

B İ R K A Ç S Ö Z

Merhaba saygıdeğer okuyucu,
1995 yılında akademik hayatının en verimli çağında aramızdan ayrılan Yayın Kurulu üyemiz **Dr. Himmet Biray**'ın anısına kurduğumuz ve halkbiliminin bilim fidanlığı olarak bugüne gelen "**Dr. Himmet Biray Genç Folklorcular Köşesi**" elinizdeki sayıyla, hacmi bütün dergiyi kaplayarak "**Halkbiliminde Genç Bilkentliler Yaklaşımı Özel Sayısı**"na dönüştü. Ölümünün 7. yılında sevgili Himmet'in yüce anısına adadığımız bu özel sayının niçin ve nasıl hazırlandığının öyküsünü sizlerle paylaşmak istiyoruz: Bildiğiniz gibi, Milli Folklor, kuruluşundan bugüne yer verdiği çeviri ve araştırma yazılarıyla, Türkiye'de halkbilimi alanındaki bilim düzeyinin yükselmesini, Türk araştırmacıların çalışmalarının uluslar arası standartlara ulaşmasını ve böylece uluslar arası literatüre özgün karakterleriyle katılmalarını hedeflemiştir.

Bir disiplin olarak ortaya çıkışından günümüze kadar halkbiliminde uygulanan ve çoğu zaman büyük tartışmalara ve yeni bakış açılarının doğmasına yol açan kuramların bir çoğu, Türkçe metinler üzerinde denenmemiş, deneneni kimi kuramların söylemlerinin etki alanından çıkamayan genç araştırmacılar özgünlüklerini ve özgürlüklerini sağlayamamış, böylece, Türkçe'nin berrak pınarlarından akıp gelen sözlü edebiyatımızın onlarca türü ve bu türlerin yüz binlerle ifa-

de edilebilecek örnekleri, yeni ve yerli okumalarla zenginleştirilememiştir. Bu sorunun temelinde, -nedenleri ne olursa olsun- uluslar arası literatürü yeterince izlememekten kaynaklanan öz güven eksikliği ve bilimsel yenilik arama cesaret ve ilhamını bulamama yatmaktadır.

Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü Yüksek Lisans öğrencilerinin çalışmalarından oluşan bu özel sayı, birinci paragraftaki hedefimize uygun düşen, ikinci paragraftaki eleştirimizin yanlışlığını vurgulayan örnekler içermektedir. Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı öğrencileri, uluslar arası kaynaklara ulaşma ve bu kaynaklardan yola çıkarak Türkçe metinleri yorumlama konusunda iyi hazırlanmakta ve programın ana ilkeleri doğrultusunda sürekli genişletilen özgürlük ve özgünlük alanlarını cesaretle kullanmaları öğütlenmekte ve öğretilmektedir. Biz bu birikimi Halk Edebiyatı derslerinde harekete geçirmeyi denedik ve ortaya elinizdeki makaleler çıktı.

Yüksek Lisans Hazırlık ve Birinci Sınıf düzeyinde Halk Edebiyatına Giriş ve Halk Edebiyatı derslerini alan öğrenciler yaklaşık altmış adet ödev hazırladılar. Bu ödevler, halk edebiyatı derslerinin gerektirdiği zorunlu çalışmalardı ve öğrenci-hoca arasında cereyan eden bilimsel iletişimin bir parçası idi. Büyük çoğunluğu son derece özgün ve yaratıcı düşüncenin eseri olan bu çalışmalar, bana gö-

re mutlaka yayımlanmalıydı. Öğrencilerin bir bölümü, çeşitli nedenlerle ödevlerini yayıma hazır hale getiremediler veya yayımlamayı düşünmediler. Yayımlanması isteğiyle dergiye gönderilen yazılar, iki hakem tarafından kontrol edildi ve alanımıza önemli katkılar sağlayacağına inandığım son derece özgün makalelerden oluşan elinizdeki özel sayı ortaya çıktı. Özel sayının bölümleri şöyle oluştu: Halk edebiyatının mensur türleri ile ilgili çalışmalar “Türler ve Kuramlar”, halk şiiri üzerine yapılan analizler “Şiirin Peşinde...”, öğrencilerin kendi derlemeleri üzerine yaptıkları yorumlar “Derlemek ve Yorumlamak”, kitaplar üzerine yapılan eleştiriler ise “Biz Böyle Okuduk” başlıkları altında toplandı. Bu arada, özel sayıda yer alması planlanan ancak hakem raporları yetişmeyen veya düzeltmeleri tamamlanmayan diğer yazılar önümüzdeki sayılara kaldı.

Yazıların son kontrolünü önerimizi geri çevirmeyerek özel sayının “Halk Sözü’nün Dehası” başlıklı sunuş yazını da yazan Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölüm Başkanı Prof. Dr. Talât S. Halman, İngilizce-Türkçe özetlerin, başlık ve anahtar kelimelerin düzeltmelerini Bölüm Başkan Yardımcısı Dr. Süha Oğuzertem, Fransızca başlıkların kontrollelerini ise Tunus Kartaca 7 Kasım Üni-

versitesi Fransız Dili uzmanı Dr. Fazıl Beşrevi yaptılar. Millî Folklor Dergisi onlara şükran borçludur.

Hacettepe Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü ile başlattığımız Türk halkbilimine katkı sağlayan akademik kuruluşlarla ilgili tanıma yazılarımıza bu sayıda Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü ile devam ediyoruz. Çok kısa bir sürede bu yazıyı hazırlayan Fırat Caner’in örnek çalışkanlığı kutlamaya değerdi. Bu yazının hazırlanmasında Sevgili Caner’e her türlü desteği veren Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü yönetici ve görevlilerinin özverilerini de bu vesileyle anmak isteriz.

Türk halkbiliminin uluslar arası sesi Millî Folklor, **TA, MLA**’den sonra, Yönetmen Donna Kirschbaum imzalı ve 17 Mayıs 2002 tarihli mektuplarıyla bildirildiği üzere **CSA (Cambridge Scientific Abstracts) Sociological Abstracts** tarafından da taranmaya başlanmıştır. Bu duyurunun Bilkentli gençlerin uluslar arası bilgi birikimlerini yansıtan bu sayıya denk düşmesi anlamlı bir rastlantı oldu.

Umay Günay’a Armağan Özel Sayımızda buluşmak üzere....

M. Öcal OĞUZ

Yayın Yönetmeni

HALK SÖZÜNÜN DEHASI

The Genius of Folk Idiom

Génie de la parole du peuple

Prof. Dr. Talât S. HALMAN*

Dünya, Üçüncü binyıla halk sözünün yaratıcı gücüne ilişkin taptaze bir bilinçle girdi. UNESCO (Birleşmiş Milletler Eğitim, Bilim ve Kültür Örgütü), somut olmayan kültür varlıklarının korunması, yaşatılması, geliştirilmesi uğrunda geniş kapsamlı çalışmalara başlıyor. 1989da “UNESCO’nun Geleneksel Kültür ve Folklorun Korunmasıyla ilişkili Önerileri” kabul edilmişti. 2001 yılında “UNESCO’nun Kültür Çeşitliliği Evrensel Bildirgesi” onaylandı. Birleşmiş Milletlerin Eğitim, Bilim ve Kültür Örgütü, şimdi “**Somut Olmayan Kültür Mirasının Korunmasına ilişkin Uluslararası Sözleşme**” metnini hazırlıyor. Sözleşme kapsamında icra sanatları, toplumsal görenek ve gelenekler, şölen ve eğlentiler, doğa bilgisi ve yöntemleri de yer alıyor ama, baş yer “Sözel İfadeler” konusuna verilmektedir. Sözleşmeye ilişkin uzman toplantıları 2001 Martında Turin’de ve 2002 Ocağında Rio de Janeiro’da yapıldı. Bu konudaki üçüncü yuvarlak masa toplantısı, 16 ve 17 Eylül 2002de Kültür Bakanlarını bir araya getirdi. İstanbulda yapılan bu toplantıların teması “Somut Olmayan Kültürel Miras: Kültür Çeşitliliğinin bir Aynası” idi.

Kültür dünyası, UNESCO’nun inisiyatifiyle, anıtları, siteleri, tarihsel yapıları koruma altına aldıktan sonra, nihayet sözlü hazinelere de sahip çıkıyor. Bu, Türkiye için, bir mutluluktur elbette hem de gecikmiş bir fırsat.

Ülkemizin 9 bin yıllık yerleşik yaşamında, uygarlıklar, kültürler, dinler, kültürler ve türlü inançlar peşpeşe ya da bir ara-

da var oldu. Anadolu’nun mitoslar, masallar, şairler ve türküler birikimine Türkler Orta Asya’dan sesler ve renkler, İslâm uygarlığından değerler ve manevi yaşantılar taşıdılar. Ortaya çıkan büyük sentez görkemlidir. Fransanın ilk kültür bakanı André Malraux’nun sözü, belki hiçbir yerde, Türkiye için olduğu kadar doğru değildir: “Kültür, hayali bir müzedir.”

Türkiyemiz, eski kentleri, yerüstü ve yeraltı zenginlikleri, kültürler tarihinin somut varlıkları ile, aslında bir muazzam gerçek müzedir. Somut olmayan mirasının çeşitliliği, tarihsel oluşumu, Asya ve Avrupa’nın Akdeniz uygarlıklarının, İslâm ve Hıristiyan âlemlerinin, Orta Doğu’nun eski yeni söylemleri ve söylenceleri ile görkemli bir hayali müzedir. Gılgamış Destanı, Homeros’un anlatıları, Aisopos’un masalları, eski Yunan mitolojisinin nice olayları ve kahramanları (Zeus, Hero ile Leander, Endymion), Midas, daha niceleri bu topraklarla ve kıyılarla içli dışlıdır. Anadolu, tanrılar ve tanrıçalarla, tarihle ve mitolojiyle, efsane ve nüktelerle, şarkılar ve türkülerle yankılanır.

Ve bin yıldan uzun süredir, Anadolu’nun sesi Türk halkınıdır. Önceki uzun göçebe ve göç yaşantılarında, yükte en hafif, pahada ağır sanatlar taşınmıştı terkilerde: Şiir, türkü ve dans. Selçuklu ve Osmanlı dönemlerinde, kırsal kesimin ve kentlerin yoksul insanları okuryazarlığa kavuşturulmadığı için, halk kendi sesini sözel yaratılarla duyurdu. Dolayısıyla, Anadolu’nun on yüzyılı ninni ve ağıtlarla, koşmalar ve türkülerle, bilmece ve güldür-

* Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü Başkanı

mecelerle, özdeyişler ve güzellemelemlerle, masallar ve menkıbelerle yoğruldu. Âşıkların, ozanların, masal analarının yurdu oldu. Yunus'un, Nasreddin Hoca'nın, Hacı Bektaş-ı Veli'nin, Pir Sultan Abdal'ın, Karacaoğlan'ın geleneklerini halk, ağızdan ağıza aktararak, nesilden nesile yaşattı. Sözlü kültürde zenginliği tükenmez bir kütle oluştu. O birikime adı sanı olmayan Anadolu lular günü gününe yeni güzellikler kattılar.

UNESCO'nun korumak uğrunda cırpındığı "somut olmayan kültürel miras", Türkiye Cumhuriyeti sınırları içinde yaşayan olağanüstü zengin ve çeşitli bir hazinedir. Ne var ki, böyle bir hazineyi değil koruyup değerlendirmeye, sırf envanterini çıkarmaya bile UNESCO'nun ve Türkiye'nin gücü yeter mi? Ülkenin dört bucağında, türküler ve masallar ölüyor, ninniler ve ağıtlar söylenmez oluyor. Kentlere göç, radyo ve televizyon, ilgisizlik ve fonsuzluk gibi canavarlar, yok etmektedir sözlü kültürümüzü. "Soyut Olmayan Kültürel Mirasın Korunmasına İlişkin Sözleşme" yürürlüğe girdiğinde UNESCO, Türkiye'yi bir afet bölgesi ilân etmek zorunda kalacak.

Halk sözünün dehasını Osmanlı yönetimi ve üst tabakası, görmezlikten, duymazlıktan geldi. Anadolu halkı, Osmanlıcaya karşı Türkçenin egemenliğini korudu ve sürdürdü. İmparatorluk ideolojisine yenik düşmeden, yerel ve ulusal kültürünü yaşattı. Payitaht ve yüksek tabaka, kırsal kesimin sesini dinlemiyor, halkın yaratıcılığını hor görüyordu. Bir söylentiye göre, Namık Kemal bile Yunus Emre'yi aşağılıyordu. Bir kere, vatansever şairimiz bir sahafta rafları gözden geçirirken, bir kitabı alıp yere çalmış. "Yunus Divanı"ymış o kitap. Namık Kemal şöyle bağırmış: "Bu pespaye kitabın burada işi ne?"

Bilim âlemimizde Yunus ilgisi ve incelemeleri başlayalı yüz yıl olmadı bile. İlk bilimsel çalışmaları Fuad Köprülü'ye borçluyuz. Asıl Yunus Emre fenomeninin yaygınlaşması, Yirminci Yüzyılın son çeyreğinde oldu. Sistemli halk kültürü ve edebi-

yatı araştırmaları Cumhuriyet döneminin eseridir.

Pertev Naili Boratav'ın ve İlhan Başgöz'ün dur durak bilmez çabalarına rağmen, halk edebiyatımız hâlâ öksüz çocuk gibidir. Yirmi birinci Yüzyılda halk kültürümüzün ve edebiyatımızın hakkı olan bilimsel ilgiyi göreceğinden eminim.

İyimserliğimi 1998de kurulan Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümünün çalışkan yüksek lisans öğrencileri güçlendiriyor. Elinizdeki özel sayı, umutlarımın kanıtıdır. Bölümümüzün "Halk Edebiyatına Giriş" ve "Halk Edebiyatı" başlıklı derslerini veren Prof. Dr. Öcal Oğuz'un yazdığı ödevler arasından seçtiği 21 inceleme, sözlü kültürümüzün değerlendirilmesini ileri ve sağlam yöntemlerle yapmaya başlayan bir genç kuşağın yetişmekte olduğunu göstermektedir.

Bilkent'in Türk Edebiyatı Bölümü, yeni yöntemler uygulayarak, başlangıcından bugüne kadar edebiyatımızın serüvenine özgün yorumlar getirmek amacıyla kurulmuştu. Geleneksel yaklaşımların cenderesinden kurtulmak ve yabancı kuramların boyunduruğuna girmeden bilimsel çalışmalar yapmak, temel amaçları arasındadır. Öğretim üyelerimiz ve öğrencilerimiz, kültürümüz kendine özgü olduğu için, yaklaşımlarımızın ve kriterlerimizin de özgün olması gerektiğinin bilincindedirler. Edebiyatımızın her dönemine, her türüne, her değerine ışık tutmak uğrunda, yeni bir anlayışla, özgün yöntemlerle çalışmak ve üretmek niyetindedirler.

Millî Folklor Dergisi'nin "Türk Halkbiliminde Genç Bilkentliler Yaklaşımı" özel sayısı, bu doğrultudaki bir hareketin ilk adımları arasındadır. Umarım, yakın gelecekte, ülkemizin "somut olmayan kültür varlıkları", çok gecikmiş olan bilimsel değerlendirmelerle buluşur, tüm zenginlikleri ile dünya kültüründe hak ettiği konuma erişir. Halkımızın sözel dehası, evrensel aydınlığa kavuşmalıdır. Bunu ancak yeni bir bilginler ve eleştirmenler kuşağının dinamizmi gerçekleştirebilir.

TEKER TEKER TEKERLEMELER: GÜLÜNÇLÜK, ALAYSAMA VE SIRADANLIK ÜZERİNE GÖZLEMLER

Tongue Twisters One by One: Notes on Ridicule, Irony and Ordinarity

Teker teker tekerleme's: Remarques sur le ridicule, l'ironie et l'ordinaire

Hakan ATAY*

ÖZET

“Halk” kavramı çoğu zaman “sıradanlık” kavramıyla birlikte anılır. Halkı oluşturan geniş kitle, yaşamını genellikle sözlü olarak iletilen bir alışkanlıklar zincirinin üzerine kurar. Sıradanlık da bu zincirin adıdır. Ancak, bütün halkaları birbirine eş bir zincir değildir söz konusu olan. Tekerleme, sıradanlığın gülünçle ve alaysamayla ilişkisini kuran önemli bir halk yaratısı olarak alışkanlıklar zincirine yeni işlevler kazandırır. Onu dile ve söze getirir.

Anahtar Kelimeler

Halk, tekerleme, sıradan, gülünç, alaysama

ABSTRACT

The notion of “people” generally reminds us of the concept of “ordinariness”. “People” build their lives on a chain of habits, and ordinariness is the name of this chain. However, the rings of the chain are not identical. Tongue twisters (tekerleme), as a people's handmade, link the ordinariness with the ridiculous and the ironic. By means of this link, our chain's refence changes and it acquires new functions.

Key Words

People, tongue twisters, ordinary, ridiculous, irony

Alışkanlıklarla sürüp giden sıradan ya da günlük yaşam, olayların üzerine bir sıkıntı perdesi çekiyor. Özellikle yerleşik bir düzene sahip insanlar, başlarına gelmiş ya da gelebilecek sınırlı sayıda şey olduğunun bilinciyle yaşamlarını sürdürüyorlar. Kendisini nerdeyse bütünüyle mekanik bir düzenin parçası olarak görmeye başlaması ise insanı, sıkıntısıyla çalışma iradesi arasında tercihsiz bir durumda bırakıyor. Bu tercihsizliğin kaynağı ise yaşama tutunmak için gerekli olan alışkanlıkların otomatizmi ile insanın çalışma enerjisini ve yaşama iradesini borçlu olduğu organik doğal çevre arasındaki gerilimdir. Yaşamın sağlıklı bir şekilde sürdürülmesi de bu gerilimin zaman zaman giderilmesi ile mümkün olur. İnsanlar belki de bu yüzden dans ederler, bu yüzden türküler

söyleyip masallar anlatırlar. Böylelikle, zayıflayan ya da yozlaşan yaşama güçlerini yeniden edinirler. Geçmişte yaşamış yaşamı bütün sıradanlıklardan bağımsızlaştırıp, ona ideal bir görünüm vererek kendi yaşamlarına övgüler düzmüş olurlar böylece. Yaşamlarının sıradanlığını tanıyıp, bu sıradanlığın mantığını dile getirmeye uğraşırlar. Bu sayede gücünü hiç durmadan tazeleyebilir insan oğlu. O zaman bu hiç durmadan gerçekleşen “tazelenme” hem yaşamın hem de yaşamın dile gelişinin birlikte olgunlaşmasını sağlayan en önemli etmen olarak düşünülebilir. Dile getirme, yaşam için de olduğu gibi, hem çaresizliğe düşmenin hem de çaresizlikten kurtulmanın yoludur. İnsanlar ya da halk, sürekliliğini bu yol üzerinde harcadığı emekle belirleyecektir; çünkü geleneğin aktarıl-

* Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü Yüksek Lisans Öğrencisi

ması için en etkili yol sözdür. Bu söz aktarımının birçok biçimi olduğu biliniyor. Deyimler ve atasözlerinden başlayarak fıkralar, çeşitli kıssalar, hikâyeler ve şiirler hep bir ortak belleğe gönderme yapıyorlar. Bu ortak belleğin başat ürünlerinden biri de hiç kuşkusuz masallardır. Gerçek ve gerçek olmayı birçok ortak kültür imgesi ve motifi eşliğinde işler masallar. Böylece, ortak belleğe ortak bir hayal gücü katarak onu daha etkin bir hâle getirirler. Bu etkinliğin, Türk masal geleneğine özgü denebilecek ortak bir ürünü ise tekerlemelerdir. Ancak, uzun süre masalların dolaysız birer parçası olarak düşünüldüklerinden, özgül bir tür olarak değerlendirilmemiş ve çeşitli gözlemlerle betimlenmemişlerdir. Kuşkusuz, Pertev Nail Boratav'ın kapsamlı çalışması *Tekerleme* buna önemli bir istisna oluşturuyor. Bu yazıda *Tekerleme* kitabının da katkısıyla, Boratav'ın "Tekerleme Biçimde Masallar" başlığı altında incelediği "Hiç" tekerlemesi üzerine çözümler yapılacaktır. Bu çözümlerlerin temel dayanağını ünlü Fransız düşünür Henri Bergson'un *Gülme* kitabındaki gözlemleri oluşturacaktır. Bergson'un kendi düşünce zincirini büyük bir açıklıkla dile getirdiği bu eser, dilin ve gülücün kesiştiği noktaları daha yakından tanımak ve tekerlemelerin bağımsız niteliklerini anlamaya çalışmak için iyi bir çıkış noktası olarak değerlendirilebilir.

Boratav, *Tekerleme* adlı kitabında, elinde bulunan tekerleme külliyatından yola çıkarak, sırasıyla "tanımlama", "sınıflandırma" ve "çözümleme" uğraşlarına girişiyor. Bu amaçla, tiplere ayırdığı tekerlemeleri birbirleriyle ve öteki sözlü edebiyat ürünleriyle karşılaştırma yöntemini benimsiyor. Boratav'ın bu kıyaslama yöntemini kolaylaştırmak üzere belli başlı dört masal tekerlemesi çeşidi

üzerinde durduğunu görüyoruz. Bunlar, "Kısa Giriş Kalıp Sözleri", "Giriş 'Tekerlemesi' Biçiminde Kısa Maceralar", " 'Tekerleme' Biçiminde Masallar" ve "Ara ve Bitiş Kalıp Sözleri" başlıklarını taşıyorlar. Boratav'a göre bu ana şema altında değerlendirilebilecek olan tekerlemeleri masallar içindeki temel işlevleriyle anlamak gerekmektedir. Ona göre tekerlemeler, masal anlatılarına "gülünç unsurlar katarak gerginliği giderir ve havayı yumuşatır[lar]" (Boratav 2000; 9). Ayrıca, tekerlemelerde masallardan farklı olarak kullanılan birinci tekil kişi anlatımı, masalcıyla dinleyeni yaklaştıran dolaysız bir iletişim oluşmasına yol açar. Boratav'a göre bu iletişim, masal anlatıcısının "sürekli var olduğunu bildiren bir yöntemdir âdeta" (Boratav 2000; 10). Bu sürekli varoluşu masalcının dinleyenle kurmaya çalıştığı özdeşleşmenin bir yolu olarak da düşünebiliriz. Masalcının kullandığı masal dilini, dinleyicisine de aktarması, hatta taşınması bu özdeşleşmeyle mümkün olacaktır. Boratav, burada tekerleme metnini masal metninden farklılaştıran başka bir noktaya daha değinmektedir. Buna göre, tekerleme metni birbiriyle "uyumsuz" sözcükleri art arda getirme becerisiyle oluşturulur. Boratav, bu art ardahığı "zincirleme" sözcüğüyle nitelemektedir (Boratav 2000; 10). Ona göre, masal anlatıcısı bu zincirleme yeteneği yardımıyla bazı söz dizileri oluşturur ve bu dizilere uygun uzunluklar vererek anlatımı biçimlendirir. Bunu yaparken de yer yer halk edebiyatının öteki olanaklarını kullanır. Tekerlemeler ayrıca belirli motifleri de karşılayabilirler. Boratav, tekerleme motiflerinin masallar içinde ayrı ayrı yer alabilmelerinin yanı sıra bir masalın bütünü de oluşturabileceklerini ifade eder. Bu çerçevede, tekerleme, "basit bir olay, küçük bir ayrıntı, bir kahramanın göze

çarpan bir özelliği ya da sıradan basmakalıp bir sözlü ifadeyle sınırlı da kalabilir” (Boratav 2000; 10). Boratav’ın ana hatlarıyla bu şekilde tanımladığı tekerlemeler özellikle işlevleri bakımından ayrıksı bir yere sahiptirler. Bu işlevler yalnızca masal anlatılarına renk katmakla sınırlı değildir. Tekerlemenin kendine özgülüğünü anlamak için taşıdığı alaysamanın farkına varmak gerekecektir. Şiirlerinde tekerlemelerden ve sözlü kültürün öteki ürünlerinden sık sık yararlanmış bir şair olan Asaf Halet Çelebi, “Tekerleme” başlıklı makalesinde, bu söz oyunu sanatını başlıca dört kavram yardımıyla anlamaya çalışmaktadır. Çelebi’nin ilk ve en genel kavramı “mücerret”tir. Buna göre, tekerleme, halkın soyut düşünme ve yaratma alışkanlığının bir sonucudur. İkinci kavram “samimî gayri tabiiyet”tir ve sıradışı bir dil kullanımına dayanmalarına rağmen tekerlemelerin yarattığı samimiyet ve yakınlık duygularına işaret eder. Üçüncü kavram, “istihza”dır. Tekerleme, Çelebi’ye göre , çok derin bir istihza, yani alay içermektedir. Bu alay sayesinde, “Türk ruhu harikulâdeyi içinden karikatürize eder, çabucak inanmaz, fakat realiteyi mistikle karıştırmayı sever” (Çelebi 1998; 18). Son kavram ise “mistik”tir. Çelebi, tekerlemelerin öylesine ağza alınmış gereksiz “laf”lar olmadıklarını söyleyerek, “mistik bir tesir” ile dile getirildiklerine değinir (Çelebi 1998; 19). Başka bir deyişle, tekerleme üstü örtük bir anlatım biçimidir Çelebi’ye göre. Bütün anlamsız görünümüne rağmen mistik deneyimin süreçlerini ve oluşumunu gözler önüne serer. Asaf Halet Çelebi’nin altını çizdiği bu kavramlar, Boratav’ın sınıflamalarında da yer almaktadır. Örneğin, açıktan açığa ya da gizlice yapılan alay belli ki tekerlemelerin belirleyici özelliklerinden biridir. Açıktan açığa

alaya örnek olarak, Boratav’ın 1932 yılında Mudurnu’dan derlediği bir tekerleme verilebilir. Bu tekerleme bir dua taklidinden ibarettir (Boratav 2000; 52). Mistik kavramların kullanıldığı ya da örtük olarak mistik değerlere işaret eden tekerlemeler de bulunmaktadır. Boratav’ın İlhan Başgöz’ün bilmece derlemelerinin birinde rastladığı tekerleme buna iyi bir örnektir. Üç arkadaş tekerleme motifinden esinlendiği söylenen bu tekerlemede zincir, “hiç” sözcüğünün düzenli tekrarlarıyla oluşturulmaktadır. Böylece mistik ya da tasavvufi derinliğe sahip bir kavram hem tekerleme sürekliliği oluşturmakta hem de örtük yapıyla bir bilmece özelliği göstermektedir. Tekerleme metni şu şekildedir:

Kar yağar, yağmur yağar, ortalık kupkuru; dışarı çıktım, dizecek balçık, çamur; biraz öteye gittim, üç torbaya rasladım, ikisi dipli mipli, birinin hiç dibi yok; hiç dibi yok olan torbayı aldım, biraz daha gittim, üç tencereye rasladım, ikisi dipli mipli, birinin hiç dibi yok; hiç dibi olmayan tencereyi aldım, torbaya soktum; biraz öteye gittim, üç testiye rasladım, ikisi kulplu mulplu, birinin hiç kulpu yok; kulpu yok testiye aldım, biraz öteye gittim, üç çeşmeye rasladım ikisi sulu mulu, birinin hiç suyu yok; hiç suyu olmayan çeşmeden kulpsuz testiye doldurdum; biraz öteye gittim, üç kapıya rasladım, ikisi kırık kırık birinin hiç kapısı yok, hiç kapısı yok olan kapıyı çaldım, karşıma üç adam çıktı,

ikisi gözlü mözlü [birinin] hiç gözü yok; hiç gözü olmayandan bir akça istedim, bana üç akça verdi, ikisi paralı maralı, birinde hiç para yok; hiç para olmayan akçayı aldım, biraz öteye gittim, üç satıcıya rasladım, ikisi donlu monlu, birinin hiç donu yok; hiç donu olmayana akçamı uzattım, bana kağıt verdi, çivi verdi helva verdi, tahta verdi. Helvayı

yedim, karnım doydum; oturdum üç merdiven yaptım, ikisi uzun muzun, birinin hiç boyu yok ; biraz öteye gittim, üç camiye rasladım, ikisi minareli minaresiz, birinin hiç minaresi yok; hiç minaresi yok olanda üç müezzin ezan okuyor, ikisi sesli mesli, birinin hiç sesi yok; hiç boyu olmayan merdiveni, hiç minaresi olmayan minareye dayadım, ve çıktım; hiç sesi olmayan müezzinin kellesini uçurdum. Aşağıya indim, eve gidiyordum. Bir de baktım ki köprü üstünde uçurduğum kelle soğan salata satıyor (Boratav 2000; 81)

Aslında bir bilmece olan bu tekerlemenin yanıtları sırasıyla “gönül”, “sevda”, “aşk”, “rüya” ve “yalan” sözcükleridir (Boratav 2000; 81 dipnot 23). Başka bir deyişle, tekerleme metni bir grup soyut ifadeyi örtecek şekilde bilmeceleşmiştir. “Hiç” gibi mistik anlamı olan bir sözcük, oluşan yinelemeli yapıyla, bu soyut ifadeleri de içine alarak anlamlı bir bütün oluşturmuştur. Bu anlamlı bütünün nasıl şekillendiğine bakıldığında, tekerlemenin yarattığı devinim daha rahat anlamlandırılabilir. Metin bir olanaksızlık ifadesiyle başlıyor. Kara ve yağmura rağmen her yer kupkurudur. Bu noktada, tekerlemenin anlatıcısı da denebilecek birinci tekil kişi devreye girerek, dışarı çıktığını ve her tarafın çamur olduğunu söyler. Bu hızlı ve kesintisiz anlatım biçimi, “dipli mipli”, “kulplu mulplu” gibi ikilemelerin de katkısıyla gittikçe ivmelenir ve belli bir devinim kazanır. Devinimi sağlayan temel motifi tekerleme kahramanının karşı karşıya kaldığı seçimler oluşturmaktadır. Kahramana, her defasında üç seçenek sunulmaktadır. Özellikle masallarda sıkça tekrarlanan bir sayı olan üç, ideal bir oranı temsil ediyor diyebiliriz. “Allahın hakkı üçtür” atasözünde olduğu gibi üçün bütün olanakları tüketen bütünle-

yici bir yanı vardır. Masalların sonunda gökten düşen üç elma da aynı biçimde bütün gelecek yaşamını kapsayan bir bengilik olarak karşımıza çıkar. Tekerleme kahramanının karşılaştığı bu üç seçenektan biri daima bir yoksunluğu dile getirir. Dipsiz torba ve tencere ile kulpsuz testi bu yoksun nesnelere örnek olarak verilebilir. “Yoksun nesne” kavramı, bir nesneyi belirleyen asıl niteliğin eksikliği anlamını taşımaktadır. Başka bir söyleyişle, bir nesnenin en belirgin niteliğinin eksik olması durumunda, nesne de yok olarak düşünülmektedir. Ancak tekerleme anlatıcısı bütün gerçeküstü yetenekleriyle, bu olmayan nesnelere birbirleri içine koyar, içlerinde varolmayan şeyleri birbirlerine aktarır. Bu işlemler tekerlemenin örtük anlamlarının saklandığı yerler olarak da nitelenebilirler. Hiç olmayan bir tencereyi olmayan bir torbaya sokmak, aslında görünür olmayan bir tutkuyu ya da duyguyu gönülde saklamak gibidir. Bu arada “hiç” sözcüğünün işlevini de saptamak gerekmektedir. Hiç, öncelikle, yokluk anlamına gelmesiyle, hem bu “yoksun nesnelere”i hem de dünya yaşantısından kopan nefsin durumunu niteler. Olmayan şeylerin birbirleriyle varolan ilişkiler kurması, sıradan gerçeklik düzleminde ancak olmama anlamında kullanılan hiç sözcüğüyle karşılanabilir. Ancak, tekerleme için daha önemlisi hiç sözcüğünün aynı olay dizisi içinde sürekli yinelenmesidir. Bu yinelenme, bir sonsuzluk deneyimine yol açmaktadır. Başka bir söyleyişle, durmadan hiç demek yarattığı mekanik düzenek sayesinde bir süreklilik yanılması yaratır. Bu yanılama, yinelenmenin sonu gelmeyeceği duygumuna yol açmaktadır. Sonsuzluk deneyimi dışında yinelemenin önemli sonuçlarından biri de oluşturduğu gülünç izlenimdir. Dilin akışından, yani anlatımın hızın-

dan ve içeriğinden beklenmeyen tekerleme mekanizması “köprü üstünde uçurduğum kelle soğan salata satıyor” sözleriyle gene olanaksız bir durumla aniden sonlanır. Vücudunun sıradanlaşan devinimi bir anda kesintiye uğrayan ve ayağı kayıp düşen bir insan gibi, tekerleme de kendi gülünçlüğüne, yarattığı yeknesaklık üzerinden kurmaktadır. Bu yeknesaklık izlenimi tekerlemenin seslendirilmesi sırasında da ortaya çıkacaktır. Tekerleme gösterimi sırasında dinleyen, saçma görünen ya da en azından gerçek yaşamın mantığıyla ilişkisiz bir dizi sözü bu yeknesaklık aracılığıyla duyacak ve çoğu zaman ayırt edemeyecektir bile.

Bu noktada bakış açımızı biraz daha keskinleştirmek üzere kuramsal bir değerlendirme yapmak yerinde olacaktır. Henri Bergson, “Komiğin Anlamı Üstüne Deneme” alt başlığını taşıyan *Gülme* adlı kitabında, gülünç etkinin hangi süreçlerle ortaya çıktığını saptamayı ve bütün gülünç anlatım türlerinin oluşumlarını açıklamayı denemiştir. Bergson, kendine özgü bir açımlayıcı düşünme yordamına uygun olarak sırasıyla biçim ve devinimlerin komiğinden, durum ve söz komiklerinden ve son olarak da karakter komiğinden söz eder kitabında. Bu çerçevede, özellikle devinim komiği ve söz komiği incelemeleri tekerleme çözümlenmelerine zengin bir alt yapı sunacak malzeme içermektedir. Devinim komiğinden bahsettiği ilk bölümlerde Bergson, bir yüzün neden komik olabileceği sorusuyla incelemesine başlamaktadır. Ona göre, “bir yüz, içinde kişiliğin sonsuza kadar yok olduğu yalın, mekanik bir eylem düşüncesini bize ne kadar iyi veriyorsa, o ölçüde komik olur” (Bergson 1996; 21). Bilindiği üzere Bergson’un temel felsefesi, canlılık ve katılık, ya da cansızlık arasındaki yakınlık ve farklılıklar üzerine düşüncelerle inşa edilmiş-

tir. Bu amaçla “élan vital” kavramını kullanır Berson. Canlı ruh ya da canlılık ruhu anlamına gelen bu kavram, canlılık ve canlılığın en önemli belirlenimlerinden birisi olan devinimin işleyişini daha iyi kavramak amacıyla üretilmiştir ve Bergson tarafından sıradan insan devinimlerini de anlamlandırmak için kullanılmaktadır. Buna göre, ruhun canlılık taşıyan yeknesaklığı beden hareketlerine aynen yansır ve bedende izlenebilir. Bedenin mekanik bir süreklilik içinde hareket etmesi ya da alışkanlıklara bağlı devinimi ise Bergson’a göre ruh ile beden arasında bir uyumsuzluğa işaret eder. Bergson, gülünçün insan deviniminden nasıl kaynaklandığını göstermeye uğraşırken temelde bu uyumsuzluğun altını çizerek, bedenin mekanik deviniminin fark edilmesinin önemine dikkat çeker. Bergson, bu durumu şu sözlerle ifade eder: “Yaşamın temel kuralı olan kendi kendini hiç yinelememeyi benimsemeli! Oysa, bir baş ya da kol devinimi bana hiç değişmeden, belli aralıklarla yineleniyor gibi geliyor diyelim. Eğer bu devinim dikkatimi çeker, beni eğlendirmek için yeterli olursa, onun yolunu gözlersem, beklediğim anda da gelirse ister istemez gülerim[. . .]Bu artık canlı olmaktan çıkarak yaşamın içine yerleşmiş, yaşama öykünen özdevinimdir; yani bu komiktir” (Bergson 1996; 24). Devinimin, bir iradeden bağımsızlaşp, bedene indirgenmesi anlamında özdevinimin gülünçle ilişkisini bu şekilde kurduktan sonra Bergson, nükteli söz ile komik söz arasındaki ayrıma değinmektedir. Söz komiği, bedensel devinimin değişimleriyle oluşan devinim komiğine benzer bir şekilde ortaya çıkar Bergson’a göre. “Yineleme”, “tersine çevirme” ve “birbirinin içine geçme” yoluyla söz kalıpları gülünç etki oluşturacak şekilde bir araya gelirler. Ancak, söz komiğinin oluşması için

de öncelikle canlılık ve katılık arasında bir dönüşüm yaşanmalıdır. Bergson, bu dönüşüme dair şöyle bir gözlem yapıyor: “Kendimizi bir katılığın ya da bir itici gücün etkisine kaptırıp söylemek istemediğimiz şeyleri söylemek ya da yapmak istemediğimiz şeyleri yapmak... Biliyoruz ki bunlar komiğini büyük kaynaklarından; dalgınlık da bu nedenle gülünçtür” (Bergson 1996; 60). Hareketin ve sözün devinimlerinden gülüncün doğuşu ile ilgili bu gözlemlerin ardından, Boratav’ın “Tekerleme Biçiminde Masallar” başlığı altında incelediği 52. tipi oluşturan “Hiç” tekerlemesine değinebiliriz. Sarıkamış, Tokat, Poshof, Şarkışla yörelerinden derlenen bu tekerleme şöyledir:

Vardım gittim çarşıya... Çarşıda bir ağa gördüm. Ağa bana para verdi; dedi: “Oğlum, hiç ile miç getir”. Aldım parayı ağadan. Döndüm geriye çarşıya: Hiç ile miç, miç... diye diye. Hanımlar karşıdan çıkıp gelirlerken hiç ile miçin yanına bir de gele kattım. Hiç gele, miç gele... diye diye indim suyun kenarına Torcular balık tutar; atarlar toru çıkar boş... Ellerinde haray sıyrıklar, geçtiler canım kaskına. “Aman ağa, öldürmen beni”. Dedi: “Ulan de ki: Üçü beşi birden gele”. “Üçü beşi birden gele, üçü beşi birden gele...” diye diye indim kabristana. “Üçü beşi birden gele, üçü beşi birden gele...” Meğer var idi hastalık; mezar eşenler canından bezmiş... Aldılar ele kazma kürek; yanaştılar bu canıma... Vur patlasın, çal oynasın... “Aman ağa, öldürmen beni...” Dediler ki: “De ki Allah rahmet eylesin!” “Allah rahmet eylesin!..” diye diye indim sokağa. Gördüm ki bir kelp sürünür. Kelbi sürüdenler baktı benim yüzüme, aldılar birer sopa ellerine. Geçtiler canım kaskına. “Aman ağa öldürmen beni...” Dediler: “De ki: ah ne kötü kokuyor, tuh ne kötü kokuyor...” Böyle diye diye

indim hamamlara aşağı. Kadınlar gül yağı sürmüş, râyihası çarşıya almış... Bükülmüş bükülmüş baş yukarı gelir. “Ah ne kötü kokuyor tuh ne kötü kokuyor”. Kadınların yanına yanaştım. Kadınlar hamamda çamaşırı yıkamış; hizmetçilerin bohçası içersinde bükülü çamaşırıları yaş yaş çıkarttılar, yanaştılar canıma. “Aman hanımlar öldürmeyin beni... Ben ne diyem?” Dediler ki: “Ulan de ki: Çal canım haz etti, vur canım haz etti...” Böyle diye diye indim sokağa. İki hoca birbirini döğüyor, ben bağırırım: “Çal canım haz etti, vur canım haz etti, sür canım haz etti...” Bunlar dediler ki. “Biz biri birimizle döğüşüyoruz. Bunun neye canı haz etsin?” diye birbirini bırakıp geçtiler canıma. Dediler ki: “De ki. ayıptır döğüşmeyin mollalar, çekişmeyin softalar...” Böyle diye diye indim caminin dibine aşağı, karşıda kelpler boğuşur. Bir takım softalar oturmuşlar, benim bu sözümü duyunca asâlarını çekip yanaştılar şirin canım kaskına. Vur baba vur... “Aman ağa öldürmeyin beni... Ya ben ne diyeyim?” “De ki ula: Çek çek uzansın, hoş çek çek uzansın...” Böyle diye diye indim Çarıkcılar sırasına. Çarıkcının biri sıırımın almış dişinin arasına, tutuyor; çeker çarığı, diktiği yerde benim bu sözümü işitince oradan bir ham gönü alarak geçti şirin canım kaskına... “Aman ağa, öldürme beni... Ben ne diyeyim? O zamana kadar baktım ki, ağa da benim peşime gelir. Geri döndüm, gördüm ağayı: “Aman ağa, ben sana n’ettim, sen beni bu zulme attın? “Al, dedi, oğlum, bir ke-se akça, var git işine...” (Boratav 2000; 133-34)

Görüldüğü üzere “Hiç” tekerlemesinin kurgusu, yerinde söylenmeyen sözlerin yarattığı gülünç etkiyle oluşturulmuştur. Tekerleme kahramanı istemediği bir işle görevlendirilir. Kendi isteğiyle gittiği çarşıda gördüğü ağa için “hiç ile

miç” alması gerekmektedir. Ne olduğu belli olmayan bu istek karşısında bütün kayıtsızlığını koruyarak, ağanın dileğini yerine getirmek için yola koyulur. Kahraman her yeni karşılaşmada yeni bir şeyler söylemek zorunda bırakılır. Ancak her defasında içinde bulunduğu ortama en ters sözler çıkar ağzından. Bu uyumsuz tavrı ise durmadan cezalandırılır. Boratav’ın notlarından, bir Karagöz tekerlemesinde de görüldüğünü öğrendiğimiz bu motif (Boratav 2000; 91), isteksizlik ve dalgınlık temaları üzerine kurulmuştur. Bu temalar, gerçekten de Karagöz perdesinde sıkça rastlanan temalardır. Bilindiği gibi, Hacivat’ın Karagöz’ü ortamına uygun davranmaya çağırmasına karşılık, Karagöz nükteli elden bırakmaz. Gaf üstüne gaf yaparak Hacivat’ı çileden çıkarır. “Hiç” tekerlemesinde de tekerleme kahramanı bir ağa sözünü yerine getirmek üzere olmadık bir şeyi aramaya mecbur kalır. Aramak zorunda olduğu şeyi aramaya gönülsüz de olduğundan unutmamak için sürekli yinelemesi gerekmektedir. Ancak dalgınlığı yüzünden yineleyip durduğu sözler başına iş açar. Bergson’un “bir katılığın itici gücüne kaptırmak” sözleriyle ifade ettiği bu durum, canlılık düzeninin yerine mekanik bir düzenek geçirerek gülünç etkiye yol açmaktadır. Ancak, “Hiç” tekerlemesi bağlamında Asaf Halet Çelebi’nin yukarıda değinilen bakış açısı tekrar değerlendirildiğinde, tekerlemenin oluşturduğu söz komiği yeni bir anlam daha kazanacaktır. Çelebi, tekerlemelerin mistik bir farkındalığa sahip olduklarını dile getirmişti. Başka bir deyişle, mistik söylem ve deneyim tekerleme metinlerinde önemli bir yapıcı etmendi Çelebi’ye göre. “Hiç” tekerlemesinin metninde de bu söylem ve deneyim unsuruyla karşılaşılır. Bu unsuru belirgin bir hâle getirebilmek için tekerleme-

nin hikâyesini kısaca özetlemek yerinde olacaktır. Tekerlemenin birinci tekil anlatıcısı, ağasının isteğiyle “hiç ile miç”in peşine düşer. Yolu üzerinde balıkçılarla, mollalarla, kadınlarla, çarıkçılarla karşılaşır. Sürekli tekrarladığı sözler, karşılaştığı insanların tepkisini çeker. Anlatıcı, bu yüzden sürekli dayak yer. Dayaktan kurtulmanın tek çaresi de içinde bulunduğu durumda ne söylemesi gerektiğini öğrenmektir. Son bölümde ise yol boyunca ağası tarafından izlendiğini fark edip ondan af diler. Sonuç olarak da ağa tekerleme kahramanını ödüllendirir. Bu temel şemaya bakıldığında, alttan alta bir mistik eğitim vurgusu olduğu söylenebilir. Tekerleme anlatıcısı, aynı bir derviş gibi müşdidinin ondan istediği ve kendi manevi gelişimi için gerekli olan şeyi elde etmeye uğraşmaktadır. Bu uğraşısı sırasında, farklı insanlarla tanışması da eğitiminin farklı aşamalarından geçtiği şeklinde yorumlanabilir. Ancak, tekerleme örgüsünde bu alt metni işaret eden nitelik alaysamalı ya da ironik bir niteliktir. Diğer bir söyleyişle, “Hiç” tekerlemesi mistik eğitim ve olgunlaşma temasını alaya almaktadır. Eğitiminin her aşamasında ancak dayak yiyerek olgunlaşan bu derviş motifi, fıkralara özgü bir anlatı yapısıyla tekerleme tarafından içselleştirilmiştir. Böylece mistik söylemin kendisi alaya alınmış olur; çünkü, söylemin karşısına sıradanlığın mekanik katılığı dikilmiştir.

KAYNAKLAR

- Bergson, Henri, (1996). **Gülme: Komiğin Anlamı Üstüne Deneme**. Çev. Yaşar Avunç. İstanbul, Ayrıntı Yayınları.
- Boratav, Pertev Naili, (2000). **Tekerleme**. Çev. İsmail Yerguz. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- Çelebi, Asaf Halet, (1998). “Tekerleme”. **Bütün Yazıları**. Haz. Hakan Sazyek. İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 17-21.

MASALLA ÖLÜME MEYDAN OKUYAN İNSAN: ALKESTİS, DUMRUL, İNANNA VE SAVİTRİ ANLATILARININ KARŞILAŞTIRMALI İNCELEMESİ

Challenging Death through Fairy Tales: A Comparative Study of the Narratives of Alcestis, Dumrul, Inanna, and Savitri

Défier la mort par contes de fées: étude comparative des contes d'Alcestis, Dumrul, Inanna et Savitri

Günül Özlem AYAYDIN*

ÖZET

Masalları karşılaştırmalı yöntemle incelemek, ortak motiflerin bulunmasına ve kültürler arası diğer ortaklıkların sorgulanmasına yardımcıdır. Aynı zamanda, bu motiflerin nasıl farklı işlendiğine bakılarak, özgün kültür yapılarını da ortaya koymak olasıdır. Bu çalışmada Alkestis, Dumrul, İnanna ve Savitri anlatıları *inisiyasyon* kuramı bağlamında karşılaştırmalı olarak irdelenmiş, bu yolla kültürler arası benzerlikler ve ayrımlar sorgulanmıştır. Sonuç olarak, masalların, *inisiyasyon* kodlarını çeşitli biçimlerde kamufle ederek, onları değişik göndergelere dönüştürerek modern çağa, modern insanın beğenisine taşıdığı gösterilmiştir.

Anahtar Kelimeler

Masal, Alkestis, Dumrul, İnanna, Savitri, inisiyasyon (geçiş töreni / kuttöreni), ölüm, kültür

ABSTRACT

By examining fairy tales comparatively, it is possible to find out common intercultural motives and to interpret other shared cultural features. By looking at how differently those motives work, the peculiarity of cultural structures are analysed. This essay interprets similar and different cultural features in the narratives of Alcestis, Dumrul, Inanna, and Savitri, within the context of "initiation" theory. As a result, it is shown that fairy tales make use of initiative patterns and present them camouflaged under symbols and transformed signs to both the human unconscious and the modern age.

Key Words

Fairy tale, Alcestis, Dumrul, Inanna, Savitri, initiation, death, culture

Masallar her zaman mutlu sonla biter. Ne var ki, Mircae Eliade'nin de belirttiği gibi, masalın "asıl içeriği son derece ciddi bir gerçekle ilgilidir: bu gerçek, *inisiyasyon*¹ yani simgesel bir ölüm ve bir dirilme aracılığıyla bilgisizlik[ten] ve [hamlıktan] yetişkin insanın akıl çağına geçiştir" (2001: 245). Eliade'nin insan zihninin işleyişinden yola çıkarak tüm dünya masallarını kapsamaya uygun bir değerlendirme biçiminde öne sürdüğü bu düşünce, Türk masallarının yorumlanmasına da kaynaklık etmektedir. Masalları karşılaştırmalı yöntemle

incelemek, ortak motiflerin bulunmasına ve kültürler arası diğer ortaklıkların sorgulanmasına yardımcıdır. Aynı zamanda, bu motiflerin nasıl farklı işlendiğine bakılarak, özgün kültür yapılarını da ortaya koymak olasıdır. Bu çalışmada Alkestis, Dumrul, İnanna ve Savitri anlatıları *inisiyasyon* kuramı bağlamında karşılaştırmalı olarak irdelenecek, bu yolla kültürler arası benzerlikler ve ayrımlar sorgulanacaktır.

Anlatıların incelenmesine geçmeden önce *inisiyasyon* kavramı ve masalla olan ilişkisi üzerinde durulmalıdır. Peter Gi-

* Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü Yüksek Lisans Öğrencisi

let, Vladimir Propp'un kuramını tartıştığı yapıtında, *inisiyasyon* töresinin tanımını şöyle yapmaktadır: kişide, onu belli bir topluluğa dahil edecek bir değişime yol açan törensel davranış (1998: 134). Gerçekten de, ister ergenlikten yetişkinliğe geçiş, ister özel bir meslekî uzmanlık elde edilmesi amacıyla olsun *inisiyasyon*, en yalın biçimiyle simgesel bir ölümle gelen kişisel bir değişim ve bu değişimin sonucundaki yeni hâliyle kişinin toplumsal kabul görmesi olarak açıklanabilir.

Eliade'ye göre "masal *inisiyasyonu* yeniden ele alır ve imgeler düzleminde sürdürür" (2001: 245). Masallardaki "kahramanların geçtikleri çetin sınavların ve atıldıkları maceraların neredeyse her zaman *inisiyasyona* ait simgelere dönüştürülebileceğini yadsımak olanaksızdır" (1975: 126). Burada incelenecek dört anlatıda da ortak motif, ölüme bir çeşit meydan okumayla birlikte yaşanan değişimdir; bu da *inisiyasyon* kavramıyla örtüşmektedir. Tarih boyunca birbirleriyle etkileşim içerisinde olmuş kültürlerden seçilmiş bu anlatıların çatısını oluşturan *inisiyasyon* motifinin nasıl işlendiğine bakarak kültürel özellikleri yorumlamak, insanın zihin süreçlerinin ortak işleyişini ortaya koymaya da yardımcı olacaktır.

I. Savitri'nin Ölüm Tanrısı'yla Pazarlığı

Kendini Hindu kadınlarının eğitimine adanmış İrlanda kökenli Hindu bir rahibe olan Elizabeth Noble'ın "Hint Alkestis, Savitri" başlığıyla derlediği masal, kökeninde mitle bağlantısı olan bir Hint halk masalıdır. Savitri, Sanskritçe'de "sabah duası" anlamına gelmektedir. Buna uygun olarak, Savitri'nin doğumu ana babasına Hint duasının koruyucu tını olan tanrıça tarafından müjdelenmiştir. Evlilik çağına geldiğinde Sa-

vitri, eşini bulmak ve bir prenses olarak görgüsünü arttırmak amacıyla saraydan ayrılarak bir hac yolculuğuna çıkar. Yolda, krallığını yitirmiş bir hükümdarın oğlu olan oduncu Satyavan'la karşılaşır. Genç adamın daha önceki yaşamlarında birleştiği kişi olduğunu anlar ve onunla evlenmeye karar verir.

Kararını açıklamak için babasının sarayına döndüğünde Savitri, seçtiği adamın bir yıl sonra ölmeye yazgılı olduğunu öğrenir. Ne var ki, bu olumsuz durum genç kadını kararından döndürmez. Savitri ve Satyavan evlenerek, Satyavan'ın ormanda yaşayan ailesinin yanında yaşamaya başlarlar. Kocasının ölümünü yaklaştığında Savitri, "üç gün üç gece nöbeti" denilen, hiç yemek yemediği ve uyumadığı bir ibadeti uygular. Gün geldiğinde de Satyavan'la birlikte ormana gitmek için kocasının ana babasından izin ister. Ormanda güçsüz düşen Satyavan, genç kadının dizinde uyuyakalır. Bu sırada, Ölüm ve Doğruluk Tanrısı Yama gelir, genç adamın ruhunu alarak ormanın derinliklerine dalar.

Savitri, uyguladığı ibadet sayesinde Ölüm Tanrısı'nı görebilmektedir. Tanrıyı takip eder. Yama, izlendiğini anlayınca şaşırır ve sinirlenir. Genç kadını başından savmak için ona dilek hakları verir. Her dileğinde Savitri, kayınpederine krallığının geri verilmesi gibi, yeni gelin gittiği ev için bir şeyler ister. Sonunda Yama, Savitri'den kendisi için kocasını geri istemek dışında son bir dilekte bulunmasını ve evine dönmesini ister. Savitri, Yama'dan kendine birçok erkek evlat bahşetmesini ve ölmeden önce onların çocuklarının mutluluğunu görmeyi diler. Bu, Yama'nın hoşuna gider ve tanrı genç kadının dileğini kabul eder. Ne var ki, Savitri'nin yeniden evlenmesi ve kocası olmadan da çocuk doğurması olanaksızdır. Bunun üzerine aynı zamanda

Doğruluk Tanrısı olan Yama, sözünü tutmak zorunda kalır ve Satyavan'ın ruhunu serbest bırakır (Noble 1997: 51-63).

Kadın bağlılığının ve yürekliliğinin vurgulandığı bu masalda *inisiyasyonla* örtüşen iki motif bulunmaktadır. Bunlardan ilki, Savitri'nin hac yolculuğu için babasının sarayından ayrılarak ormana gitmesidir. Eliade, bundan "kişinin vahşi doğaya çekilerek koruyucu tinini aradığı" *inisiyasyon* uygulaması olarak söz etmektedir (1975: 130). Masalda koruyucu tinin yerini "koca" almıştır. Bu, Hindu kültüründe evliliğe ve kadın-erkek ilişkilerine bakış açısı hakkında fikir vermektedir. Hindularda evliliğin kutsal sayıldığı ve karı kocanın görevlerinin sıkı kurullarla belirlendiği bilinmektedir.

A. S. Altekar'ın ayrıntılı bir çalışmayla ortaya koyduğu üzere, Hindistan'da evlenmek, Vedik dönemden beri bir gereklilik sayılmakta, sosyal olarak tamamlanma anlamına gelmektedir (1991: 31-32). "Hindu evlilik kurumunun amacı, eşlerin olgunlaşmasına yardımcı olmak, böylece yeni kuşaklar üretmek ve onların eğitimlerini karşılamak işini çiftlerin sorumluluğuna vererek toplumun ve kültürün korunmasını ve ilerlemesini sağlamaktır". Bu nedenle, annelik her Hindu kadınının idealidir. Erkek evlat sahibi olmak bir kadının sosyal statüsünü yükseltir. Evlilik töreninde çiftlere erkek evlat ve erkek torun sahibi olmaları dileğinde bulunulur (1991: 100). Geleneksel Hindu ailesinin ideal portresi böyle olduğuna göre, Savitri'nin Ölüm Tanrısı'ndan neden özellikle erkek evlat istediği de açıklığa kavuşmaktadır.

Hindu ailesinde kadına düşen görev, evlilik yeminine bağlı kalmak, kocasının mutluluğu için çalışmak ve ona itaat etmektir. İyi bir eş, bağlılığının karşılığında kocasından saygı görür (Altekar 1991: 93-98). Ne var ki, Hindularda evli-

lik her anlamda karı kocanın eşit haklara ya da konuma sahip olduğu bir denge içermemektedir. Altekar'ın da belirttiği gibi, Vedik dönemden itibaren, belirli yüzyıllarda kadının, boşanma ya da kocasının ölümü karşısındaki konumu değişkenlik gösterse de kadın hep evliliğine bağlı kalan taraf olmak zorunda bırakılmıştır. Dönem dönem, kocasının ölümünde onunla birlikte yakılan kadının, bu hunharca gelenek uygulanmadığı zamanlarda bile boşanma ya da kocasının ölümünden sonra yeniden evlenme hakkı ya hiç olmamış ya da bu hak toplumsal yaptırıma karşı güçlkle kazanılmıştır (1991: 83-86).

Bu kültürel özellikler, Savitri'nin masalında deneyimlenen *inisiyasyonların* önemini vurgulamaktadır. Öncelikle, Savitri'nin kendine eş seçmesi yaşamının geri kalanını belirlemede önemli bir adım anlamına gelmektedir. Kendine eş seçecek olgunluğa erişmesi için genç kadının evinden uzaklaşması, uzun ve tehlikeli bir yolculuğu göze alması ve bu yolculuğu başarıyla tamamlaması gerekmiştir. Ne var ki, seçtiği eşe layık olduğunu göstermesi için Savitri'nin bir *inisiyasyon*dan daha geçmesi gerekmektedir. Müstakbel kocasının öleceğini öğrenen kadının buna karşın evlenme kararından vazgeçmemesi ve evliliği için ölüme göze alması, onun iyi bir eş olarak kabul görmesini sağlayacaktır.

Savitri'nin, Ölüm Tanrısı Yama'yı takip edişinde simgesel ölüm motifleri bulunmaktadır. Her şeyden önce, Ölüm'le karşılaşılacak ve onun izlendiği yer yine vahşi, ormanlık arazidir. Başka bir kaynakta, Yama'nın "yaşam ve ölüm arasındaki ışıksız kirlilikte" yürüdüğünden söz edilmektedir (Knappert 1991: 218-19). Bununla birlikte, genç kadın, Ölüm'le karşılaşmadan önce yerine getirdiği zor ibadetle sembolik bir ölümü

deneyimlemiştir. Bu deneyim, ona yeni bir bilgi, Ölüm'ü görme gücü kazandırmıştır. Ölüm'ü takip ederek Savitri, bir anlamda ona meydan okumaktadır; gösterdiği sabır ve yüreklilikle en sonunda Ölüm'ü alt edecektir de. Satyavan'ın ruhunu geri kazanan ve diğer dilekleriyle birlikte kocasının ailesini eski zengin ve gönençli günlerine kavuşturan Savitri, hem kusursuz bir eş hem de kusursuz bir gelin olduğunu böylece kanıtlamaktadır. Bir ölümün ve yeniden dirilişin sözü olduğu bu *inisiyasyon* modeli, Savitri'nin geçtiği ilk *inisiyasyonun* da bütünleyicisi niteliğindedir. Kendine ölüme mahkum bir eş seçtikten sonra toplumsal konumunu sağaltmak için Savitri'nin vermesi zorunlu sınavlardır bunlar. Sınavını başarıyla geçen genç kadının yüceltiği bu anlatıdaki Savitri imgesi, Hindu toplumu için geleneksel kadın imgesinin kusursuz örneğini oluşturmaktadır.

II. Deli Dumrul'un Azrail'e Meydan Okuması

İlk yazıya geçirildiği biçimiyle *Dede Korkut Kitabı*'ndaki epizotlardan biri olarak karşımıza çıkan Deli Dumrul anlatısının halk arasında masallaştığı hâliyle de yaygın olduğu bilinmektedir. Muharrem Ergin'in aktardığı biçimiyle Dumrul anlatısının özeti şöyledir:

Deli Dumrul, kuru bir çayın üzerine bir köprü yaptırır, köprüsünden geçenden de geçmeyenden de haraç keser. Bir gün köprüsünün yanına konan bir obada bir yiğidin öldüğünü öğrenir. Genç yaşında yiğidin canını alanın kim olduğunu merak eder, Azrail olduğunu öğrenince de ona meydan okur.

Dumrul'un meydan okuması Allah'ın gücüne gider; Azrail'i, Dumrul'un canını almaya gönderir. Ölüm meleği, Dumrul'un karşısına çıktığında genç adam sersemle, güçten düşer. Yine de

kılıcını çeker ve Azrail'le savaşmaya davranır. Azrail, güvercin olur, uçup gider. Dumrul buna sevinir, Azrail'in kendisinden korktuğu için kaçtığını düşünür, cesaretlenir. Ne var ki, Azrail tekrar karşısına çıkar ve Dumrul'u güçten düşürür. Öleceğini anlayan Dumrul, Azrail'den aman diler. Azrail kendisinin de bir emir kulu olduğunu, aslında Allah'tan aman dilemesi gerektiğini söyler. Allah'a, O'nun birliğini ve gücünü tanıdığını belirten sözlerle yakaran Dumrul, Allah tarafından bağışlanır, canı yerine can bulması karşılığında yaşamı kendisine geri verilir.

Deli Dumrul, kendi yerine ölmesini istemek için önce babasına, sonra annesine gider. İkisi de "tatlı canlarını" oğulları için vermek istemezler. Bunun üzerine Dumrul, karısını son bir kez görmek ister. Ona oğullarına iyi bakmasını, kendinden sonra onlara baba olacak uygun biriyle evlenmesini söyler. Ana babası canlarını feda etmedikleri için kocasının öleceğini öğrenen kadın, kocası için canını vermeye razı olur. Azrail, karısının canını almaya geldiğinde Dumrul, Allah'a bir kez daha yalvarır. Sözleri Allah'ın hoşuna gider. Allah, Dumrul'un ve karısının canlarını bağışlar, onlara yüz kırk yıl ömür verir, yerine ihtiyar ana babanın canlarını alır (Ergin 2000: 112-22).

Bu anlatıda da, Savitri'nin anlatısında olduğu gibi, ölümü temsil eden bir karakter bulunmaktadır: Azrail. Başka bir deyişle, ölüm kişileştirilmiştir ve baş karakterler, masal karakterlerinden biri olan Ölüm/Azrail ile ilişki içerisine girerek *inisiyasyon*larını gerçekleştirmektedirler. Dumrul'un deneyimlediği *inisiyasyon*, ergenlik dönemi *inisiyasyon* türüyle koştur özelliğindedir. Mantıksız ve düşünmeden hareket eden karakter özelliği gösterdiğinden ve işini kaba kuvvetle çözmeyi seçtiğinden "Deli" lakabını

almış olan Dumrul, evli ve evlat sahibi olmasına karşın, yetişkin bir insan gibi davranmamaktadır. Genç yiğidin ölümlüyle karşılaşmak, Dumrul'u yaşam konusunda sorular sormaya ve ölüme meydan okumaya yöneltir.

Azrail'le kavgasında yarı ölü duruma geçerek sembolik ölümü deneyimleyen Dumrul, bunun sonucunda kendisini olgunlaştıracak bilgiyi edinir. Meydan okuyarak değil, yakararak ve aklını kullanarak kazanabileceğini öğrenir. Eliade, *inisiyasyon* sonucunda elde edilen bilgiyi, "öte taraf"ın aynı zamanda bir bilgi ve bilgelik yeri olarak görülmesiyle açıklamaktadır (1975: 62). Bir önceki masalda da Savitri'nin, Ölüm'ü aklını kullanarak alt ettiği burada bir kez daha hatırlanmalıdır.

Ölümlüyle karşılaşan ve onu yenmenin ancak Allah'a sığınmakla mümkün olabileceğini öğrenen Dumrul, böylece kendi sınırlarının da farkına varmış olmaktadır, yetişkinlerin dünyasına "gerçek bir insan" olarak adım atmaktadır. Dumrul'un *inisiyasyonu* aynı zamanda ana babasının ve karısının da *inisiyasyonu*dur. Ana baba, canlarını vermeyi kabul etmeyerek, sınavdan geçemezler. Öte yandan, Dumrul'un karısı, kocası önermiş olsa bile, onun ölümünden sonra yeniden evlenmeyi reddederek ve kocası uğruna ölümü göze alarak kocasına bağlılığını kanıtlamaktadır. Böylece, tıpkı Savitri gibi, varlığını kocasına göre anlamlandırmakta, kendini ona göre konumlamaktadır.

Emel Doğramacı, Türkiye'de kadının konumunu sorguladığı çalışmasında, Türk kadını tarih dönemleri içerisinde değerlendirmektedir. Doğramacı'ya göre, İslâmiyet'ten önce göçebe kültüründe kadın, devirin erkek tipine yakındır, devlet yönetiminde söz sahibidir, ailede kocasıyla sorumluluğu paylaşmaktadır

(1989: 1-2). Deli Dumrul masalında çizilen kadın tipi bu özellikleri taşımaktadır. Dumrul'un karısının ölümü kabul etmek karşısında yürekli tavrı, onun erkeklere atfedilen dayanıklılık, gözüp eklik gibi özellikleri taşıdığını göstermektedir. Dumrul'un kendi ölümünden sonra karısına yeniden evlenmede özgür olduğunu söylemesiyle, kadının evlilikte kocasıyla olan denk konumuna işaret etmektedir. Savitri'nin durumunda anlatı, kadının yeniden evlenemeyeceği üzerine kurulurken, Dumrul'un masalında kadının özgür iradesiyle seçim yapması söz konusudur.

İslâmiyet'le birlikte, yerleşik uygarlık değerlerinin Türkler tarafından benimsendiği gözlemlenmektedir. Doğramacı'ya göre, Türkler, Müslümanlığı sekizinci yüzyıldan itibaren kabul etmeye başlamışlardır. Ne var ki, Müslüman olduktan sonra da halk, uzun bir süre eski gelenek ve göreneklerine bağlı yaşamayı sürdürmüştür (1989: 3). Bu durum, Dumrul'un masalında, Azrail ve Allah gibi çok temel Müslüman değerlerinin onlarla denk güçte pagan değerlerle bir arada bulunmasını açıklamaktadır. M. Bilgin Saydam bunu, "Deli Dumrul'un şahsında, tektanrılı bir din olan İslâm'ın inanç dizgesi ve İslâmiyet'in zorlayıcı gücüyle karşılaşan, animist-şamanist eski Türk topluluklarının yaşadığı sancılı/coşkulu geçiş sürecinin" izlerinin bulunması olarak değerlendirmektedir (alıntılaman Dünder 2001: 48). Bu bağlamda, Dumrul'un *inisiyasyonu*nun toplumsal bir izdüşümü olduğu öne sürülebilir. Saydam'a göre, "bireysel psikoloji açısından ergenlik dönemine ait narsistik bir sarsılma olarak" kabul edilebilecek bu durum, "sosyo-kültürel açıdan şamanistik/animistik Türk'ün doğa yanlı/ana-cıl bilincinin, mutlak tinselliğin temsilcisi, baba-cıl İslâmiyet'le karşılaş-

ması” olarak yorumlanabilir (Dündar 2001: 49).

Bu durumda, Dumrul’un *inisiyasyon*unda deneyimlediği travma, aynı zamanda toplumsal bir krize de işaret etmektedir. Bu krizin aşılabilmesiyle, geleniğin İslâm kurallarıyla birlikte yeniden yorumlanarak yaşama geçirilmesiyle olanaklı kılınmıştır. Başka bir deyişle, halk, Azrail ile Han Erlik’i, Allah ile Tengri’yi uzlaştırmayı “öğrenmiş”, “öte tarafın” bilgisini elde ederek *inisiyasyon*unu gerçekleştirmiştir.

III. Alkestis’in Kocasını Uğruna Kendini Feda Etmesi

Şimdiye kadar ele alınan anlatılarda *inisiyasyon*daki simgesel ölüm, kişileştirilmiş ölümle karşılaşma olarak deneyimlenmekteydi. Alkestis’in anlatısında ise *inisiyasyon*un yer altındaki ölüm ülkesine inişle gerçekleşmesi söz konusudur. Edith Hamilton’ın aktardığı Euripides yorumuna göre Alkestis’in masalı şöyle özetlenebilir:

Apollon, Kyklop’ları öldürdüğü için Zeus tarafından Kral Admetos’a bir yıl boyunca çobanlık etmek üzere cezalandırılır. Apollon, hizmetkârlığı sırasında Admetos ve karısı Alkestis’le dost olur. Kader tanrıçaları Moiralar’dan, Admetos’un yakında öleceğini öğrenen tanrı, arkadaşını kurtarmak için Moiralar’la konuşur, onun yaşam ipliğinin kesilmesini geciktirir. Admetos’un kendi yerine ölecek birini bulması durumundaysa yaşamının bağışlanacağına dair söz alır. Bunu da Admetos’a anlatır.

Admetos ilk önce ana babasına gider, ikisi de oğullarının yerine ölmeyi kabul etmez. Daha sonra arkadaşlarına gider, onlardan da kimse canını vermeyi istemez. Üzüntü içinde eve dönen kral, olanları karısına anlatır. Alkestis, kocasının yerine ölmeyi kabul eder. Moiralar, kadının yaşam ipini keserler. Admetos

yas tutar. Bu sırada, Herakles saraya gelir. Admetos, üzüntüsünü gizlemek ister ve gerçekte kimin öldüğünü açıklamaz. Geceyi eğlenceyle geçiren Herakles, bir hizmetkârdan durumu öğrenince eğlenmesinin ne kadar yanlış olduğunu anlar. Kendini bağışlatmak için Ölüm’le güreşir ve Alkestis’i geri getirir (Hamilton 1990: 25-28).

Anlatının bir “eş metni”ne² göre, Herakles masalda yer almamaktadır. Alkestis, yeraltına indiğinde Persephone’nin ya da tanrıların, onun bağlılığının derecesi ve cesareti karşısında yumuşayıp Alkestis’i yeryüzüne geri gönderdikleri anlatılmaktadır. Yine bu eş metne göre, Apollon, Admetos’un Alkestis ile evlenmesine yardımcı olmuştur. Evlilik için gereken zorlu görevi, arabaya vahşi hayvanların koşulması işini, Apollon üstlenmiştir. Şefik Can’ın aktardığı eş metinde buna ek olarak, Admetos’un gerdek odasının yılanlarla kaplı olduğu ve bunları Apollon’un temizlediği anlatılmaktadır (Can 1970: 54-55; Peterich 1946: 61-62).

Her iki metinde de *inisiyasyon* deneyimi söz konusudur. Hamilton’ın aktardığı metinde Herakles’in deneyimi Alkestis’inkinden ön plandadır; ne var ki, bunun bir *inisiyasyon* deneyimi olup olmadığı sorgulanmalıdır. Tıpkı Deli Dumrul gibi düşüncesizce davranan ve kaba kuvvetine güvenen Herakles, kendini arkadaşına bağışlatmak için Ölüm’le güreşir ve Alkestis’i geri alır. Yalnız, burada ölümle karşılaşma karakterinin bir dönüşüm sürecinden geçtiğini imleyen sembelleri taşımamaktadır. Herakles için eski konumun değiştiği bilgi edinmeyle gelen bir olgunlaşma yerine, bozulan eski konumun tekrar kazanıldığı olgunlaşma içermeyen bir deneyim söz konusudur.

Bunun karşısında Alkestis, kocası-

nın yerine ölümü göze alarak, yani bir anlamda ölüme meydan okuyarak, tıpkı Savitri ve Dumrul'un karısı gibi bağlılığın sınındığı bir *inisiyasyondan* geçmektedir. Eş olarak görevini kusursuzca yerine getirmesiye, tanrılar tarafından ya da Herakles'in yardımıyla yeniden yüzüne gönderilmekle ödüllendirilir. Bu noktada, Nicole Loraux'nun yaptığı değerlendirmeleri anmak konuyu irdelemede yeni açılımlar sağlayacaktır.

Loraux, Klasik Yunan trajedilerinde kadının ölümle karşılaştığı konunun aynı zamanda yaşamlarının da bir simgesi olduğunu söylemektedir. Bu yaşamın kendisini benlik dışında var ettiği ve yalnızca kadını doğrudan erkeğin dünyasına ve yaşamına bağlayan evlilik ve annelik kurumlarında gerçek anlamını bulduğu bir konumdur. Yazar, aynı zamanda, kadınların erkeklerin elinden ya da erkekler uğruna öldüklerine dikkat çekmektedir. Loraux'ya göre, kadınlar yalnızca ölümlerinde gerçek eşlerdir, "çünkü yalnız kendi ölümleri onlara aittir ve ölerken evliliklerinin asıl gereğini yerine getirmiş olurlar" (1987: 23-28).

Loraux'nun buna bağlı olarak işaret ettiği bir başka nokta da kadının ölümü göğüsleyişindeki yürekliliğin doğurduğu sonuçtur. Alkestis örneğinde, kendini adanmış, sevecen ve erdemli bir eşle karşı karşıyayızdır; ama o "şanlı ölümünü" ancak erkeksi özellikler olan yüreklilik ve dayanıklılıkla elde etmektedir. İyi bir ölüm "erkekçe" olduğuna ve sadık eş de erkeğin yerini aldığına göre, çok sevilen koca beklenmedik biçimde kadınsılaşmaktadır. Koca, "çocuklarına hem analık hem babalık yapma durumunda kalmış, karısının erkekçe kahramanlıkla özdeşleşmiş açıklık alanlarda ölümü karşılamak için terk ederek gittiği sarayda bundan böyle bir bakire gibi münzevî ya da

bir yeni gelin gibi iffetli yaşamaya mahkum edilmiştir" (1987: 28-29).

Gerçekten de, Alkestis anlatısında Admetos edilgen bir konumdur. Her şeyden önce, Admetos'un evlilik için geçmesi gereken sınavları, kendi yerine Apollon geçmektedir. Böylece, aslında Alkestis'le evlenmeye gerçekten hak kazanan Admetos değildir. Daha önce değinildiği üzere, gerdek odasını yılanlardan Admetos'un yerine Apollon temizlemiştir. Burada, gözü pek tanrının yardımseverliği ön plana çıkarılırken, Admetos'un evlenmeye ne kadar uygun olduğu da sorgulanmaktadır. Karısının kendi yerine ölümü kabul etmesi karşısında Admetos, yine edilgen bir tavırla yalnızca yas tutmaktadır. Üstelik, belki de bu konuda hiçbir şey yapmamış olmanın verdiği suçluluk duygusunu bastırmak amacıyla karısının ölümünü unutmak ve unutturmak ister gibi, yakın arkadaşı Herakles'le bunu paylaşmamaktadır. Bu nedenle, Alkestis'in cesareti ve dayanıklılığı, Admetos'un edilgen karakter özelliklerini iyice belirginleşmektedir.

IV. İnanna'nın Yer Altına İnişi

Bir önceki bölümde değinilen "etkin" kadınlar ve "edilgen" kocalar izleği Sümerlere ait bir mit olan İnanna'nın yer altına inişinde de bulunmaktadır. Aynı zamanda, Robert Garland, Yunan anlatılarındaki yer altı dünyasına iniş motifinin (*katabasis*) bu mit kökenli anlatıya dayandırılabilceğini öne sürmektedir (1985: 150). Bu nedenle, mitolojik bir kaynak olarak kabul edilebilecek bu anlatıya değinmek yerinde olacaktır. İnanna anlatısı şöyle özetlenebilir:

Göklerin Kraliçesi olan İnanna, gücünü genişletmek, cehennemde de hüküm sürmek istemektedir. Ölüler diyarına inmeye karar verir. Buranın sahibi, ablası Ereşkigal'dır. Hükümdarlığına girdiğinde ablasının kendisini öldüre-

ğinden korkan İnanna hizmetkârına üç gün sonra dönmezse tanrılara haber vermesini söyler. İnanna ölümler diyarına indiğinde Ereşkigal onu bir cesede çevirir ve bir kazığa diker.

Üç gün sonra, hanımının gelmediğini gören hizmetkâr, tanrılara gider. Tanrı Enlil ve Nanna yardım etmeyi reddederler; Enki, kabul eder. İnanna'yı kurtarmak için iki yaratığa can verir. Onlara, ölümler diyarına inmelerini, Ereşkigal'ın acılarına ortak olmalarını, İnanna'yı yaşama döndürecek olan yiyeceği ve suyu cesede dökmelerini buyurur. Yaratıklar tanrının buyruğunu yerine getirirler. İnanna canlanır. Ne var ki, ölümler diyarının kuralı gereğince ancak kendi yerine bir can bulabilirse yeryüzünde kalmasına izin verilir. İblislerle birlikte yeryüzüne gönderilir.

İnanna yeryüzünde kendi yerine iblislere vereceği kişiyi arar. Karşılaştığı herkes ondan korkmakta ve onun için yas tutmaktadır, biri dışında: kocası Dumuzi. Bayramlıklarına kuşanmış, gururla tahtta oturan eskinin çobanı, şimdinin kralı, kocası Dumuzi'yi gören İnanna çığına döner. Onu cinlere teslim eder. Dumuzi, İnanna'nın kardeşi güneş tanrısı Utu'ya kendini kurtarması için yakarır. Utu yardım eder, Dumuzi iblislerden tanrının yardımıyla kurtulur, saklanır. Saklandığı yeri bir arkadaşı iblislere bildirir. Böylece arkadaş ihanetine uğramış olan Dumuzi, yer altına götürülür. Bu arada, Dumuzi'nin kardeşi Geştinanna yas tutmaktadır. İnanna da, hırsının sonucu olarak mutluluğunu feda ettiğini anlar ve Geştinanna ile Dumuzi'yi dönüşümlü olarak altı aylık süreler boyunca yer altına yollamaya karar verir (Evers 1995: 72-78; Kramer 1999: 196-210).

Anlatıda, İnanna'nın kararlı tavrı karşısında Dumuzi'nin edilgen tutumu dikkat çekmektedir. Anlatının üç eş met-

nini bir arada inceleyen John D. Evers, İnanna'nın yer altına inişini bilgi arzusu olarak değerlendirmektedir (1995:80). Dolayısıyla, İnanna'nın ölümü ve yeniden dirilişi, *inisiyasyon* sembelleri olarak kabul edilmelidir. Karısının yer altına inişinden sonra onun için endişelenmeyen ve tahtın sahibi olmanın keyfini çıkarıyormuş gibi gözükten Dumuzi'nin anlatıdaki rolü ise, Evers'e göre, temel olarak kendi kadınsı yönlerini keşfetmektir. Bu da Dumuzi'nin *inisiyasyonu* olarak değerlendirilebilir. Böylece, anlatıda "erkek-dişi dengesinin kurulduğu bir model" de oluşturulur (1995:80).

Anlatıda erkek-dişi dengesiyle birlikte olumlu-olumsuz dengesi de bulunmaktadır ve bunlar kardeş ilişkilerinde açığa çıkmaktadır. Diane Wolkstein'a göre, İnanna ve Ereşkigal, bir insanın iki yarısı gibidirler. İnanna'nın yer altına inişi, öbür yarısıyla tanışmak ve bir anlamda bütünlenmek olarak da yorumlanabilir. İnanna'nın inişiyle yukarıdan yani bilinçten, aşağıya yani bilinçdışına açılan geçidin kapanmaması gereklidir, bu nedenle İnanna'nın bir parçası aşağıya geri dönmelidir. İnanna, dışlanmış ve yalnız kalmış ablasını hatırlamalıdır (aktaran Evers 1995: 81).

Evers, İnanna'nın yer altına inişi anlatısının bir mit anlatısı olduğuna dikkat çekerek, İnanna-Ereşkigal ilişkisini evrensel denge açısından ele almaktadır. Buna göre, İnanna'nın inişi evrensel dengeyi bozmuştur. Dumuzi ve Geştinanna'nın onun yerine dönüşümlü olarak yer altına inmeleri, dengenin yeniden kurulmasını sağlamaktadır (1995: 95). Burada, karı-koca ilişkisinden farklı bir kadın-erkek ilişkisi vardır. Evrensel dengenin kutuplarında birbirleriyle kan bağı olan bir dişi ilke ile bir erkek ilke bulunmaktadır. Mevsimler, bunların devinimine göre oluşmaktadır. Bu iki il-

kenin, birbirlerine hiç kavuşamayacaklarını bilerek yine de birbirleri için yerin altı ve üstü arasında gezinmeleri yaşamsal devinimi sürekli kılmaktadır.

Bu anlatıda birden fazla *inisiyasyon* gerçekleşmektedir. İnanna, Dumuzi ve Geştinanna *inisiyasyon*dan geçerek kendi yaşamlarını değiştirirken, mit olma özelliklerinden dolayı evrenin düzenine de etki ederler. Evers, tüm bu *inisiyasyon*ların temelinde “sevgi” olduğu dikkati çekmekte ve bunu şöyle dile getirmektedir: “bu, sevginin ve onun yaşam ve ölümle ilişkisinin biçimlerinin, niteliklerinin ve olanaklarının araştırıldığı bir anlatı[dır] (1995:95). Evers’in çözümlemesine göre, anlatı, ilk hareketini ablaya karşı duyulan sevgi yokluğundan almaktadır. İnanna’yı yer altından çıkaran hizmetkârının ve Tanrı Enki’nin ilgisi ve yardımudur. Enki’nin yaratıklarının Ereşkigal’ın acıları karşısında gösterdikleri yakınlıkla onu yumuşatmaları anlatının sevgi izleği üzerine kurulduğunu gösteren bir başka ilgi çekici noktadır. Dumuzi’nin felaketi, karısına karşı kayıtsızlığının bir sonucudur. Genç kral, kız kardeşinin yoğun sevgisi ve karısının ona duyduğu sevginin değerini anlaması sayesinde kurtulmaktadır (1995: 95).

“Sevgi”nin—ya da sevgi eksikliğinin—*inisiyasyon*un temel ögesi olduğu, bu çalışmada incelenen tüm diğer anlatılarda da gözlemlenebilir. Savitri, kocasına duyduğu sevgi sayesinde ölüme meydan okuyacak gücü kendinde bulmaktadır. Dumrul, öncelikle kendini ve yaşamı sevdiği için ölüme meydan okur. Ana babasının sevgisizliği *inisiyasyon*unun önemli bir aşamasını oluşturur. Karısıyla karşılıklı birbirlerine duydukları sevgi ve özellikle Allah sevgisi de *inisiyasyonu* başarmasına yardımcı olur. Admetos’un evlilik sınavını geçmesini sağlayan Apollo’nun ona duyduğu arkadaşça

sevgidir. Aynı sevgi, Admetos’un hayatını kurtarmada da rol oynamaktadır. Admetos’u asıl kurtaran ise Alkestis’in sevgisidir. Bir eş metne göre, bu sevginin gücüyle Alkestis, tanrılardan onay alarak, başka bir eş metne göreyse Herakles’in Admetos’a duyduğu arkadaş sevgisi yardımıyla, *inisiyasyonu* gerçekleştirilmektedir.

Tüm bu anlatıların temelinde, ölüm gerçeğinden kurtulmanın olanaksızlığı düşüncesi yatmaktadır. Ne var ki, bu olanaksızlığı aşmak için yollar önerilmiştir. Evers’in da belirttiği gibi, “sevgi, yaşamı destekler ve sevgiden yeni yaşam doğar”. Bu sonsuz bir döngüdür. Bu döngü ölümü de içermektedir; ama ölüm, bir sonlanmadan daha çok sonlanmayla gelen yeni bir başlangıç niteliğindedir. “Bu anlatı[ların] kökeninde sevgi vardır çünkü bu anlatı[lar] sevgiyi yaşamın kökenine yerleştirmektedir (1995: 96).

* * *

Görülüyor ki, masallar, *inisiyasyon* kodlarını çeşitli biçimlerde kamufle ederek, onları değişik göndergelere dönüştürerek modern çağa, modern insanın beğenisine taşımaktadırlar. Mircae Eliade’ye göre, *inisiyasyon* kalıpları törensel gerçekliklerini yitirdiklerinde ruhsal mesajlarını farklı bir insanî düzlemde, doğrudan düş gücüne hitap ederek edebî motiflere dönüştürmüşlerdir. Masallar bu biçimi aldığından beri, insan, ister ilkel ister uygar olsun onları tekrar ve tekrar dinlemekten büyük zevk duyagelmiştir. Bu, *inisiyasyon* kalıplarının, masallardaki gibi gizlenmiş olsa dahi, insanın ruhunun derinliklerindeki bir ihtiyaca cevap veren psikolojik bir işlev üstlendiğini göstermektedir (1975: 126).

Masalın modern çağda da geçerliğini koruyan, özellikle çocukların ve gençlerin eğitiminde önemli rol oynayan bir

halk anlatısı olduğu doğrudur. Aynı zamanda, masalın olağanüstü motiflerinden beslenen ve kurgu çatısını hemen her zaman bir *inisiyasyon* modelinin oluşturduğu fantastik edebiyat ve bilim kurgu edebiyatı, günümüzde en çok rağbet gören edebî türlerdendir. Sinemanın da bu türleri yaygın olarak kullanması, “modern masallar” olarak adlandırılacak bu anlatıların oluşturduğu edebî ve sanatsal beğeniye, modern yaşamın vazgeçilmezlerinden biri hâline getirmiştir.

İnsanın “modern masallar”a gösterdiği bu ilgi, Eliade’nin öne sürdüğü, “*inisiyasyonun* insan yaşamının özünde yattığı” savını da desteklemektedir. Eliade’nin de belirttiği gibi, bir dinlenme ya da eğlence aracı oluşturan bu anlatılar modern insanın basitleştirilmiş bilincine hitap etmektedir. “Derinlerdeki psikede, *inisiyasyon* senaryoları önemini koru[makta] ve mesajlarını aktarmayı, değişmeler gerçekleştirmeyi sürdürür [mektendirler]”. Modern insan hiç farkına varmadan masalların getirdiği bu düşsel *inisiyasyondan* yararlanmaktadır. Bu da gösteriyor ki, Eliade’nin önemle üzerinde durduğu gibi, “günümüzde *inisiyasyon*’ olarak adlandırılan şeyin, insanlık durumuyla birlikte var olduğunun, her yaşamın, her varoluşun, kesintisiz bir dizi ‘sınamalar’, ‘ölümler’ ve ‘dirilmeler’den oluştuğunun farkına varılmaya başlanmıştır” (2001: 245-46).

NOTLAR

¹ Kavram, Türkçe’de “geçiş töreni”, “geçiş kut-töreni” olarak karşılanabilir. Bu yazıda “inisiyasyon” kullanımı benimsenmiştir.

² “eş metin” terimi, Öcal Oğuz’un önerdiği gibi, “varyant” terimi yerine kullanılmıştır (bkz. Oğuz 2000: 23-28).

KAYNAKÇA

Altekar, A. S. (1991). *The Position of Women in Hindu Civilization: From Prehistoric Times to*

the Present Day. Delhi: Motilal Banarsidass Publishers.

Can, Şefik. (1970). *Klasik Yunan Mitolojisi*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.

Doğramacı, Emel. (1989). *Türkiye’de Kadının Dünyü ve Bugünü*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Dündar, Leyla Burcu. (2001). *Murathan Mungan’ın Çağdaş Masallarında Cinsiyetçi Geleneğin Eleştirisi*. Ankara: Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi.

Eliade, Mircea. (1975). *Rites and Symbols of Initiation: The Mysteries of Birth and Rebirth*. Fransızca’dan Çev. Willard R. Trush. New York: Harper Torchbooks.

—. 2001. *Mitlerin Özellikleri*. Çev. Sema Rifat. İstanbul: Om Yayınları.

Ergin, Muharrem. (2000). “Duha Koca Oğlu Deli Dumrul Destanı”. *Dede Korkut Kitabı*. İstanbul: Boğaziçi Yayınları. 112-22.

Evers, John D. (1995). *Myth and Narrative: Structure and Meaning in Some Ancient Near Eastern Texts*. Darmstadt: Butzon und Bercker.

Garland, Robert. (1985). *The Greek Way of Death*. New York: Cornell University Press.

Gilet, Peter. (1998). *Vladimir Propp and the Universal Folktale: Recommissioning an Old Paradigm—Story as Initiation*. New York: Peter Lang Publishing.

Hamilton, Edith. (1990). *Mitolojya*. Çev. Ülkü Tamer. İstanbul: Varlık Yayınları.

Knappert, Jan. (1991). “Savitri”. *An Encyclopedia of Myth and Legend: Indian Mythology*. London: Aquarian Press. 218-19.

Kramer, Samuel Noah. (1999). *Tarih Sümer’de Başlar: Yazılı Tarihteki Otuzdokuz İlk*. Çev. Hamide Koyukan. İstanbul: Kabaalçı Yayınevi.

Loraux, Nicole. (1987). *Tragic Ways of Killing a Woman*. Fransızca’dan Çev. Anthony Forster. Cambridge: Harvard University Press.

Noble, Elizabeth Margaret (Rahibe Nivedita). “Savitri, The Indian Alcestis”. *Cradle Tales of Hinduism*. Calcutta: Advaita Ashrama Publication Department, (1997). 51-63.

Oğuz, Öcal. (2000). “Türk Halkbilimi Çalışmalarında Eş Metin (Varyant) ve Benzer Metin (Versiyon) Sorunu”. *Türk Dünyası Halk Biliminde Yöntem Sorunları*. Ankara: Akçağ Yayınları. 23-28.

Peterich, Echart. (1946). *Küçük Yunan Mitolojyası*. Çev. Suat Yakup Baydır. İstanbul: Millî Eğitim Basımevi.

MİZAH YARATMA EYLEMİNDE NASRETTİN HOCA

Nasreddin Hodja in the Act of Creating Humor

Nasreddin Hodja dans l'acte de la création humoristique

Bilgen AYDIN*

ÖZET

Nükte, alay gibi mizahî öğelerin serpiştirildiği fıkralar, bir kişiyi ve bir olayı hicvetmek konusunda sözlü mizahın en etkili ürünlerindedir. Nitekim Nasrettin Hoca fıkralarından bazıları dikkate alındığında, toplumsal ve siyasal yapıdaki çarpıklıkların alaysamalı bir söylemle hicvedildiği görülecektir. Bu bağlamda amacımız, seçilen dört Nasrettin Hoca fıkrasındaki mizah yaratma eylemini, gülmece kuramları çerçevesinde irdelemektir.

Anahtar Kelimeler

Mizah yaratma eylemi, hiciv, gülmece kuramları

ABSTRACT

The comic anecdotes that have elements of humor like witticism and mockery, are the most effective products of oral humor in which someone or some event is satirized. When we take Nasrettin Hodja anecdotes into consideration, it is seen that the disruptions in the structure of the society and politics are satirized in them through a mocking discourse. In this context, our aim is to analyze the act of humor creation in four Nasreddin Hodja anecdotes in the context of theories of humor.

Key Words

Act of creating humor, witticism, theories of humor

*Gülme eğlendirdiği kişiyi değil,
kendisiyle eğlenilen kişiyi öldürür.*

— Lunaçarski

Türkçe karşılığı “gülmece” olarak yerleşen ve Arapça “müzah”, yani şaka, lâtife, eğlence anlamına sahip mizahın en yaygın çeşitlerinden biri hicivdir. Türk edebiyatı tarihine bakıldığında, sözlü geleneğin ürünü olan Nasrettin Hoca fıkralarından, yazılı kültürün en popüler türü olan romana uzanan çizgi- de hicivden yararlandığı görülür. Nükte, alay, iğneleme, yergi gibi mizahî öğelerin serpiştirildiği fıkralar, bir kişiyi, bir olayı hicvetmek konusunda sözlü mizahın en etkili ve en eski ürünlerindedir. Fıkraların, günümüz mizahî öykü ve romanlarının ana yapısını anlamaya temel teşkil ettiği söylenebilir. Çünkü “ko-

medi ve mizah hikâyesi gibi uzun ve çok boyutlu türlerde, ana konunun ya bir fıkraya indirildiği, ya da bir fıkraya gibi kolayca anlatılabildiği” görülecektir (Öngören 1998:26). Bu bağlamda, bir tip özelliği sergileyen Nasrettin Hoca etrafında yaratılan fıkralarda kurulan cümleler ve önerme yapıları, gerek biçim gerekse içerik açısından incelendiğinde mizahın genel karakteri ortaya çıkacaktır. Bu çalışmanın amacı da, keskin zekâsı, hazır cevaplılığı, alaysaması ve taşlamasıyla toplumsal ve siyasal alandaki aksaklıklara dikkat çeken Nasrettin Hoca fıkralarındaki gülme olgusu ile mizah yaratma eylemini, gülmece kuramları

* Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü Yüksek Lisans Öğrencisi

çerçevesinde irdelemektir. Bu amaçla dört Nasrettin Hoca fıkrası seçilmiştir.

Mizahın Toplumsal Bağlamı

Toplumdan topluma, sınıftan sınıfa farklı işlevler yüklenebilen mizahta önemli olan, mizah yazarının alay ettiği, eleştiri oklarını yönelttiği hedefi iyi belirlemesi ve toplumsal bağlamı göz ardı etmemesidir. Çünkü toplumsal gereksinimler yoksa, mizahın amacına ulaşması söz konusu olamaz. Bu anlamda mizah, belki de en ciddi işlerden biridir denebilir. Nitekim çok yönlü bir mizahî bakışın örneklerini veren Nasrettin Hoca fıkraları, düşündürücülükten öğreticiliğe kadar pek çok ciddi işlevi yerine getirmektedir. Bu açıdan “[g]örevci ve yararçı gülmece”ye giren Nasrettin Hoca fıkraları, Aziz Nesin’in ifadesiyle “bir yararı olan, eleştircilik, yercilik ve olumlu yönde yıkıcılık görevi yüklenmiş gülmeceler”dir (2001:38). Dolayısıyla, toplumsal ve siyasal yapıdaki bozuklukları mizahın özgürleştirici tüm olanaklarıyla gözler önüne sererek yeren bu fıkralar, gülmecenin de ötesinde yıkıcılık ve sarsıcılık işlevine sahiptirler. Çünkü her mizah gibi, bazı Nasrettin Hoca fıkraları da “alışkanlıklarla körelmiş bir toplumda, artık fark edemediğimiz alçaklıklara, çarpıklıklara dikkat çeker; alışkın olduğumuz şeylerin garipliğini, garip sandığımız şeylerin olağanlığını bir anda keşfetmemizi sağlar” (Koestler 1997:71). Bu anlamda, özellikle yargı ve yönetimle ilgili fıkralarda Nasrettin Hoca tipinin saldırgan ve savunmacı bir eğilim taşıması doğaldır. İlhan Başgöz, bu özelliği nedeniyle Nasrettin Hoca tipini bir “kahraman” olarak değil “kahraman karşıtı” (anti-hero) olarak değerlendirir (1999:10).

Fıkralarda, kadılıktan yumurta satıcılığına kadar pek çok işi üstlenen Nasrettin Hoca’nın tek silahı dilidir. Bu yüzden Hoca, birçok fıkra aracılığıyla hiciv oklarını toplumda gördüğü kusurlu kimselere yöneltmekten kaçınmaz. Bu amaçla, fıkralarda “idealize edilmiş bir ortam”ın tasarlandığı görülür (Öngören 1998:40). Hicvetmenin bir gereği olarak ortaya çıkan bu idealize edilmiş sonucunda, beğenilmeyen özellikler elbette abartılacaktır. Nitekim mizahın her şekli, Aziz Nesin’in de belirttiği gibi, “kötü bulduğu, halka karşı bulduğu bir yönetimi alay ede ede çürütüp yıkmak amacındadır” (2001:38). Gerek yargı mekanizması gerekse padişah ve beyler bu hücumdan nasiplerini alırlar. Ancak bu fıkralarda “eleştiri ve alay daha kişileşmemiş, belli bir insan üzerinde yoğunlaşmamıştır” (Başgöz 1999:36):

Adamın biri yolda Hoca’nın ensesine bir tokat atar. Hoca da onu mahkemeye verir. Kadı olayı dinledikten sonra saldırganı birkaç kuruş gibi küçük bir para cezası ödemeye mahkum eder. Meğer adam kadının arkadaşı imiş. Adam: “Kadı efendi yanımda para yok müsaade edin gidip getireyim” diye çıkar, bir daha da dönmez. Beklemekten usanan hoca, kadı efendinin ensesine bir tokat aşkeder ve der ki benim vaktim kalmadı beklemeye, o parayı siz alın”. (Başgöz 1999:46)

Yukarıdaki fıkrada görüldüğü gibi, yargı mekanizmasındaki aksaklıkları içineleyen bir dille yeren Hoca, kadı gibi üst kademedeki bir yargı elemanının kusurlarını gözler önüne serer. Bu noktada komiği yaratan öğelerden en önemlisi “kusur” olarak ortaya çıkar ve dikkati-

miz komiğin kusurlu yönleri üzerinde odaklanır. Nitekim, toplumsal ideal ile ahlâksal idealin temelde değişik şeyler olmadıklarını kabul eden Henri Bergson da, bizi güldüren şeylerin başkalarının kusurları olduğunu ileri sürmektedir (1996:73). Kusur denilen özelliklerin ancak içinde bulunulan toplumun koşulları içinde gülmeceyi yaratabileceğini belirtmek gerekir. Esasen, mizahın amacına ulaşabilmesi için toplumsal ve siyasal bağlamı göz ardı etmemesi gerekir. Ferit Öngören'in de belirttiği gibi mizah, “[b]u yapıyla diğer sanatlardan, genelleme yapan soyut insan uğraşlarından ayrılır” (1998:29).

Nasrettin Hoca fıkralarının ustalığı, halkın gerçeklik beklentisini dikkate alma ve komiği gerçekçi bir zemin üzerine inşa etme gerekliliği üzerine bina edilmelerinden kaynaklanmaktadır. Toplumsal ve siyasal yapıdaki çarpıklıkları mizahın özgürleştirici olanaklarıyla çeşitli yönlerden yakalayan Nasrettin Hoca fıkralarında “hicveden ve edilenin uymaya söz verdikleri ve halkın benimsediği ortak bir yasa” vardır (Öngören 1998:141). Bunun için bir olayı hicveden ürünler, “gerçekliğin ilgili yanlarını abartma, ilgisiz yanlarınıysa yalınlaştırma ya da bir yana atma tekniği”ni kullanmaktadırlar (Koestler 1997:70). Bu teknik, “mizahı mekanik bir işlem olmaktan kurtarır, ona beşerî bir kimlik kazandırmasını bilir” (Öngören 1998:29). Dolayısıyla cemaat kimliğinin ifade biçimlerinden biri olan mizahın, “[d]oğulu toplumların, yaşamak zorunda kaldıkları hızlandırılmış değişimler karşısındaki kaygıları ve hoşnutsuzlukları acı alay ve kendiyile alay tarzında ifade

ettiği görülmektedir” (Fenoglio vd 2000:13).

Alaysamalı Söylem ve Aşağılama

Alay ettiği kişinin kusurlarını açığa çıkararak halt eden Nasrettin Hoca tipinin yarattığı mizahî eylem, toplumu düzeltme amacını da imlemektedir. Nitekim Bergson'un belirttiği gibi, “[g]ülmede her zaman, açıkça ifade edilmeyen, komşumuzu aşağılama ve bunun sonucunda da onu düzeltme amacını görürüz” (Koestler 1997:40). Aşağılama duygusu, komiğin kendisini üstün görmesinin bir sonucudur. Platon ve Aristoteles tarafından ortaya konan ve modern dönemde Thomas Hobbes tarafından güçlendirilen “Üstünlük Kuramı” çerçevesinden komik olana bakıldığında, “birdenbire içimizi bir yücelik duygusu kaplar” (Morreall 1997:10). Bu durum, Platon'un ifadesiyle “belirli bir kötümeyi içerir” (Morreall 1997:8). Nasreddin Hoca'nın, fıkralarda diğerlerinden daha akıllı ve erdemli bir tip olarak sunulması, kusurlu olanı kötüleyici bir eylemdir. Bu kötülemenin bir parçası olarak ortaya çıkan alaysamalı söylem, her zaman hiyerarşilere ve sisteme atıfta bulunmak zorundadır (Hamon 1995:8):

Hoca'nın bir boğası varmış, yedi köyün ineğine yetermiş. Hükümet, bir örnek çiftlik yaparak bu boğayı satın almış. Gözleri sürmeli gerdanı katmerli, tüyleri pırl pırl bir inek sokmuşlar boğanın yanına. Ama boşuna, boğa başını döndürüp yüzüne bakmamış bile. Ondan güzelini bulmuşlar, koklamış yine beğenmemiş. Günler günü bu böyle gitmiş. Hoca'ya başvurmuşlar, ne oldu bu boğaya demişler yedi köye yeterdi, bir döl

alamadık gitti. Gülmüş Hoca, elbette demiş, öyle olacak; hükümet memuru oldu “bugün git, yarın gel” diyor. (Bayrak 1987:89)

Öte yandan, Nasrettin Hoca fıkralarının Bakhtin’in “karnaval gülmececi” dediği şeye yakın olduğu görülür. “Bu gülmececi Bakhtin’e göre, ‘tüm ünvanlar devrilmiş, altüst edilmiş, yukarıdakiler aşağıya indirilmiş’tir” (Fenoglio vd.2000:41). Çünkü egemen değerlerle yoğun bir çatışma içinde olan Nasrettin Hoca tipi toplumun tüm değerlerini alt üst eder ve güçlü olanı küçük düşürür. Dolayısıyla, sarsıcı, yıkıcı ve meydan okuyucu bir yönü olan mizah, gerçek hayatta üstün olamayan kişilere bir üstünlük duygusu vererek işlevini yerine getirir. Aziz Nesin, mizahın yarattığı bu üstünlük duygusunu, onun aynı zamanda “yeniklerin gülmececi” olmasına bağlar ve şöyle devam eder: “Yeniklerin gülmececi, korkunun eseridir. Birçok başarısız denemelerden sonra, artık başkaldırma, ayaklanmaya yörelenemeyenler, kendilerini ezenlerden korktukları için, onları alaya başlamışlardır” (2001:43):

Timur, Nasrettin Hoca ile hamama gider. Bir ara Hoca’ya sorar: “Hoca Efendi, ben satılık olsaydım, bana ne değer biçerdin?”. Hoca: “On akçe ederdin sultanım” deyince, Timur “İnsaf et Hoca, 10 akçe benim belimdeki futanın değeridir”. Hoca: “Ben de zaten ona değer biçmiştim, yoksa senin gibi bir Moğol parçası beş para etmezdi” der. (Başgöz 1999:37)

Bu fıkradaki alaysamalı söylem, 17. yüzyılda Nasrettin Hoca fıkralarına giren Timurlenk üzerinde odaklanır (Başgöz 1999:36). Hippokrates’in deyişiyle burada “[a]llay gözleri kısar ve gözün çevre-

sindeki deriyi, delilerin çoğunun çehresinde farkettiğimiz kırıksıklıklara benzeyen bir şekilde kırıksıklık eder” (1997:XXII). Bu anlamda, Nasrettin Hoca hikâyelerinin alegorik bir karakter taşıdığını belirten Mehmet Ali Kılıçbay, halkın yegâne alegori kaynağı olan Nasrettin Hoca’nın “merkezi ve yerel güçleri protesto etmek” amacına dikkat çeker:

“Nasrettin Hoca kimliği bizatihi bir alegori oluşturmaktadır. Nitekim Timur fıkralarının olayın meydana geldiği 15. Yüzyılda değil de, 17. Yüzyılda çıktıkları bilinmektedir. Osmanlı devletinin bu yüzyılda ekonomik, siyasal ve toplumsal durumu kötüye gitmektedir. Bu yüzden halk üzerinde baskı giderek artmakta, yerel güçler gene sahneye çıkmakta, eşkiyalık ve Celâli İsyanları kangrenleşmekte, isyanların ardı arkası kesilmemektedir. (1996:8)

Bu çerçevede, özellikle kısıtlamaların olduğu, yoğun baskıların hissedildiği bunalım dönemlerinde mizahın, mücadele etme araçlarından biri olduğu söylenebilir. Böylelikle mizahın acı alayı ile birlikte duygulanma ortadan kalkarken “gülme bir emare” olur (Fenoglio 2000:9).

Yeniklerin Zafer Gülüşü

Rahatlama durumunu da berabere getiren gülme tepkisi, Albert Rapp’ın belirttiği gibi “zafer gülüşü”nü başlatır (Morreall 1997:14). Bu noktada “Rahatlama Kuramı” ile ilişki kurmak mümkündür. Herbert Spencer’den Sigmund Freud’a kadar pek çok isim komik olan bir şeye gülünmesi suretiyle sinirsel enerjinin boşaltılması konusunda durmuştur. Rahatlama Kuramı’nı kendi psikoanaliz kuramı ile uzlaştır-

mak zorunluluğu ile hareket eden ve dikkatinin çoğunu şakalara ayıran Freud, “yalnızca şakalara niçin güldüğümü zü değil, [. . .] komik durumlara ve mizaha da niçin güldüğümüzü açıklar” (Morreall 1997:46). Aynı zamanda Freud, komik olan bir şeyden zevk alışımızı açıklarken daha çok toplum tarafından sınırlandırılan, baskı altına alınan duygu ve düşüncelerin bilince çıkarılması üzerinde durur ve ruhsal enerjinin ekonomik kullanımı” formülünü ortaya koyar (Morreall 1997:51): “Freud’a göre, gülme’deki temel zevk, ruhsal enerjinin biriktirilmesidir; gülmek bu enerjinin başka bir yerde kullanılmasıdır” (Morreall 1997:45). Nitekim Timur’u eşek yerine koyan fıkra, bu anlamda kurtarıcı bir can yeleşidir:

Hoca ile Timur karşılıklı oturmuşlar. Aralarında sadece bir minder varmış. Timur Hoca’ya kızmış: “Hoca Efendi” demiş “Eşekle senin aranda ne var?” Hoca “Sadece bir minder sultanım” diye cevap vermiş. (Başgöz 1999:38)

Bu fıkra, “Rahatlama Kuramı” çerçevesinde değerlendirildiğinde, “baskı altında kalan [b]enlik, kendini etkilenmeye, dış gerçeklerin dayattığı acıyı yaşamaya bırakmayı reddeder; bunun da ötesinde, bu darbelerin kendisi için bir zevk alma fırsatına bile dönüşebileceklerini gösterir” (Fenoglio 2000:8).

Öte yandan bu “zafer gülüşü”, acı bir gülümseyişi imlemektedir. Bu, Şükrü Kurgan’ın deyişle “Türk halk yaşayışının yüzyıllardır değişmeyen mutsuz yazgısıyla açıklanabilecektir” (Bayrak 1987:89). Nitekim “kara mizahın ayırdeci bir özelliği de, tohumunda görülen koyu umutsuzluktur: [. . .] Eğri olan

doğru olana, düzenbazlık dürüstlüğe, fesat içtenliğe, çıkar özveriye, baskı özgürlüğe her zaman galebe çalmıştır” (Batur 1987:8). Bu nedenle zaman zaman gadarlaşan mizah, iğneleyici diliyle var olan tutarsızlığa dikkat çekerken bir “zafer gülüşü” yaratarak gülünenden öc alacaktır. İçinde güldüğü şeyleri “halt etmekten yermeye” kadar pek çok öge bulunan bu “zafer gülüşü”, alaysamalı dille kazanılan bir zaferi imler. Bu öyle bir zaferdir ki, zaman zaman taşlama adı verilen bir silahla, zaman zaman da iğneleme ile amacına ulaşır.

Sonuçta mizahî eylem, “[t]oplumsal sahnenin mevcut düzenini bozar. Özerk, sürekli öngörölmüş bir biçimde akıp gidecek diye düşünölen toplumsal sahnenin mevcut düzeni, birdenbire alaycı ya da ironik bakışın etkisiyle donup kalır” (Fenoglio 2000: 9). Nitekim nükteli sözcüklerle yapılan yergilerden sık sık yararlanan Nasrettin Hoca fıkralarında “[y]erginin gülünçlük etkisi, okurun zihninde, bildiği toplumsal gerçeklikle, bu gerçekliğin tuttuğu çarpıtıcı aynadaki yansımasının aynı anda bir arada bulunmasından” kaynaklanmaktadır (Koestler 1997:70-71).

Son Söz

Sözlü kültürün ürünü olan Nasrettin Hoca fıkralarından günümüzün popüler türü olan romana uzanan süreçte, mizahî bakış açısını ve düşünme tarzını görmek mümkündür. Elbette ki fıkralar, günümüzde kendi kulvarında yaşamaya devam etmektedir. Ancak yadsınamaz bir gerçek vardır ki, Sabahattin Ali’den Aziz Nesin’e, Kandemir Konduk’tan Sulhi Dölek’e kadar pek çok mizah yazarı, bir düşünme tarzı olarak fıkralarda kar-

şımıza çıkan mizahî öğelerden yararlanmaktadır. Bununla birlikte, Türk edebiyatında genellikle hiciv ağırlıklı bir zeminde şekillenen mizahî ürünler, modern gülmece kuramlarına yaslınsalar da, Nasrettin Hoca gülmeceğinde görülen mizah yaratma eylemini yazılı kültürde devam ettirmektedirler. Özellikle acı bir alaysama ile başabaş giden sistem eleştirisi modern mizahın da başat konularından biridir. Mizahı bir araç olarak kullanan yapıtlarda, yenikler ile güçlüler arasında uzlaştırıcı bir denge unsuru olma hâli, mizahî eylemin ortak bir özelliği olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu yapıtlarda, Nasrettin Hoca tipinin karakteristik özelliklerini taşıyan mizahî karakterler de yaratılmaktadır.

Bu çerçevede, gerek sözlü gerekse yazılı kültürde mizahî eylemin yarattığı bir olgu olan “[g]ülme, insan ırkında duygudaşlığa karşı bir panzehir, diğer insanların kusurlarının bunaltıcı etkisine karşı kalkan oluşturan bir tepki olarak doğmuştur” denebilir (Koestler 1997:41). Dolayısıyla, güldürmekten düşündürmeye, eğlendirmekten şaşırtmaya kadar farklı işlevler yüklenebilen mizah, zaman zaman suçlama ve küfre yaklaşırsa da, Vedat Saygel’in belirttiği gibi “güler yüzlü bir kavga yöntemi”dir (Semih 1990:37). Bu kavga sonucunda yaratılan “zafer gülüşü” ile gülünenden bir tür öd alınır.

KAYNAKLAR

- Başgöz, İlhan, (1999), **Geçmişten Günümüze Nasreddin Hoca**, İstanbul, Pan Yayıncılık.
- Bayrak, Mehmet, (1987), **Halk Gülmececi**, İstanbul, Yorum Yayınları.
- Batur, Enis, (1987), “Kanlı Bir Kristal: Kara Mizah”, **Kara Mizah Antolojisi**, İstanbul, Hil Yayınları.
- Bergson, Henri, (1996), **Gülme**, (Çev. Yaşar Avunç) İstanbul, Ayrıntı Yayınları.
- Fenoglio, Irene ve François Georgeon, (2000), “Sunuş”, **Doğuda Mizah**, (Çev. Ali Berktaş) İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
- Bergson, Henri, (2000), “Tunus’ta Cuha”, **Doğuda Mizah**, (Çev. Ali Berktaş) İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
- Hamon, Philippe, (1995), “Alaysılama”, (Çev. Barış Kılıçbay), **Güldiken**, Sayı: 7.
- Hippokrates, (1997), **Gülmeye ve Deliliğe Dair**, İstanbul, İris Yayınları.
- Kılıçbay, Mehmet Ali, (1996), “Din, Devlet ve Halk Arasında Nasreddin Hoca”, **Güldiken**, Sayı: 9.
- Koestler, Arthur, (1997), **Mizah Yaratma Eylemi**, (Çev. Sevinç ve Özcan Kabakçıoğlu) İstanbul, İris Yayınları.
- Morreall, John, (1997), **Gülmeyi Ciddiye Almak**, (Çev. Kubilay Aysevener ve Şenay Soyer) İstanbul, İris Yayınları.
- Nesin, Aziz, (2001), **Cumhuriyet Dönemi Türk Mizahı**, İstanbul, Adam Yayınları.
- Öngören, Ferit, (1998), **Cumhuriyet’in 75 Yılında Türk Mizahı ve Hicvi**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Semih, Mehmet, (1990), “Mizah, Güler Yüzlü Bir Kavga Yöntemidir”, **Milliyet Sanat**, Sayı: 241.

FIKRA, GÜLMECE KURAMLARI VE ANLATIM ORTAMI

Anecdotes, Theories of Laughter and the Context of Narration

Anecdote, théorie de "Gülmece" et contexte de Narration

Müge CANPOLAT* – Şehnaz ŞİŞMANOĞLU*

ÖZET

Bu yazıda gülmece kuramlarına odaklanılarak fıkranın neliğine ilişkin bir tartışma yürütülmüş ve sonuç olarak fıkra yorumlamalarında gülmece kuramlarının fıkraların varoluş alanı olan anlatım ortamlarıyla birlikte ele alınmasının gerekliliği ileri sürülmüştür.

Anahtar Kelimeler

Fıkra, gülmece kuramları, anlatım ortamı

ABSTRACT

This article aims to discuss the essence of anecdotes by focusing on the theories of laughter. In conclusion, it is emphasized that the theories of laughter should be employed by focusing on the context into which the anecdotes are born.

Key Words

Anecdotes, theories of laughter, context of narration

Hoca birgün dere kenarına abdest almaya varır. Ayakkabılarını çıkarıp yanına kor ve ayaklarını yıkar. Bir de bakar ki, ayakkabısının birini su almış götürüyor. Hoca pabucunun peşinden koşarken "fartadak" osurur ve der ki "Al abdestini ver pabucumu" (Başgöz 1999:119).

Bu yazıyı, akademik bir araştırma olacağı varsayımıyla okumaya başlayan okuyucu, hiçbir bağlam içine oturtulmayan bu fıkrayla karşılaştığında önce güler, sonra şaşırır ve yadırgar. Bu üç öge aynı zamanda bir fıkrayı okuyan okuyucudan beklenen ilk tepkilerdir. Nitekim, günümüzde fıkraları yorumlamada kullanılan gülmece kuramlarının da "gülmece", "şaşırmak" ve "yadırgamak" üzerine kurulduğunu söyleyebiliriz. Ancak bu üç ögeye ve özellikle de "gülme"ye farklı kuramlar tarafından farklı anlamlar atfedilmesi önemli bir sorun olarak karşımıza çıkmaktadır. John Morreall, *Gül-*

mevi Ciddiye Almak adlı kitabında bu soruna değinerek, temel güçlüğün "çok değişik durumlarda güldüğümüzden, bütün gülme durumlarını kapsayacak tek bir tanıma varmanın olanaksızlığı" (Morreall 1997:6) olduğunu belirtmektedir. Morreall sözlerine şöyle devam eder:

Bazısı gülmenin duyguyla bağdaşmadığı kanısında diretirken, bazısı gülmeyi bir duygu olarak sınıflandırmıştır. Gülmenin bir davranış biçimi olduğunu söylemek doğru gibi görünse de, gülmenin esnemek ya da öksürmek gibi yalnızca fizyolojik bakımdan açıklanacak bir davranış olmadığı da açıktır. (Morreall 1997:6)

Bu çalışmada gülmece kuramlarından hareketle Morreall'in sözünü ettiği "gülmecenin tanımlanma zorluğu" açılmasına çalışılarak "fıkranın neliği" tartışılacak ve fıkraların kuramsal bakış açılarıyla irdelenmesinde anlatım orta-

* Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü Yüksek Lisans Öğrencisi

mının (context) önemi ve işlevi sorgulanacaktır.

Süredizimsel olarak bakıldığında bilindiği kadarıyla gülmeceye ilişkin ilk kavramsal temellendirilmenin Eski Yunan filozofu Platon tarafından yapıldığı söylenebilir. Daha sonradan “üstünlük kuramı” olarak adlandırılan bu düşünce “gülmenin bir kişinin diğer insanlar üzerindeki üstünlük duygularının bir ifadesi olduğudur” (Morreall 1997:8). John Morreall’in aktardığına göre, Platon için bir kişiyi gülünç kılan şey, onun kendisini bilmemesidir. Gülünç kişi, kendisini gerçekte olduğundan daha varlıklı, daha hoş, daha erdemli ya da daha akıllı sanan kişidir (Morreall 1997:8). Aynı kuramın savunucularından olan Thomas Hobbes ise, gülmenin “kendimizi bir başkasından ya da daha önceki durumumuzdan daha iyi görme duygusu üzerinde yükseldiğini” (Morreall 1997:11) düşünmektedir. Bir anlamda gülmeyi olumsuzlayan bir tavır içinde olan bu düşünürler, başkalarına yukardan bakarak kendi kendini iyi hissetmenin yanlış bir şey olduğu kanısındaydılar (Morreall 1997:11). Bu noktada Fikret Türkmen’in bu kurama ilişkin şu gözlemleri önem kazanmaktadır: Üstünlük teorisinde [...] ilginç daha çok [gülmenin] duygu yönüne kaymakta, eğlence, zafer kazanma duygusu ve galibiyetten dolayı insanın kendi kendini kutlaması söz konusu olmaktadır” (Türkmen 1997:47). Bu kurama karşı çeşitli eleştiriler ortaya atılmıştır. Bu eleştirilerden bazıları bu kuramın özellikle cinaslara dayanan sözel mizahı (Morreall 1997:19) ve kendi gafflarıyla alay ederek kendilerini birer güldürü nesnesi yapan insanları dışlıyor olmasıdır.

Gülmeyi sinirsel enerjinin ortaya çıkışı olarak gören ve fizyolojik bir bakış açısı olarak nitelendirilebilecek bir diğer gülmece kuramı ise rahatlama kuramı-

dır (Morreall 1997:32). Bu kuramın en önemli temsilcilerinden Sigmund Freud’a göre “tüm gülünecek durumlar için insanlar belli bir ruhsal enerji ayırmışlardır, bu enerji belli bir ruhsal durumda harcanmak için ayrılmış ama gerekli olmamıştır, bu gereksiz enerji daha sonra gülme biçiminde kullanılır” (Morreall 1997:43). *Şaka ve Şakanın Bilinçaltı ile İlişkisi* adlı kitabında Freud, şaka yaparken, bastırılmış ya da yasaklanmış olan duygu ve düşünceler için kullanılacak olan enerjiyi, mizah için ise, duygularımızca kullanılmayan enerjiyi harcadığımızı düşünür (Morreall

1997:43). Barry Sanders ise Freud’un ünlü ruh bölümleri şemasının -id, benlik ve üst-benlik- aslında gülmenin özünü oluşturan haz ile yetke arasındaki bildik savaşı dile getirdiğini belirtir (Sanders 2001:287). Freud, bizim toplumun bizi baskı altında tuttuğu yasak duygu ve düşüncelerimizi bilince çıkarmak için şakaları kullandığımızı, bunun bilinçli değil, istem dışı bir süreç olduğunu ve bu bakımdan şaka yapmanın, bilinçaltına bastırılmış duygu ve düşünceleri ortaya çıkaran rüya görmeye benzediğini söyler (Morreall 1997:44). Freud’un bu düşüncelerinin birer gülmece metni sayılan fıkraların yorumlanmasına ışık tutabilecek nitelikte olduğunu söyleyebiliriz.

Morreall’in belirttiğine göre, rahatlamanın gülmeyle ilişkilendirilebilecek iki biçimi daha vardır. “Kişi ya serbest kalan sinirsel enerjiyle bu duruma girebilir, ya da gülme durumunun kendisi, sinirsel enerjinin serbest kalmasını olduğu kadar birikmesine de neden olabilir” (Morreall 1997:33). İlk duruma örnek olarak cinselliğin yasaklanmasını ve baskı altında tutulan cinsel enerjinin gülmeyle salıverilmesi gösterilebilir. Dolayısıyla, özellikle cinselle ilgili bazı eylem ve konuşmaların sınırlandırıldığı

geleneksel toplumlarda müstehcen fıkraların sıklıkla anlatılması, rahatlama kuramıyla açıklanabilir bir olgudur. Rahatlamanın yukarıda sözü edilen ikinci türü ise şu şekildedir: Rahatlama “vaktiyle varolan enerjiyle değil gülme durumunun kendisi sayesinde biriken enerjiyle” (Morreall 1997:35) oluşur. Örneğin,

Cinsellik ve düşmanlık içermeyen belirli fıkraları dinlediğimiz zaman öyküdeki karakterlere ilişkin anlatım bizde çeşitli duygular uyandırabilir. Ancak daha sonra anlatının son cümlesinde öykü umulmadık bir biçimde son bulabilir, ya da karakterlerin düşündüğümüz gibi olmadıkları gösterilir, bunun sonunda, biriktirilmiş olan duygusal enerji artık gereksizleşir ve rahatlama istenir. Bu enerjinin açığa çıkarılması, rahatlama kuramının en basit anlatımına göre gülmedir. (Morreall 1997:35)

Aynı zamanda gerilimle rahatlama arasındaki etkileşim Barry Sanders’a göre en temel bedensel işlevlerden (hapşırma ve orgazm) en girift kültürel etkinliklere kadar yaşamın ritmini belirler. Sanders gülmenin de bu kalıba uyduğunu belirterek bunu şu sözlerle dile getirir: “Akıllı espri ustası anlatma sırasında bir gerilim yaratır, esprinin en can alıcı noktasında bu gerilim rahatlama dönüşür, önceden beklenen zevk anıdır bu” (Sanders 2001:199). Bu durum, aslında tam da fıkra anlatıcısı ile dinleyicisi arasındaki temel ilişkiyi imlemektedir.

Gülmece kuramlarının belki de en önemlisi “uyumsuzluk kuramı”dır. Bu kuramda gülmenin duygusal ya da dumsal boyutundan, bilişsel ya da düşünsel boyutuna geçilir (Morreall 1997:24). Uyumsuzlukta “umulmadık”, “mantıksız” ya da “uygunsuz” olan birşeye karşı gösterilen bir tepki söz konusudur (Morreall 1997:24). Uyumsuzluk ku-

ramının ardında çok genel ve basit olan şu düşünce yatmaktadır: “Nesneler, bu nesnelerin nitelikleri, olaylar vs arasında belirli kalıpların bulunmasını beklediğimiz düzenli bir dünyada yaşamaktayız. Bu kalıplara uymayan herhangi bir şey başımıza geldiğinde güleriz” (Morreall 1997:25). Bu bağlamda “uyumsuzluk” kavramının ya da “olağan dışı”nın doğada ya da çevremizde bağımsız veya “kendinde-şey” olarak bulunmadığının altını çizmek gerekir. Morreall’ın deyişiyle uyumsuzluk kuramında dikkat etmemiz gereken tek şey, “mizahî durumun uyumsuzluğun kendisi olarak değil, uyumsuzluğun kavrayışımızla olan ilişkisiyle ortaya çıkmasıdır” (Morreall 1997:90). Nitekim, Mehmet Ali Kılıçbay da “Gülüşün ve Ağlayışın Diyalektiği” başlıklı yazısında “doğa”nın insan zihninin bir kategorisi olduğunu ve onun geçici varoluşunu bir sonsuzluk olarak algılaması ve yaşamasının sonucunda ortaya çıkan, derin bir varoluşsal yanılsaması olduğunu belirtmektedir. (Kılıçbay 1996:32).

Uyumsuzluk kuramına göre, bir bireyin birşeyi uyumsuz bulması, onun deneyimlerinin ve beklentilerinin neler olduğuna bağlıdır. (Morreall 1997:90). Bu bağlamda, farklı kültürlerden olan yetişkinler, birbirlerinin mizah anlayışını değerlendiremezler. Çünkü farklı dünya görüşlerine sahip olmaları aynı şeyi uyumsuz bulamamalarına yol açar (Morreall 1997:90). Bir kişinin neleri komik bulup bulmayacağı, nelere gülüp gülmeceyeceği ya da ne tür fıkralara güleceği o kişinin içinde bulunduğu topluma, kültürel yapıya, eğitim düzeyine, sosyal sınıfa ya da o kişinin cinsiyetine bağlı olarak değişebilir. Dahası Ted Cohen’in *Jokes* adlı kitabında öne sürdüğü gibi, hiçbir fıkra “saf” olarak nitelendirilemez. Aksine, bütün fıkralar “hermetic” (yorma dayalı) ya da “koşullu” fıkralardır ve

anlamlandırılmak için mutlaka dinleyen kişinin inançlarına, önyargılarına, tercihlerine vb. yani arka plânına (background) gereksinim duyarlar (Cohen 1999:15). Bu noktada, bireyin topluma olan ilişkisi daha da önemlisi bireyin toplumsallaşma süreci ön plâna çıkmaktadır. Çünkü bireyin inançlarını, önyargılarını, tercihlerini vs. içinde bulunduğu toplum biçimlendirir. Bu bağlamda önemli Fransız filozoflarından Henri Bergson'un "gülmeyle anlamak için onu doğal ortamına, yani topluma yerleştirmek gerekir" (Bergson 1996:13) sözleri oldukça önemlidir. Bergson *Gülme* adlı kitabında gülmenin toplumsal olma özelliğinin altını önemle çizer ve "gülme, birlikte yaşamın kimi gerekliliklerine yanıt verebilmeli, toplumsal bir anlam taşımalıdır" (Bergson 1996:13) der.

Gülmenin ancak toplumsal bağlamı içinde anlamlandırılabilir olması, anonim bir folklor ürünü olan yani tek bir kişiye mal edilemeyen ve en önemli işlevi "güldürmek" olan fıkraların anlatıldığı ortamlarıyla birlikte ele alınmasını zorunlu kılmaktadır. Nitekim Öcal Oğuz da "Nasreddin Hoca: İki Yaklaşım, Bir Problem" başlıklı yazısında, fıkraların edebî eser olmalarının yanında folklor metinleri olduğunu ve folklor metinlerinin de tek başlarına bir anlam taşımadıklarını belirtir (Oğuz 1997:73). Oğuz,

[M]etinlerin anlatıldığı ortam da metinler kadar önemlidir. Hatta, ortam değiştikçe metinlerin değiştiği gözlenen bir folklor hadisesidir. Bu sebeple her Nasreddin Hoca fıkrası, anlatıldığı ortam ile yani 'context-anlatım ortamı' ile ele alınmalıdır. O zaman fıkranın anlatımında veya muhtevasında meydana gelen her türlü değişmeyi izah etmek ve değerlendirmek daha kolay hâle gelir (Oğuz 1997:73)

demektedir. Dolayısıyla fıkraları yorumlarken anlatım ortamını göz önün-

de bulundurmak, Öcal Oğuz'un deyişiyle "metne anlam ve derinlik kazan"dıraktır (Oğuz 2000: 32).

Yazının başında özetlemeye çalıştığımız, fıkraların yorumlanmasında kullanılan gülmece kuramlarının hiçbirisi "fıkralara neden güldüğümüzü" kesin olarak açıklayamamaktadır. Çünkü her kuram, gülmenin bir boyutuna odaklanırken, diğer boyut/boyutlarını göz ardı etmektedir. Tam bu noktada "anlatım ortamı(context)" kavramı ve gösterimci kuramın "her anlatımın kendi başına bir gösterim olduğu" (Oğuz 2000:33) savı önem kazanmaktadır. Çünkü fıkralar, diğer halkbilim ürünleri gibi bir gösterim ortamında yaratılmakta ve yaşatılmaktadırlar (Oğuz 2000:32). Bu da, bir fıkranın A anlatım ortamında üstünlük kuramıyla yorumlanabilirken, B anlatım ortamında rahatlatma ya da uyumsuzluk kuramıyla açıklanmasını olanaklı kılabılır. Örneğin bir erkek anlatıcının kahvede arkadaşlarına "iktidarsızlık"ı konu edinen bir fıkra anlatması, üstünlük kuramı çerçevesinden yorumlanabileceken, aynı fıkrayı bir kadın anlatıcının evde komşularına anlatması, kocasından şikayetini dile getirmek isteği nedeniyle rahatlatma kuramıyla açıklanabilir.

Fıkranın bir gösterim olduğu düşünüldüğünde, bunun en önemli öğelerinden ikisinin "anlatıcı kimliği" ve "dinleyici profili" olduğu söylenebilir. Bu iki öğeden diğerine göre daha baskın olan ya da daha doğru bir ifadeyle "belirleyici" olanın "dinleyici profili" olduğunu düşünebiliriz. Çünkü fıkra anlatıcısının "söylem"ini ve dinleyici ile olan "iletişim"ini, dinleyicinin yaşı, cinsiyeti, sosyal sınıfı, mesleği, etnik aidiyeti gibi özellikler belirler. Değişen fıkra-tiplerinin çeşitliliğine rağmen, fıkralarda çeşitliliği oluşturan değişmeyen özün ise bu

“iletişim olgusu” olduğu düşünülebilir (Akbulut 1997:12).

Mikhail Bakhtin, bir bildirinin formüle edildiği noktada -biz buna fıkranın anlatıldığı sırada diyebiliriz- o mesajı alacak ya da alması istenen kişilerin, mesajın formüle edilmiş biçimini etkileyeceğine dikkatimizi çekmektedir. Bakhtin’e göre, “tarafsız” sözcük diye birşey yoktur; her söz karşısındakinin nasıl etkileneceği hesaplanarak söylenir. Onun muhtemel, kestirebilir tepkilere göre değiştirilir. Başka bir deyişle, bir mesaj iletmek isteyen herkes, mesajını ileteceği kişi ya da kişilerin huyuna, tarzına, tepkilerine, olası yorumlarına kendince değerlendirdiği eğitim düzeyi ve dünya görüşlerine hesaplar ve ayarlar (Parla 2000:51).

Bu bağlamda fıkra anlatıcısının söylemini, dinleyici profilinin belirlediğinin en önemli göstergesi, anlatım ortamının fıkranın aynı zamanda metaforik bağlamını oluşturuyor olmasıdır. Örneğin A anlatım ortamında cinsel organlar argodaki karşılıklarıyla ifade edilebilirken, diğer bir anlatım ortamı bu kullanımları kabul etmeyebilir, yasaklayabilir.

Fıkra bir anlamda az sözle çok şey anlatma sanatıdır. Pertev Naili Boratav, fıkraların asıl özelliklerinin bitişte, nüktenin bütün gücünü duyurmak için veciz yani az kelimede çok anlamlı ve oldukça örtük anlatımlı olmaları olduğunu belirtir (Boratav 1997:85). Bu noktada fıkra da tek bir kelime değişikliğinin bütün espriyi yok edebilmesi (Yıldırım 1976:12), fıkraların tek etki kuramıyla açıklanabilir metinler olduklarını göstermektedir (Morreall 1997:14).

Sonuç olarak, her fıkranın farklı bağlamlarla birlikte yeni bir gösterim olduğu düşünülürse, fıkra inceleme ve araştırmalarında gülmece kuramlarının fıkraların varoluş alanları olan “anlatım

ortamları”yla birlikte ele alınmasının, fıkraların nelğine ilişkin daha sağlam temelli yargılara varılmasını olanaklı kılacağı söylenebilir.

KAYNAKLAR

- Akbulut, Durmuş. (1997) “Bir Dil Oyunu Olarak Gülmece”. *Güldiken* 5.12 (Kış): 12.
- Başgöz, İlhan. (1999). *Geçmişten Günümüze Nasreddin Hoca*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Bergson, Henri. (1996). *Gülme*. Çev. Yaşar Avunç. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Boratav, Pertev Naili (1997). *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı*. 8. Baskı. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Cohen, Ted. (1999) *Jokes. Philosophical Thoughts on Joking Matters*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Kılıçbay, Mehmet Ali. (1996). “Gülüşün ve Ağlayışın Diyalektiği”. *Güldiken* 4.10 (Yaz): 32-33.
- Morreall, John. (1998). “Gülmede Yeni Teori”. *Millî Folklor* Sayı: 38: 88-105.
- . (1997). *Gülmeyi Ciddiye Almak*. Çev. Kubilay Aysevener ve Şenay Sayer. İstanbul: İris Yayıncılık.
- Oğuz, M. Öcal. (1997) “Nasreddin Hoca: İki Yaklaşım, Bir Problem”. *Uluslararası Nasreddin Hoca Bilgi Şöleni (Sempozyumu) Bildirileri*. Haz. Alev Kâhya Birgül. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları. 71-74.
- . (2000). *Türk Dünyası Halk Biliminde Yöntem Sorunları*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Parla, Jale. (2000) *Don Kişot'tan Bugüne Roman*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Sanders, Barry. (2001) *Kahkahanın Zaferi*. Çev. Kemal Atakay. Haz. Elif Özsayar. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Türkmen, Fikret. (1997). “Modern Mizah teorilerine Göre Nasreddin Hoca Fıkralarının Yorumu”. *Uluslararası Nasreddin Hoca Bilgi Şöleni (Sempozyumu) Bildirileri*. Haz. Alev Kâhya Birgül. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları. 47-52.
- Yıldırım, Dursun. (1976). *Türk Edebiyatında Bektaşî Tipine Bağlı Fıkralar*. Y.y: Kültür Bakanlığı Millî Folklor Araştırma Dairesi Yayınları.

“ARZU İLE KAMBER”DEN “YILAN HİKÂYESİ”NE

From “Arzu ile Kamber” to “Yılan Hikâyesi”

De “Arzu ile Kamber” à “Yılan Hikâyesi”

Canan ÖKTEMGİL TURGUT*

ÖZET

“Arzu ile Kamber” hikâyesi, Türk halk hikâyelerinin en yaygın olarak bilinenlerinden biridir. Ancak, derlemelerin büyük bir kısmı incelendiğinde, bunun halk hikâyesi niteliklerini büyük ölçüde kaybettiği görülebilir; masal öğeleri ağır basmaktadır artık. Bu yazıda, ilk olarak “Arzu ile Kamber”in türü saptanmıştır. Daha sonra, halk hikâyelerinin yazıya geçirilmesi ve devlet tarafından alınan kararlar sonucu, 1930’lu yıllarda bunların modernleştirilmesi girişiminin bu ürünler üzerine etkileri tartışılmıştır.

Anahtar Kelimeler

Arzu ile Kamber, halk hikâyesi, modernleştirme

ABSTRACT

“Arzu ile Kamber” is one of the most well-known folk stories. However, it can be seen that it loses its “story” aspects in most of the compilations and its “tale” aspects become more prominent over time. In this article, first, the literary genre that “Arzu ile Kamber” belongs to is specified. Then, the results of compiling folk stories in written form and the modernization attempts regarding these stories in the 1930s as a state policy are discussed.

Key Words

Arzu ile Kamber, folk story, modernization

Arzu ile Kamber hikâyesinin günümüzde çok sayıda derlemeleri mevcuttur. Nitekim, Ali Berat Alptekin *Türk Folkloru*’nda iki bölüm halinde yayımlanan makalesinin ilk bölümünde, bu hikâyenin kırk üç tane varyantını listelemiştir. Bu çalışmada ise şu metinlere ulaşılmıştır:

1. Selâmi Münir’in yazdığı *Arzu ile Kamber Hikâyesi* (1936),
2. Atâ Terzibaşı’nın derlediği *Arzu ile Kamber Matalı: Kerkük Varyantı* (1964),
3. Şükrü Elçin’in *Halk Edebiyatı Araştırmaları* adlı eserinin ikinci cildinde de yer alan ve daha önce *Sivas Folkloru*’nun 50. sayısında yayımlandığı belirtilen “Arzu ile Kamber’in Çankırı, Şabanözü, Büyükyakalır Köyü Rivayeti” (1977),
4. Ali Berat Alptekin’in Ana-

mur’dan derlediği “Arzu ile Kamber Hikâyesi” (1984),

5. Ergun Sav’ın *Halk Hikâyeleri* adlı eserinde yer alan “Arzu ile Kamber” (1998).

Bu eserlerden bazıları, yazarlarının verdiği bilgilere göre, taşbasmalardan alınmış ve düzeltilmiştir, bazıları ise okuma yazması olmayan anlatıcılardan dinlendiği şekliyle kayda geçirilmiştir. Sav’ın aktardığı hikâyenin ise kaynağı belirtilmemiştir. Bunlardan hiçbiri âşıklardan derlenmemiş, masal anlatıcılarından dinlenilerek onların anlattığı biçimiyle yazıya geçirilmiştir. Bu, ilk başta bizi, okuduğumuz metinler bir halk hikâyesi mi yoksa masal mı sorusuyla karşı karşıya getiriyor. Diğer bir sorunsu, düzeltildiği ya da yeniden yazıldığı belirtilen metinlerin ne kadar halk edebiyatı ürünü olduğudur.

* Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü Yüksek Lisans Öğrencisi

Bu yazının birinci kısmında *Arzu ile Kamber*'in türü saptanmaya çalışılacaktır, ikinci kısmında ise bunun yazıya geçirilmesi ve modernleştirilmesi ile ilgili sorunlar tartışılacaktır.

1. *Arzu ile Kamber Hikâye mi yoksa Masal mı?*

Otto Spies'in *Türk Halk Kitapları*'nda ve Pertev Naili Boratav'ın *Halk Hikâyeleri ve*

Halk Hikâyeciliği adlı eserinde, *Arzu ile Kamber*'den halk hikâyesi olarak söz edilir. Ama yukarıda verilen listedeki eserlere baktığımızda, bunların türünü saptamanın çok kolay olmadığını görebiliriz. Say'ın kitabındaki hikâye dışındaki diğer dört kaynaktakilerin hepsi, nazım ve nesir karışık bir biçimdedir. Boratav, yukarıda adı geçen eserinde, halk hikâyelerinin inşad edilmediği haliyle nazım kısmını dikkate almazsak masal sayılabileceğini söyler (Boratav 1988:64). Burada yazarın "inşad" a yaptığı vurgu anlamlıdır. Otto Spies'ı, halk hikâyelerini basılı eserlerden yola çıkarak değerlendirmesine yönelik eleştirisi de oldukça yerindedir. Boratav, masal anlatıcılarının, anlattıklarının hakikat olmadığını vurguladıklarını belirtir (Boratav 1988:64). Bu konudaki saptamasını şu sonuca vardırıır: "Halk Hikâyelerini masaldan ayıran vasıfların başında, onları destanla birleştiren vasıflar gelir: Yani hikâyecinin vakaları olmuş gibi kabul etmesi ve temsili bir inşat ile nakletmesi. Şekil farkını temin eden de bu inşat karakteridir" (Boratav 1988:66). Terzibaşı yukarıda adı geçen eserinde bu hikâye için, "Irak Türkmenleri arasında 'olmuş bir matal' (hakikî masal) diye adlandırılmıştır" (Terzibaşı 1971:8) demektedir. "Hakikî masal" tanımlaması bizi, bu eserin halk hikâyesi kapsamında ola-

bileceği yargısına vardırabilir. Ama kendisinin derlediği "*Arzu-Kamber Matalı*"nın başlangıç sözlerine bakarsak yargımız biraz şüpheli hale gelecektir: "Harttan hurttan, sıxması karpız kabığı, düğmesi turptan. Aman zaman içinde, karbil saman içinde, déve berberliğ éder eski hamam içinde" (Terzibaşı 1971:19). Görüldüğü gibi bu bir tekerlemedir ve anlatımın başındaki tekerlemeler masallara özgüdür. Terzibaşı'nın derlemesinin anlatıcısı da zaten bir masal anlatıcısıdır. Boratav'ın yukarıdaki yargısını anımsarsak bu belirsizlikten kurtuluruz. Boratav şekil farkını yaratanın temsili inşat olduğunu belirtir. Masal olarak anlatılan, âşık tarafından hikâye teknikleri ile anlatılınca, tür değişecektir.

Bunlara ek olarak, Boratav'ın eserinde, şekil ayrılığı konusunda Fischer'den yaptığı alıntı da yargımızı biraz daha netleştirir: "1. Halk hikâyesini okuyanın, anlatanın ve dinliyenin subjektif bir tavra sahip olması; 2. Masalda olağanüstünün ön plânda olmasına, reel hayatın bir süs olarak bulunmasına karşılık, halk hikâyesinde tam tersine, reel hayatın ön plânda olması, olağanüstünün bir süs olarak bulunması bu farkı temin eder" (alıntılayan Boratav 1988:65). Boratav bu konuda, her hikâyeyi ayrı ayrı değerlendirmenin gerekliliği üzerinde durur. Fischer'in kıstaslarından birincisini test etme olanağımız olmasa da ikincisini temel alarak metinlere baktığımızda, listelenilen beş metnin bu ölçüte uyduğunu söyleyebiliriz. Alptekin'in derlemesinde su ile sönmeyen çeyiz yangını, sürekli tutan beddualar; Terzibaşı'nın derlemesinde Hızır'ın gelişi gibi temalar fantastiktir ama daha çok gerçekliğin baskın olduğu öyküde beliren seyrek durumlardır.

Bu beş metin içinde Sav'ınki dışındakilerin hepsinde çok sayıda mani ve türkü vardır. Bilindiği gibi halk hikâyeleri nazım ve nesir kısımlardan oluşur. Âşık hikâyesinin kahramanıdır. Yukarıdaki derlemelerin çoğunda da Kamber saz çalar, türkü söyler. Bu da, *Arzu ile Kamber*'in âşıklar tarafından anlatıldığı şekliyle derlenmiş metinlerine bakamasak da, ilk zamanlarda halk hikâyesi olarak anlatıldığıının en önemli kanıtıdır.

Ali Berat Alptekin *İçel Kültürü*'nde yayımlanan "Masal, Halk Hikâyesi ve Efsane Metinleri İçice Girebilir mi?" başlıklı yazısında "Bey Kızı" adlı metnin bu şekillerin bir karışımı olduğu iddiasında bulunuyor. Alptekin "bu tipten metinlere ne diyeceğimizi pek bilemiyoruz" (Alptekin, 1990:4) diyor. Acaba *Arzu ile Kamber* de bu bakış açısından değerlendirilebilir mi? Türlerin birbirine dönüşmesini göz önünde bulundurursak Alptekin'in bu sınıflaması anlamsızlaşacaktır. Mitlerin masallara dönüştüğünü biliyoruz. Bu arada, anlatı birçok aşamadan geçebilir ve dolayısıyla bunların da izlerini taşıyacaktır. Boratav, yine aynı eserde halk hikâyecilerinin masal kitaplarından veya halk arasında anlatılan masallardan yararlandıklarını belirtir ve şöyle der: "[M]asal mevzuları halk hikâyesi tekniğine göre işlenir ve böylece bilhassa sözlü gelenekte tam mânasiyle kendini gösteren hususî halk hikâyesi üslûbuna bürünmüş olur" (Boratav 1988:68). Boratav'ın tekniğe yaptığı bu vurguyu dikkate aldığımızda ve hikâyelerin naklediliş şeklindeki belirlemesini de unutmadığımızda sorun çözülecektir: Temsili işin içine kattığımızda, anlatım ortamını dikkate aldığımızda tür saptaması daha kolaylaşacaktır. Birçoğu masal anlatıcılarından derlenen *Arzu ile Kamber*, yazı-

lı metinlerden yola çıkılarak değerlendirildiğinde masal özellikleri taşıdığı görülüyor; ama gelenek içinde bu hikâyesinin âşıklar tarafından anlatıldığı gibi bilgiler ve bu bilgiyi destekler tarzda yukarıdaki derlemelerin çoğunda Kamber'in saz çalıp türkü söylemesi ayrıca metnin içindeki maniler ve türküler, fantastik olanın öyküde seyrek olarak belirmesi bizi bunun bir halk hikâyesi olduğu sonucuna götürüyor.

2. Halk Hikâyelerinin Basılması Metinleri Nasıl Etkiler?

Bilindiği gibi, halk hikâyeleri 1850'li yıllarda taşbaskı olarak yayımlanıyor.

Boratav *Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği*'nde "Sözlü geleneğin, türlü sebeplerle gevşediği, zayıfladığı, yani dinlemenin yerine okumanın geçtiği yerlerde hikâyeyi bilen âşıkların kendileri, yahut da onlardan dinliyenler[in], yine yaymak maksadıyla, hafızalarından, veya dinliyerek yaz[dıklarımı]" (Boratav 1988:159) söyler. Ona göre her bir nüsha bir varyanttır. Aslında burada yazıya geçirme durumunda okuyucuya ulaşmak kaygısı sanırım geri plandadır. Burada amaç anlatıcıya ulaşmaktır. Boratav bu metinlerin kahvelerde okunmuş olmasından söz eder; ama nasıl okunduğunu bilmiyoruz. Taşbasmalarda ise aynı metnin çoğaltılışı söz konusudur, hedef ise okuyucudur. Bu arada yazardan öğrendiğimize göre taşbasmalarda, yazıya geçişin bir sonucu olarak metinlerde dil ve üslûp değiştirilmiştir; "zaman ve muhit şartlarına, yeni zevke uydurma gayretleri de baş göstermiştir" (Boratav 1988:161). *Arzu ile Kamber*'in 1936 basısında ise bu düzeltme artık "yeniden yazma"ya dönüşmüştür. Öyle ki, kitabın ilk sayfasında, "Yazan: Selâmi Münir"

yazısı vardır. Ayrıca kitaba “Maarif ve Derleme Müdürlüğü” nün damgası da basılmıştır. Yine bu sayfada şöyle bir açıklama vardır: “Eski zamanlarda olmuş çok meraklı bir sevgi masalıdır; içindeki şiirler en eski basmanın aynıdır. Hikâyenin mevzuu da herkesin anlayacağı sade bir dile çevrilmiştir”.

Boratav bu eserin yazarı ve ürünleri için şöyle der:

Muharrem Zeki, Selâmi Münir, vs. yeni bir halk hikâyeciliği tarzı bulmaya çalışan bazı muharrirlerin elinde halk hikâyeleri eski dil ve üslûp damgasını tamamiyle kaybetmişlerdir. Fakat, dikkate değen şudur ki, bugüne kadar, dil ve üslûptaki tadillerde ölçüyü kaçıran bu muharrirlerin eserleri, bu ölçüyü muhafaza etmesini bilen basımlar kadar rağbet görmüyor. Halk hikâyelerinin okuyucuları, onları, orijinalliklerinden mahrum edilmiş olarak görmeğe tahammül edemiyorlar. Bu hikâyeleri yenileştirmek gayesiyle ele alan müellifler, modern roman ve hikâye ile halk hikâyelerinin ayrı ayrı şeyler olduğu, halk hikâyeleri mevzularının modern hikâye ve üslûp tekniğine gelemeyeceği, her devrin ve her muhitin kendine göre edebî çeşidi olduğu, her çeşidin üslûbunun da kendine has bulunduğu gerçeğini anlamamış görünüyorlar” (Boratav 1988:162).

Aslında bu yargıya neden olan şey, yazarın da aktardığı gibi Matbuat ve Umum Müdürlüğü’nün 1937 yılında “matbuata ve muharrirler yaptığı tamim”dir. Buna göre, halkı rejimin ruhuna uygun bir şekilde eğitmek için, halk kitaplarının kahramanlarına dokunmadan içeriği modernleştirilecektir. Boratav’dan öğrendiğimize göre, Faruk Rıza Güloğul, *Halk Kitaplarına Dair* adlı eserinde bu çalışma konusundaki tartışma-

ları özetlemiş. Boratav’ın bu eserden yaptığı alıntılara baktığımızda modernleştirme fikrine, dönemin birçok isminin karşı çıktığını görüyoruz.

Münir’in kitabı bu kararnameden bir yıl önce çıkmış; ama yine de içerikte bir modernleşme söz konusu. Örneğin hikâyenin bütün varyantlarında ortak olan öğretmenin rolünün burada çok değiştiğini görüyoruz. Hikâyeye göre Arzu ile Kamber okula giderler. Hikâyenin birçok varyantında gençlerin ders çalışmadıklarını, okulla pek ilgili olmadıklarını, bunu da öğretmenin çocukların ailesine bildirdiğini görüyoruz. Alptekin’in derlemesinde öğretmenle çocukların babası arasında şu diyalog geçiyor:

Bunnarın okula gelmemesi üzerine okulun öğretmeni Arzu’nun babasının yanına geliyor. Şikâatçı oluyor. Arzu ile Gamber’in babasına:

“Türkmen Beyi sen çocukları göndermez oldun mektebe”

“Yaa çocuklar her gün mektebe gider”

“Ne yaparlar nerde?” (Alptekin 1984:29).

Çocukların babası bunun üzerine onların okula gitmediklerini anlar. Terzibaşı’nın derlemesinde ise öğretmen (molla) ile çocukların velisi arasında şu diyalog geçer:

Dédi valla oğlum seniv parav mene haramdı. Dédi oğlum bılar hiç oxımillar. Otırıplar birbirlerine he me’sûkalgé édiller. Dédi ne çara?

Dédi çarası bıdı, sen çıxart bıları apar. Oxımazlar. Bılar oxıyan olmaz. Bir birlerine aşkırtılar. (Terzibaşı 1971:21)

Münir’in kitabında ise Arzu ve Kamber’in okuldaki başarı durumları şöyledir: “Gerek Arzu ve gerek Kanber çok çalışıyordu. Öyle ki bütün mektepte-

ki talebeyi herşeyde geçiyorlardı” (Münir 1936:8). Bir gün, Arzu’nun üzgün olduğunu gören öğretmen ona durumunu sorar:

_Kızım Arzu! Sana ne oldu, birdenbire derslerine çalışmaz oldun, halbuki sen benim en çalışkan talebem idin. Bir derdin mi var?

[. . .] _Hocacığım! Dedi. ben Kanber’i seviyorum, halbuki o benden korkuyor.

[. . .] Hoca hoşsohbet temiz kalpli bir adam olduğu için [. . .] ona yardım etmeğe karar verdi ve ona dedi ki: _Kızım! Ben de genç iken başımdan bir çok aşk maceraları geçmişti. Bunlar gençlikte olağan işlerdir. Yalnız şunu bil ki aşk iki taraflı olur. (Münir 1936:10)

Münir’in kitabında Cumhuriyet’in öğretmenlerden ve genç kuşaklardan nasıl bir beklenti içinde olduğunu görüyoruz. Öğretmen öğrencilere her konuda yardımcı olacaktır, öğrenciler de çok çalışacaklardır. Elçin’in kitabında da öğretmen gençlere yardımcıdır. Ama Alptekin’in derlemesinde tekrar eski öyküye dönmüştür. Sav’ın kitabında ise ne öğretmen vardır ne de kahramanların öğrenciliği. En son tarihli hikâyenin Sav’ınki olduğu düşünülürse

Münir’in kitabının amacına ulaşmadığını söyleyebiliriz.

Terzibaşı’nın derlemesi ile Münir’in eserini karşılaştırınca konunun dışında da önemli farklar bulunduğu görülür. İkisinde de maniler ve türküler vardır; ama, nesir kısımları önemli ölçüde farklıdır. Münir’de modern bir anlatım söz konusudur. Terzibaşı’nın derlemesinde ise nesir kısmının da sözlü geleneğin izlerini taşıdığını görebiliriz. Cümleler kısadır burada. Ayrıntısız ve olayın akışını aktarmaya yönelik bir anlatım vardır.

Nesir kısmı da kafiyelidir. “Yetiştirdiler gelini kapıya, gelin girdi içeriye” (Terzibaşı 1971:35) gibi ifadeler çok sık karşımıza çıkar. Abartılı ve duygu yüklü ifadeler çoktur. Sözlü kültürün anlatım tarzını öğrenmek için Terzibaşı’nın metni oldukça değerlidir.

Halk hikâyelerinin modernleştirilmesi konusundaki tartışmaya gecikmiş bir katkı da Hulki Aktunç’tan gelir. *Yeni Dergi*’nin 1971 yılındaki 76. sayısında Aktunç, halk hikâyelerinin yabancı katkıları reddettiğini söyler. Ona göre sözlü gelenek ve bunun ürünleri olan halk hikâyeleri artık yok olmuştur. Yazar, bunun nedeninin Türk toplumundaki alt yapı değişimleri ve teknolojik yenilikler olduğunu öne sürer. Aktunç, matbaanın etkisinin halk hikâyelerini cansızlaştırmak doğrultusunda olduğunu söyler:

Matbaanın halk hikâyesi alanına girmesiyle anlatıcı yavaş yavaş yiter. [. . .] Halk bilimi verilerine göre anlatılan Köroğlu ve yazılısından okunan Köroğlu arasındaki ilişki, ikincisinin yeni bir folklorik nitelik taşıdığı biçimindedir, kısaca. Buradaki önemli ayırt, hikâyenin artık değişmeyeceğidir, oysa bu hikâyenin yaşama gereğine aykırıdır, bir donma bir yozlaşmadır. Halk hikâyesinin bütün ürünleri, yaşarlığını yitirmiş durumdadır bugün. Bizce, rejime uygulama gibi, düzelterek yazma gibi çabalar, ancak halk hikâyesi olmayan ürünler doğurur. (Aktunç 1971:43)

Aktunç’un bu yargısı ne kadar doğrudur? Walter J. Ong *Sözlü ve Yazılı Kültür: Sözüün Teknolojileşmesi* adlı eserinde toplumların matbaayı kullanmadan önceki döneme “birincil sözlü kültür çağı” der. Ona göre, elektronik çağ da “ikincil sözlü kültür çağı”dır: “[V]arlığı yazı ve matbaa teknolojilerine dayanan

telefon, radyo ve televizyona özgü sözlü kültür çağıdır” (Ong 1999:15). Ong’un bu saptamasından yola çıkarak Hulki Aktunç’un, “halk hikâyesinin bütün ürünleri, yaşarlığını yitirmiştir” yargısının çok da doğru olmadığını söylemek mümkündür. Televizyon, matbaanın dondurduğu halk hikâyesini yeniden ve daha gelişmiş biçimiyle canlandırmaktadır; o en büyük hikâye anlatıcısıdır artık. Özellikle Türkiye’de, halkın çok sevdiği televizyon dizilerine bakarsak bunların halk hikâyelerine oldukça benzediğini görebiliriz. Örneğin “Yılan Hikâyesi” adlı dizi aslında Memoli ile Zeyno’nun hikâyesidir. Yazıya geçirilince gösterim boyutu eksilen hikâyenin bu boyutu, ikinci sözlü kültürün en önemli iletişim aracı olan televizyonla, daha gelişmiş bir biçimde yeniden canlanmıştır. Halk hikâyelerinin uzun kış geceleri boyunca anlatıldığını biliyoruz. “Yılan Hikâyesi” gibi dizilerin çoğu da kışın oynatılmakta ve yazın çekimlerine ara verilmektedir. Fantastik unsurlar da yok değildir bu dizilerde; ekonomik koşulların çok sertleştiği günümüzde kahramanların kolayca sınıf atlamaları fantastik bir durum değil midir?

Halkın aslında çok da hızlı değişmediğini, ihtiyaçlarının büyük bir kısmının çoğu zaman aynı kaldığını bilmek, Aktunç’un gibi erken ve karamsar yargılardan koruyacaktır bizi. Aslında bu karamsarlık, edebi metinleri yitirme kaygısı taşıyan, halkın kültürüne inceleme nesnesi olarak eğilen, neşeyle söylenen türkülerini dinlemek yerine heceleri sayan aydının karamsarlığıdır. Halk, ya-

zıya geçirilirken özelliklerini yitiren halk hikâyelerini televizyon dizilerine gösterdiği taleple yeniden yaşar hale getirmiştir. Bu dizilerdeki argo kullanımı ve erotizm yükünü tekrar hikâyeye dönüştürün bir sonucu olarak da değerlendirilebilir. Halk bazı metinlerden vazgeçerken yeni metinleri de yaratmaktadır. Tozlu eski metinler ise akademisyenlerin akşam saatlerinin vazgeçilmez “eğlencesi” olmayı sürdürmektedir.

KAYNAKLAR

- Alptekin, Ali Berat, (1984). “Arzu ile Kanber Hikâyesi 1”, **Türk Folkloru**, Sayı:60, s.12-15.
- . (1984). “Arzu ile Kanber Hikâyesi 2”, **Türk Folkloru**, Sayı: 61, s. 28-34.
- . (1990). “Masal ve Halk Hikâyesi ve Efsane Metinleri İçine Girebilir mi?”, **İçel Folkloru**, Sayı:10, s. 4-9.
- Aktunç, Hulki, (1971). “Halk Hikâyesi Üzerine”. **Yeni Dergi**, Sayı:76, s. 40-44.
- Boratav, Pertev Naili, (1988). **Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği**, İstanbul, Adam Yayınları.
- Elçin, Şükrü, (1997). “Çankırı, Şabanözü, Büyükkalkır Köyü Rivayeti”, **Halk Edebiyatı Araştırmaları 2**, Ankara, Akçağ Yayınları,
- Münir, Selâmi, (1936). **Arzu ile Kanber Hikâyesi**, İstanbul, Yusuf Ziya Kitabevi.
- Ong, Walter J., (1999). **Sözlü ve Yazılı Kültür: Sözlü Teknolojileşmesi**. Çev. Sema Postacıoğlu Banon, İstanbul, Metis Yayınları.
- Sav, Ergun, (1998). “Arzu ile Kanber”. **Halk Hikâyeleri**, s. 262-72, Ankara, Bilgi Yayınevi.
- Spies, Otto, (1941). **Türk Halk Kitapları: Mukayeseli Masal Bilgisine Bir İlâve**. Çev. Behçet Gönül, İstanbul, Rıza Koşkun Basımevi.
- Terzibaşı, Atâ. (1971). **Arzu-Kanber Matalı: Kerkük Varyantı**, İstanbul, Fatih Matbaası.

KARACAOĞLAN ŞİİRİNİN BİRLEŞTİRİCİLİĞİ

The Unifying Power of Karacaoğlan's Poetry

Unification de la poésie de Karacaoğlan

Refika ALTIKULAÇ*

ÖZET

Halk şiiri ve Divan şiiri arasında bazı farklılıklar ve benzerlikler vardır. Bunlardan bazıları Karacaoğlan'ın "Ala Gözlerini Sevdiğim Dilber" adlı şiirinde de görülebilir. Ancak Karacaoğlan, aşk konusunda Divan ve halk şiiri geleneklerinden farklı bir tutum benimsemiştir. Bu yazıda Karacaoğlan'ın şiirinde aşk konusu inceleniyor.

Anahtar Kelimeler

Karacaoğlan, halk şiiri, Divan şiiri, aşk

ABSTRACT

There are certain differences and similarities between folk poetry and Divan poetry. Some of these may be observed in Karacaoğlan's poem "Ala Gözlerini Sevdiğim Dilber". However, Karacaoğlan also adopted a different approach on love with respect to both folk and Divan poetry traditions. This article examines the subject of love in a poem by Karacaoğlan.

Key Words

Karacaoğlan, folk poetry, Divan poetry, love.

Halk şiirinde, ritim, anlam ve ses uyumunun en iyi örneklerini veren halk şairlerinden birisi de Karacaoğlan. Karacaoğlan'ın şiirlerinde doğa ve aşk birbirini bütünlemektedir. "Sevgili" imgesi ise doğa ile özdeşleşmektedir. Âşık, sevgilisini, doğayı betimlediği gibi betimlemektedir. Karacaoğlan'ın "Ala Gözlerini Sevdiğim Dilber" adlı şiirini bu açıdan ele alınca, dikkatimizi çeken diğer bir nokta ise Divan Edebiyatı ile Halk Edebiyatının birbirlerinden farklı noktaları olabileceği gibi aynı kaldıkları yönlerin de bulunduğu bu şiirde görülebilmektedir. Şiir, bu açıdan irdelenince, "sevgili" konusu en dikkat çekici unsur olarak ortaya çıkmaktadır.

Ala Gözlerini Sevdiğim Dilber

Ala gözlerini sevdiğim dilber
Seni görmeyeli göresim geldi
Altın kemer sıkılmış ince belini
Usul boylarını sarasım geldi

Küçüüksün güzel etme bu nazı
Çiğime bastın ateşi közü
Başına sokmuşsun gülü nerkisi
Yüzünü yüzüme süresim geldi

Aladır gözlerin siyahtır kaşın
Aradım cihanı bulunmaz eşin
Yaylanın karından beyazdır döşün
Uzanıp üstüne ölesim geldi

Karac'oğlan der ki bilirim seni
Adadım yoluna kurban bu canı
Koynunda beslenen ayvayı narı
Çözüp düğmelerin deresim geldi
Karacaoğlan

İlhan Başgöz, "Karac'oğlan geleneği savaş türkülerinden daha çok birleştiricidir" (17) demektedir. Karacaoğlan şiirlerinin birleştirici bir etkiye sahip olması, "sevgili" imgesini kullanım biçiminde aranmalıdır. Karacaoğlan'ın sevgilisi doğaya benzer; fiziksel özellikleri ile önem-

* Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü Yüksek Lisans Öğrencisi

li bir yapıya sahiptir. Benzetmelerindeki canlılık sevgilinin yaşayan bir varlık olduğu duygusunu uyandırır. “Ala gözlerini sevdiğim dilber”, “Altın kemer sıkılmış ince belini”, “Aladır gözlerin siyahtır kaşın” gibi dizeler, şairin tercih ettiği yalnız anlatıma örnek olarak gösterilebilir.

Cevdet Kudret, “Karacaoğlan’ın şiirlerinde doğayla insan birleşir, bütünleşir. Şair, sevgiliye de, doğaya da aynı sözlerle seslenir” (34) demektedir. Doğaya ve sevgiliye aynı sözlerle seslenmesi, bütünleşmeyi yarattığı kadar, biri olmadan diğerinin de olmayacağı duygusunu yaratır. Sevgili, rüzgâr gibi, yaprak gibi, turna gibi betimlenmektedir. “Başına sokmuşsun gültü nerkisi”, “Yaylanın karından beyazdır düşün”, “Koyunda beslenen ayvayı narı” ve “Çözüp düğmelerin deresim geldi” benzeri mısralarda sevgili, doğaya ait bir canlıdır. Diğer bir deyişle mistik özelliklere sahip değildir diyebiliriz. İlhan Başgöz, “Karac’oğlan, sevgilisini mecliste değil, yaylada, yayla yolunda, pınar başında görür. Bu doğa elemanları şiire sevgilinin bulunduğu yerler oldukları için girer. Yayla sevgilinin yaylasıdır. Sevgili yaylanın gülüdür” (40) demektedir. Fakat, Karacaoğlan’ın sevgilisi, doğa olmadan da var olamayacağı söyleyebiliriz. Doğa elemanlarının şiire, sevgilinin buldukları yerler oldukları için girmeleri demek, doğanın sevgiliye fon olduğunu söylemek anlamına gelmektedir. Oysa, Karacaoğlan’ın örnek aldığım şiirinde de görülebileceği gibi, sevgili ile doğa ayrı değil bütün olarak işlenmektedir.

Karacaoğlan şiirinde doğa ile sevgilinin ayrılmaz bir bütün olduğu, ayrıca sevgilinin doğanın bir parçası olduğu, şiirin konusu irdelenerek görülebilir. Şiir, bir özlem şiiri olmakla birlikte, özlenenin çok uzak olmadığı, her an kavuşula-

bileceği duygusu uyandırmaktadır. “Ala gözlerini sevdiğim dilber/seni görmeyeli göresim geldi” dizeleriyle başlayan şiir daha başlangıcında, sevgiliden uzun süredir ayrı olunmadığını anlatmaktadır denilebilir. “Altın kemer sıkılmış ince belini/Usul boylarını sarasım geldi” dizelerinin ise sevgilinin aslında çok yakında olduğu ve her an kavuşulabileceği anlamına geldiği söylenebilir. Sevgilinin fiziksel özelliklerinin özlenmesi, doğayla özdeşleşmiş bir fiziksel yapının olduğunu ortaya koymaktadır. “Yaylanın karından beyazdır düşün” ve “koyunda beslenen ayvayı narı” dizeleri de buna örnek olarak gösterilebilir. Karacaoğlan’ın sevgilisi Divan Edebiyatındaki sevgiliye benzer çünkü sevgiliye kavuşma ihtimali kuvvetlidir. Divan şairinin, sevgilinin bir tutam saçını görmek uğruna ölümü göze alması, vuslatın aşkı öldürmesinden korkması, Karacaoğlan’ın sevgilisinin fiziksel özelliklerini doğallıkla dile getirmesindeki yaklaşımla zıtlık oluşturmaktadır. Fakat Karacaoğlan’ın, sevgilisini fiziksel varlığı ile bir bütün olarak görmesi, ona kavuşmak konusunda da doğal bir tutum içinde olmasını yaratmaktadır.

Mehmet Yardımcı, “Halk şiirinde de Divan şiirinde olduğu gibi benzetmelere ve telmihlere ortak bir anlayışla geniş yer verilmiştir. Bülbüle benzemek, güle dönmek ortak unsurlardandır. Ne var ki âşık, divan şiiri gibi sanat yapma kaygusu gütmmez” demektedir. Karacaoğlan’ın şiirinde de sanat yapma kaygısının olmadığını görmekteyiz. Fakat, özlenen bir sevgilinin varlığı söz konusudur ve bu sevgili tıpkı Divan edebiyatında olduğu gibi doğaya ait unsurlarla betimlenmektedir.

Divan Edebiyatında doğa, sevgilinin içine konulduğu bir fon işlevi gör-

mektedir. Divan şiirindeki doğa, Karacaoğlan'ın sevgilisi kadar canlı değildir. Divan Edebiyatındaki sevgili ise genellikle mistik bazı özellikleri de barındırdığı için Karacaoğlan'ın doğası kadar canlı olmadığını söyleyebiliriz. Buna karşın, iki türde de sevgilinin mükemmelliği esastır. Karacaoğlan'ın ela gözlü, kara kaşlı, ince belli sevgilisi Divan şiirindeki sevgiliye benzemektedir. Mehmet Yardımcı, "Âşık ve divan şiirinin ortak hususlarından âşık genellikle benzer karakterlidir. O, aşkıdan deli divanedir. Her an canını feda etmeye hazırdır. Sevgilinin beline kemer, kuşak olmak ister" (207) demektedir. Karacaoğlan'ın şiirinde de, "Altın kemer sıkılmış ince belini / Usul boylarını sarasım geldi" dizeleri bu konuda örnek gösterilebilir. Karacaoğlan da canını sevgilisi uğruna feda etmeye hazırdır. "Karac'oğlan der ki bilirim seni / Adadım yoluna kurban bu canı" dizelerinde olduğu gibi. Yardımcı, "Mâşuk, yani sevgili de gerek âşık gerekse divan şiirinde ortak kullanılan unsurlardandır. Âşık daima bir özlem ve ızdırap içinde zamanı ah vah ile geçiren bir kişidir. Sevgiliden hep ilgi beklemesine rağmen her zaman sitem görür" (208) demektedir. Karacaoğlan'ın şiirinde de "özlem" şiirin konusudur. Yardımcı, "Ancak âşık bir divan şairi kadar mazmunları ön planda tutmadan yalın olarak aşk konusuna yer vermiştir" (207) demektedir. Halk şiirinin Divan şiirinden ayrıldığı en önemli unsur şiirlerin dilindeki yalınlıktır. Fakat her ikisinde de "klişeleşme" ortak özelliktir. Nitekim, Karacaoğlan'ın bu şiirinde de aşk, bazı açılardan klişeleşmiştir denilebilir.

Umay Günay, "Divân ve halk şairlerinin ortak temalarından biri kaderden ve felekten şikâyetdir. İnsan her türlü güzelliği feleğin dönecliği sebebiyle kay-

beder ve dayanılmaz acılar çeker. Karacaoğlan'ın şiirlerinde bu mânada şikâyet, acı çekme, çaresizlik dile getirilmez" (203) demektedir. Karacaoğlan'ın şiirinde "acı çeke" dile getirilmez demek pek doğru olmayabilir. Fakat Karacaoğlan, Divan şairi gibi çaresiz değildir. Onun şiirinde bir iyimserlik vardır ve bu iyimserlik sonucunda da sevgilisine kavuşma umudu ile yaşama tutunan bir şair tipi yaratır.

Karacaoğlan'ın şiirinin "birleştirici" bir etkisi olmasının nedeni şiirlerdeki ritim, anlam ve sesin yalınlığında aranabilir. Kullanılan kelimeler, kelimelerin bir araya geldiklerinde ortaya çıkardıkları anlam ve ses, Karacaoğlan'ın sanki sanat yapma kaygısı gütmeden sanat yaptığını, yalın ve halkın kullandığı dil ve söylemden yararlanarak doğal bir dil geliştirmiş olduğunu ve bu nedenle de şiirinin sanat yapma kaygısının uzağında durduğunu söyleyebiliriz. İşte bu nedenle Karacaoğlan şiiri, dilinin yalınlığı, evrensel değerleri içermesi, divan şiirinden ve hatta savaş şiirlerinden daha çok birleştirici bir yapıya sahip olmasını sağlamıştır.

Kaynaklar

- Başgöz, İlhan. (1984). *Karacaoğlan*, İstanbul: Cem Yayınevi.
- Başgöz, İlhan. (1999). *Karac'oğlan I (İnceleme)*. Cumhuriyet Dünya Klasikleri Dizisi.
- Başgöz İlhan. (1999). *Karac'oğlan II Şiirlerinden Güldeste*. Cumhuriyet Dünya Klasikleri Dizisi, 34.
- Günay, Umay, (1993). *Türkiye'de Âşık Tarzı Şiir Gelenegi ve Rüya Motifi*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Kudret, Cevdet. (1985). *Halk Şiirinde Üç Büyükler 3 Karacaoğlan*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Yardımcı, Mehmet. (1998). *Başlangıcından Günümüze Halk Şiiri âşık Şiiri Tekke Şiiri*. Ankara: Ürün Yayıncılık.

KARACAOĞLAN'IN GÜÇLÜ SESİNDE KIRILAN GELENEK

The tradition that is broken in the strong voice of Karacaoğlan

Tradition brisée par la haute voix de Karacaoğlan

Bilgen AYDIN*

ÖZET

Geleneğin mirasını taze, çarpıcı ve özgün bir söyleyişle ifade eden Karacaoğlan şiirinin temelleri 16. yüzyılda atılmıştır. Araştırmacılar tarafından Çukurovalı Karacaoğlan'dan Rumelili Karacaoğlan'a kadar çok sayıda Karacaoğlan'ın varlığı kabul edilmektedir. Dolayısıyla, tek bir Karacaoğlan yerine "Karacaoğlan Geleneği"nden söz etmek daha doğru olacaktır. Bu çalışmanın amacı, kendinden önceki geleneğin kalıplarını kıran Karacaoğlan şiirinin özgünlüğünü vurgulamaktır.

Anahtar Kelimeler

Gelenek, özgünlük

ABSTRACT

The roots of the poetry attributed to Karacaoğlan, which expresses the inheritance of tradition in a new, striking, and authentic discourse, are to be found in the sixteenth century. The searchers accept that there are many Karacaoğlans ranging from Cukurova to Rumeli. That is why it would be more correct to talk about a "Karacaoğlan tradition" than a single Karacaoğlan. The aim of this study is to emphasize the authenticity of Karacaoğlan poetry with respect to the tradition that it disrupts in significant ways.

Key Words

Tradition, originality

Halk şiiri geleneği içinde özgün bir yere sahip olan Karacaoğlan'ın, hangi yüzyılda nerede yaşadığı kesin olarak bilinmemektedir. Araştırmalara göre, Çukurovalı Karacaoğlan'dan Nizipli Karacaoğlan'a, Yozgatlı Karacaoğlan'dan Rumelili Karacaoğlan'a kadar çok sayıda Karacaoğlan'ın varlığı kabul edilmektedir. Bu bağlamda, tek bir Karacaoğlan yerine *Karacaoğlan Geleneği*'nden söz etmek daha doğru olacaktır. 16. yüzyılda temelleri atılmış olan Karacaoğlan şiirinde büyük bir usta elbette vardır; ancak sözlü aktarım sürecinden geçerken birtakım bozulmalar ve çeşitlenmelerle onun şiirleri arasına başka şairlerin şiirleri karışmıştır. Öte yandan, her gelenek gibi *Karacaoğlan Geleneği*'nde de yaratıcı aşğın kişiliği ile birlikte, içinde yaşa-

nılan toplumun motiflerini görmek mümkündür. Ne var ki, kendi şiir dillerini yaratmayı başarabilen yetenekli şairler, yalnızca geleneğin güçlü baskısını aşarak kendi kişiliklerini inşa edenler olmuşlardır. Nitekim, geleneğin mirasını taze, çarpıcı ve yeni bir söyleyişle ifade eden Karacaoğlan şiirinde özgün bir yaratım sözkonusudur. O hâlde "Folklor Şiire Düşman" diyen Cemal Süreya'nın iddia ettiği gibi, "Karacaoğlan'a, Emrah'a şuna buna büyük şair diyenlerin kulakları çınlasın, kişiliksiz de büyük şair olunacağına iman getirmişler" (2000:193) ifadesi gerçeği yansıtmaktan uzak değil midir? Bu doğrultuda, Karacaoğlan gibi güçlü bir sesin yarattığı geleneğin dahil olduğu halk şiirine karşı bilinçli bir kavga başlatan Cemal Süreya'nın, halk şi-

* Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü Yüksek Lisans Öğrencisi

irinin bütünüyle kalıplaşmış, donmuş, yeni çağrışım imkânlarına kapalı deyimlerden oluştuğuna ilişkin yargısı yanlış bir değerlendirmedir. Nitekim çalışmamızda, daha çok koşma türünde ürünlerin bulunduğu *Karacaoğlan Geleneği*'ndeki sevgili anlayışı, aşağıdaki "semaî" dikkate alınarak irdelenecek ve onun edebiyatımızda taşıdığı özgün değer saptanmaya çalışılacaktır.

*İncecikten bir kar yağar
Tozar Elif Elif diye
Deli gönül abdâl olmuş
Gezer Elif Elif diye*

*Elif kaşlarını çatar
Gamzesi sineme batar
Ak elleri kalem tutar
Yazar Elif Elif diye*

*Elifin uğru nakışlı
Yavru balaban bakışlı
Yayla çiçeği kokuşlu
Kokar Elif Elif diye*

*Evlerinin önü çardak
Elifin elinde bardak
Sanki yeşil başlı ördek
Yüzer Elif Elif diye*

*Karac'Oğlan eğmelerin
Gönül sevmez değmelerin
İliklenmiş düğmelerin
Çözer Elif Elif diye*

Yukarıdaki mısralarda Karacaoğlan'ın yüzyılları aşarak bize kadar gelen güçlü sesini duyar, kendinden önce var olan geleneğin belirleyiciliğine meydan okuyan üstün sanatçı kişiliğini görürüz.

Ne var ki daha çok anonim yaratılar olan folklor ürünleri, sanat eserini değerlendirirken yaratıcıyı ön planda tutan modern sanat anlayışının ölçütlerine uymazlar. Cemal Süreya'nın folklor karşı sert tavrının nedeni de budur zaten. O sanatın ayırıcı özelliğinin bir sanatçının elinden çıkmış olması değil, imgeye dayanması olduğunu gözden kaçırmaktadır. Başgöz'ün belirttiği gibi, eğer sanatçının bilinmesini temel değerlendirme ölçütü olarak alırsak, şairi belli her şiiri olgun bir sanat eseri olarak kabul etmemiz, anonim halk şiiri ürünlerini ise niteliksiz saymamız gerekecektir (1998:129). Sanat eserlerini değerlendirirken bu şekilde bir yol izlemek bizi yanlış çıkarımlara götürür ve birtakım değerlerin gözden kaçırılmasına yol açar.

Bununla birlikte, yalnızca deyimlerle ve kalıplarla söylenip yazılmayan halk şiiri de modern şiir gibi kelimenin şiirsel yüküne, müzikalitesine ve mısra içindeki uyumuna dayanır (Başgöz 1998:24). Esasen deyimler hiçbir şiir geleneğinde yeni anlamlar yüklenme potansiyellerini kaybetmezler. Halk şiirinin dil malzemesi, vasat şairlerin elinde kuru, yavan, donuk eserlere dönüşürken, usta sanatçılar, kullanıla kullanıla klişeleşmiş kelime ve deyimleri bile yeni ve çarpıcı bir şekilde ifade etme becerisini gösterirler. Nitekim, bu çalışmada örneği verilen Karacaoğlan şiirinde işlenen aşk teması, sevgili kavramı ve bu kavrama yüklenen yeni imgeler bunun bir kanıtı olarak ortaya çıkar. Karacaoğlan şiirinde incecikten yağın kar, Elifin adını anarak tozar; uğru nakışlı, yavru balaban bakışlı Elifin gamzesi sineye

batar. Dolayısıyla “Elif”, yalnızca bir güzelin ya da sevgilinin ismi değildir. Renkli imajlarla kurulan bu mısraları dillendiren bir şiirin donmuş söz kalıplarını ve klişeleşmiş deyimleri içerdiği elbette söylenemez. Bu doğrultuda Karacaoğlan şiirinin, geleneğin dilini değiştirmeden tekrar etme tuzağına düşmediğini, var olan malzemeyi bir sanatçı hassasiyeti ile işleyerek kendine özgü bir dil yarattığını belirtmek gerekir.

Görülüyor ki, âşık şiir geleneğimizde şiirin odak noktası olan sevgili, kendinden önceki geleneğin kalıplarını kıran Karacaoğlan şiirine “adı” ile birlikte girer. Böylelikle *Karacaoğlan Geleneği*’nde sevgili, bir hayâl olmaktan çıkıp ete kemiğe bürünür; gülüşüyle, kokusuyla, kıyafeti ile büyüler insanı. Sevgilinin bu hâlinde, Başgöz’ün de ifade ettiği gibi, Türkmen konar göçerleri arasında kadının aşiret ağasını dahi boşamaya kadar varan gücü ve yetkisi önemli ölçüde etkili olur (1998:23). Aynı zamanda konar göçerlerin konut biçimi olan çadır, ev işi dediğimiz uğraşları gerektirmediği için kadın dört duvar arasına henüz kapanmamıştır (Başgöz 1998:23). Dolayısıyla genç erkekler, Türkmen kızları ve gelinleri ile her an yüzyüze geldikleri için soyut bir güzellik anlayışının yerini somut bir kadın resmi alır. Böylelikle anonim halk şiirinin “somut” dünyası, en güzel ifadesini Karacaoğlan şiirinde bulur. Nitekim Karacaoğlan, ak elleri, çatık kaşları ve gamzesi ile adeta bir sevgili resmi çizerek onu doğa manzarasının içine yerleştirir. Böylelikle, sevgili ve doğa orijinal bir ahengin ifadesine dönüşür. Yaylanın kokulu çiçekleri arasında yeşil başlı ördek gibi yüzen Elif kız,

öyle bir sevgilidir ki, elinde bardakla bir delikanlıya görünebilir ve ondan kaçıp saklanmaz. Bununla birlikte, tabiat dekoru içinde başrolü güzellere verip sevgili mitini tersine çeviren Karacaoğlan şiirinde sözü edilen özelliklerden biri, hemen hemen hiçbir saz şairinin ulaşmadığı ustalıklı yapılan benzetme ve mecazların, birtakım cinsel göndermelere işaret eden kelimeleri de geleneğe dahil etmesidir. Bu kelimeler, şiirin imgesel gücünü olumsuz yönde etkileyecek özellikte değildir, ancak aşağıdaki dize-lerde olmasa da bazen ileri gidildiği görülür:

*Karac’oğlan eğmelerin
Gönül sevmez değmelerin
İliklenmiş düğmelerin
Çözer Elif Elif diye*

Böylelikle, insancıl isteklerin ön planda olduğu Karacaoğlan şiirinde çoğunlukla Tanrı’ya önemli bir yer ayrıldığını, din anlayışının baskın olmadığını görürüz. Nitekim Cevdet Kudret’in *Halk Şiirinde Üç Büyükler* adlı kitabında Karacaoğlan, din dışı Halk edebiyatının en büyük ve en ünlü şairi olarak geçer (1985:5). “Şu dünyada sevdiğine sarılan / Ahirette sual sorulmaz imiş” diyen Karacaoğlan için “Güzel sevmek günah değildir”. Bu bağlamda, Karacaoğlan’da sevgi ve sevgili anlayışına getirilen özgün bakış ile bir gelenek kırılırken yeni bir gelenek inşa edilir. İlhan Başgöz, yeni bir gelenek yaratan Karacaoğlan şiirini öncüsüz olarak değerlendirirken “ona ustalık etmiş, şiirine yol çizmiş eski aşıkların, ustaların varlığını bilmiyoruz” der ve bu geleneği “mani söyleme gelene-

ği”ne bağlar (1984:158). Çünkü başkaldırmaya hazır olan manilerimizin kırsal, anonim, somutlaştırma düzlemi ile örtüşen Karacaoğlan şiirleri, imgesel açıdan olduğu kadar kadının yeri ve din anlayışı açısından da manilere yakındır:

*Bahçelerde börülce
Kız belin ne de ince
Nidem kuru cilveyi
Sarılıp yatmayınca
(Başgöz 1984:31)*

Karacaoğlan şiirinde de konuşma dilinin getirdiği aynı rahatlık, sadelik, açıklık ve gösteriştan uzak renkli bir söyleyiş hâkimdir. Ancak, sevgiliye karşı hissedilenler koşmalar hâlinde veya koşma tipine benzer semâilerle dile getirilmektedir. Nitekim, kendine özgü bir ezgisi olan semâilerin canlılığını ve kıvraklığını örneklerini verdiğimiz Karacaoğlan şiirinde açık bir şekilde görmekteyiz.

Sonuç olarak diyebiliriz ki, sanatta gelenekle kurulan ilişki çok önemlidir. Modern şiir estetiğine giden yol da, folklor olarak nitelenen sanat yapıtlarını reddetmekten değil, onlardan gerektiği şekilde yararlanmaktan geçer. Esasen, farklı bakış açılarıyla sanatın tarihinin

folklorla uzandığını savunmak da mümkün. Ne var ki, Cemal Süreya gibi modern şiir adına halk şiirine tavrı alanların gözden kaçırdıkları nokta şudur: Geleniğin mirasını taklit tuzağına düşmek ya da gelenekten yola çıkarak özgün bir dil yaratma becerisini göstermek sanata bağlıdır. Nitekim Karacaoğlan, sevgi ve kadın anlayışına getirdiği özgün bakış ile kendinden önceki geleniğin kalıplarını kırar. Karacaoğlan şiirindeki sıca, sevecen bakış, sevgiliyi doğanın bir parçası yaparak adıyla, kıyâfetiyle, kokusuyla somut hâle getirir. Böylelikle, kendinden sonra gelen pek çok aşğın izleyeceği yolu açan Karacaoğlan’ın etrafında güçlü bir geleniğin sesi yankılanmış olur.

KAYNAKLAR

- Başgöz, İlhan, (1998). “Folklor Sanata Düşman Mı?”, **Folklor / Edebiyat**, Sayı: 14.
- Başgöz, İlhan, (1984). **Karac’oğlan**, İstanbul: Cem Yayınevi.
- Cemal Süreya, (2000). “Folklor Şiire Düşman”. **Toplu Yazılar I**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
- Karaer, Mustafa Necati, (1988). **Karacaoğlan**, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Kudret, Cevdet, (1985). **Halk Şiirinde Üç Büyüklükler 3**, İstanbul, Ankara Kitabevi.

ANADOLU EFSANELERİ BELLEKLERDE YAŞAMAYA DEVAM EDİYOR

Anatolian Legends Endure in Memories

Légendes anatoliennes durent dans les mémoires

Elif AKSOY*

ÖZET

Bu yazıda öncelikle efsane tanımları ve Türk efsanelerinin gruplandırılmasıyla ilgili çalışmalarını kısaca inceleyeceğiz. Ankara'da yaşayan Ahmet Yılmaz'dan dinlediğimiz, Yılmaz'ın Sivas'ın Taşdelen beldesinde geçirdiği çocukluk yıllarından bu yana belleğinde canlı tuttuğu bazı efsanelerin, bunlar arasında özellikle hayvana dönüşüm efsanelerinin bu gruplandırmadaki konumlarını belirlemeye çalışacağız. Son olarak da sözkonusu efsanelerin kültürel antropoloji ekseninde incelenmesinin mümkün olup olmadığını tartışacağız.

Anahtar Kelimeler

Efsane, dönüşüm, veliler.

ABSTRACT

This article starts with a brief look at the different descriptions of the "legend" and the classification of Turkish legends. The major goal of the article is to find out the position of certain legends within this classification. The legends to be analysed are the ones told by Mr. Ahmet Yılmaz, who kept them in his memory since his childhood in the Taşdelen region of Sivas. The majority of these legends has the common theme of "transformation of men into animals". Finally, the article includes a discussion on the possibility of a cultural-anthropology approach to these legends.

Key Words

Legend, transformation, holy personalities (quasi-saints) in Islam

A. Efsane Tanımları ve Türk Efsanelerinin Gruplandırılması

Mitlerin sözlü olarak aktarılacak halk edebiyatı ürünlerinde yer aldıkları söylenebilir. Bu edebiyat ürünlerinden başlıcaları olarak kabul edilebilecek olan efsaneler, kendilerine inanılma ölçütüne her zaman bağlı olmaksızın mitleri sözlü kültürde yaşatmaya devam ediyorlar. Efsanelerde ve halk inanışlarında yer alan mitler zaman içinde dönüşüme uğrayarak da olsa günümüze kadar varlıklarını sürdürüyorlar.

Prof. Dr. Şükrü Elçin efsaneleri, "insanoğlunun tarih sahnesinde görüldüğü ilk devirlerden itibaren ayrı coğrafya, muhit veya kavimler arasında doğup

gelişen: zamanla inanç, adet, anane ve merâsimlerin teşekkülünde az çok rolü olan bir çeşit masallar vardır" (314) sözleriyle tanımlıyor ve sözlü gelenekte yaşayan bu anonim masalların efsane ya da mit olarak olarak adlandırıldığını (314) belirtiyor. Efsane tanımının içinde barındırdığı temel öğeleri içermekle birlikte, "masal", "mit" ve "efsane" terimlerinin içiçe geçtiği bu tanımlamanın, halk edebiyatında türlerin ayrışması ve birçok halk edebiyatı türünde yer alan mit bileşeninin halk edebiyatındaki rolünün belirlenmesi bakımından elverişli bir tanımlama getirmediğini düşünüyoruz. Batı dillerinde de mit ve efsane kavramlarına karşılık gelen (myth ve legend gi-

* Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü Yüksek Lisans Öğrencisi

bi) ayrı sözcükler bulunması bu kuşku-muzu destekliyor.

Prof. Dr. Pertev Naili Boratav ise, *100 Soruda Halk Edebiyatı* isimli kitabında, “efsane deyimiyle Fransızcadaki ‘legende’ ile Almandaki ‘sage’ ve ‘legende’ kavramlarının her ikisini karşılıyoruz” (98) diyerek, efsanenin, “olağanüstü olaylara ya da insanüstü güçleri elinde tutan kişilere anlatısı içinde yer verme [olanağı]” (98) bakımından masal ve destanla ortak nitelikleri bulunduğunu belirtiyor (98). Ancak Boratav, efsanenin inanış konusu olması, anlattıklarının gerçekten olmuş olarak kabul edilmesi özelliğinin bulunduğunu ve bunun efsaneyi masaldan ayırdığını vurguluyor (98). Boratav, inanılma özelliği ile destan ve hikâyeye yaklaştığını (98) söylediği efsanenin, “kendine özgü kalıplaşmış, kurallı biçimleri olmayan, düz konuşma dili ile bildirilen bir anlatı türü” (99) olduğunu, kısa, nesirle anlatılan ve masaldan farklı olarak sonunun acıklı bitmesi olağan olan bir tür olduğunu (99) belirtiyor.

Boratav ayrıca, *100 Soruda Türk Folkloru* isimli yapıtında, inanışların büyük bölümünün efsanelerle belgelenildiğini ve efsaneler aracılığıyla anlatım yeteneğine kavuştuğunu (8) söylüyor. “Yalnız efsaneler değil, halk edebiyatı türlerinin hemen hepsi: atasözleri, masallar, tekerlemeler, bilmece, ama özellikle efsanelere anlatım olanağı veren türler: halk türküleri, halk hikâyeleri, destanlar...inançları aktarma araçları olabilirler (9) diyor Prof. Dr. Pertev Naili Boratav, Adana’nın Ceyhan ilçesine bağlı İmren Köyünde Yörüklerden dinlediği bir hikâyeyi örnek veriyor. Boratav, Başlıca geçim kaynağı koyunculuk olan

Yörük topluluğunun koyunun ve kavalın kutsal bir kökeni olduğuna ilişkin inanışlarını bir anlatı kalıbına döktüklerine işaret ediyor (8).

Muhsine Helimoğlu Yavuz’un *Di-yarbakır Efsaneleri: Derleme, Araştırma, İnceleme* isimli kitabında efsane ile ilgili yapılmış çeşitli tanımlamaları inceledikten sonra efsanelerin ortak özellikleri ile ilgili olarak yaptığı saptamaların çalışmamıza yardımcı olacağını düşünüyoruz. Helimoğlu Yavuz efsaneleri özetle, bir ölçüde de olsa inandırıcılık özelliği olan, çoğunlukla olağanüstülük özelliğinin ağır bastığı, belirli şekilleri olmayan, konuşma dilinde sözlü kültürde aktarılan anonim kısa halk anlatımları (10) ve “bir anlamda mitlerin modernleşmiş şekilleri (10) olarak tanımlıyor.

Efsanelerin gruplandırılması konusunda Muhsine Helimoğlu Yavuz, “Uluslararası Halk Anlatısı Araştırmaları Topluluğu” (International Society for Folk-Narrative Research) tarafından Budapeşte’de yapılan bir kongrede kabul edilen geçici sınıflandırmanın, 1963-1964 ders yılında Fransa’da Türk efsanelerini okutan Pertev Naili Boratav tarafından Türk efsanelerine uygun bulunmadığını ve Boratav’ın Türk efsaneleri için bazı alt gruplarla ilgili yeni bir düzenleme getirdiğini belirtiyor (15). Boratav’ın, *100 Soruda Halk Edebiyatı* isimli kitabında yer alan sınıflandırmada Budapeşte’de kabul edilen dört ana gruba bağlı kaldığı, Budapeşte sınıflandırmasından sadece alt grupları bakımından ayrıldığı Muhsine Helimoğlu Yavuz tarafından belirtiliyor (15).

Pertev Naili Boratav’ın *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı* isimli kitabında yer

aldığı şekliyle bu sınıflandırmayı aşağıda sunuyoruz:

I. Yaradılış efsaneleri. —Oluşum ve dönüşüm efsaneleri. —Evrenin sonu (Mahşer ve kıyamet günlerini anlatan) efsaneler.

II. Tarihlik efsaneler.

III. Olağan-üstü kişiler, varlıklar ve güçler üzerine efsaneler.

IV. Dinlik efsaneler". (100)

B. Ahmet Yılmaz'dan Derlenen Efsanelerin Türk Efsaneleri İçindeki Konumları

Ahmet Yılmaz'ın memleketi olan Sivas'ın (eski adıyla) Koçgiri (şimdiki adıyla) Taşdelen beldesinde geçirdiği çocukluk yıllarında büyüklerinden öğrendiği ve bize anlattığı efsanelerden bazıları Boratav'ın sınıflandırmasında "Yaradılış Efsaneleri" ana başlığı altındaki dönüşüm efsanelerine, bazıları Olağanüstü Varlıklar ana başlığı altında hastalık ve sakatlık getiren varlıklar ya da tabiatın bir parçası olan yerler ile hayvanların koruyucuları alt başlıklarına giriyor.

Bu yazıda, Ahmet Yılmaz'dan derlediğimiz efsaneleri yapabildiğimiz ölçüde Pertev Naili Boratav'ın Türk efsaneleri ile ilgili gruplandırmalarına göre konumlandırarak, bu efsanelerle halkın yaşayışı arasındaki ilişkileri bir çeşit sosyal antropolojik yaklaşımla kurma yollarını tartışacağız.

1) Dönüşüm Efsaneleri

Ahmet Yılmaz'ın hafızasında yaşanan efsaneler arasında ağırlığı Boratav'ın sınıflandırmasında yaradılış efsaneleri grubunda yer alan dönüşüm efsaneleri oluşturuyor. Bu durumun bir anlamda Türk efsanelerinin genel dağılımını da yansıttığını Dr. Metin Ergun'un

Türk Dünyası Efsanelerinde Değişme Motifi isimli yapıtının birinci cildinden öğreniyoruz. "Türk efsaneleri arasında en yaygın olan motif, şekil değiştirme motifidir"(174) diyen Ergun, efsanelerdeki şekil değiştirmelerin "Allah tarafından ya da bir velinin, dervişin duası sonucu gerçekleştiğini" (175) belirtiyor. Ergun ayrıca Anadolu ve Anadolu dışındaki Türklerin efsanelerinde şekil değiştirmenin nedenlerini incelerken, "farklılık gösteren bazı tipleri kenara koyarsak şekil değiştirme motifinin esas sebepleri arasında şu ikisini sayabiliriz: Kurtuluş ve cezalandırma. Şekil değiştirme iyiler için bir kurtuluş, kötüler için ise cezadır" (191) diyor.

Ahmet Yılmaz'ın anlattığı dört dönüşüm efsanesinden biri kurtuluş için ve kız çocuğun dua etmesiyle, diğer üçü ise cezalandırma olarak ve Hızır'ın isteği sonucu gerçekleşiyor. Hızır'ın isteğiyle meydana gelen dönüşümlerde "cimriliğin cezalandırılması" teması karşımıza çıkıyor. Ayı, kaplumbağa ve ala karga efsanelerinde Hızır hep birinden bir istekte bulunuyor. Hızır'ın yün, buğday ya da su isteği reddediliyor. Reddeden kişiye istediği maddeden elinde çok olduğu halde vermiyorsa başına kötü işler getireceği uyarısında da bulunan Hızır, cimrilik yapan kişileri, tamah ettikleri maddelerle ilgil çeşitli hayvanlara dönüştürülüyor. Ahmet Yılmaz'ın anlattığı şekliyle bu efsaneler aşağıdadır:

Ayı Nasıl Ayı Oldu?

Herkesin yardımına koşan erenlerden olan Hızır bir gün bir adama gidiyor ve elindeki yünlerden birazını kendisine vermesini istiyor. Elinde yeterince yün olup da vermek istemezse kızacağını söylüyor. Adam elinde çok miktarda yün

olduğu halde yalan söylüyor ve hiç yünü olmadığını söyleyerek Hızır'ı geri çeviriyor. Buna çok hiddetlenen Hızır, "bu kadar yüne tamah ediyorsun madem, her tarafın yün olsun" diyor ve her tarafını kılla kaplayarak adamı ayı yapıyor.

Kaplumbağa

Hızır bir gün yine bir adama gidiyor ve biraz buğday istiyor. Adam buğday olduğu halde Hızır'a "yok" diyor ve vermiyor. Bunun üzerine Hızır, "eğer buğdayın olduğu halde vermiyorsan, gödük başına geçsin" diyor (Gödük bir buğday ölçğine yöresel olarak verilen isim). Adam yalan söylemiş olduğu için gödük başına geçiyor ve kaplumbağaya dönüşüyor.

Ala Karga

Ala karganın sabah ötmesinin pek hayırlı olmadığına inanılır. Yine inaniş göre alaca karga daha önce sucuymuş. Hızır kendisinden su istemiş. Sucu ihtiyacı olduğunu görmesine rağmen Hızır'a su vermemiş. Onun üzerine Tanrı cezalandırmış, alaca karga yapmış. Ala kargaların Temmuz ile Ağustos aylarında susuzluktan tüyelerinin dökülmesi ve ölmeleri, sayıca azalmaları bundandır denir.

Diğer bir dönüşüm efsanesini Yılmaz şöyle anlatıyor:

Guguk Kuşu

Biz buna "Peppo Kekko Hikayesi" deriz. Peppo ve Kekko iki kardeştir. Peppo abladır, Kekko da onun erkek kardeşidir. Bizim oralarda "kenger" denen bir bitki ya da ot vardır. Şevket-i bostan da diyorlar bazen. Biz kenger deriz. Bir gün Peppo ile Kekko birlikte kenger toplamaya çıkıyorlar. Topladıkları kengerleri abla olan Peppo torbasına dolduruyor. Ama nice sonra fark ediyorlar ki, torba

delikmiş ve Peppo'nun torbaya atıyorum sandığı otların hepsi düşmüş gitmiş. Tam kengerleri bulmaya çalışırken Peppo'nun kardeşi Kekko'yu öldürüyorlar. Peppo kardeşinin ölümüne çok üzülüyor ve kardeşi olmadan geri dönemiyor, Tanrı'ya "beni öldürmedin madem, o zaman guguk kuşuna çevir" diye yalvarıyor. O günden beri guguk kuşunun "Peppo Kekko" diye öttüğü ve bunun kardeşini arayan Peppo'nun sesi olduğu söylenir.

Bir eşyayı kaybeden çocukların dua ederek kuşa dönmeleri (Ergun I. Cilt 185) ve kenger toplamaya giden çocuklardan birinin diğerini öldürmesi motifinin yer aldığı efsanelerin, farklı varyantlarıyla Anadolu'nun değişik bölgelerinde yaygın olduğu anlaşılıyor (Ergun II. Cilt 364) (Ergun I. Cilt 293). Ancak Sivas civarında da söylendiği anlaşılan bu efsanenin Ahmet Yılmaz tarafından anlatılan varyantında kız çocuğun bir çeşit suçluluk ya da sorumluluk duygusuyla hareket ettiği anlaşılıyorsa da, oğlan çocuğun ablası tarafından öldürüldüğü söylenmiyor. Pertev Naili Boratav'ın yer verdiği benzeri bir efsanede ise güttükleri koyunu kaybeden iki kardeş ana-babalarından çok korktuklarından ya taş ya kuşa dönmek için Tanrı'ya yalvarıyorlar. Kız kuş olup uçuyor oğlan taş oluyor ve ondan sonra kız, erkek kardeşini "Yusufçuk" diye çağırarak ararmış (100 Soruda Türk Halk Edebiyatı 101).

2) Tarihlik Efsaneler / Adları Belli Yerler Üzerine Anlatılanlar

Boratav'ın sınıflandırmasında "Tarihlik Efsaneler" başlığı altında yer alan bu bölümde dağ, göl gibi adları belli yerler üzerine anlatılanlar bulunuyor (100 Soruda Türk Halk Edebiyatı 101). Adem

Yılmaz memleketindeki üç dağın (Kızıldağ, Beydağ, Çengelli) bölgeye bereket getirdiklerine, bu üç dağın kardeş olduklarına ve geceleri ışıklı toplar aracılığıyla birbirleriyle haberleştiklerine inanıldığını anlatıyor. Pertev Naili Boratav “[e]n eski çağlardan başlayarak, Anadolu topraklarında olduğu gibi Türklerin eski yurtlarında da, dağlara kutlu varlıkların niteliği tanındığını unutmamak gerekir. Eski Türk geleneklerinde ilk insana döl-yatağı olan mağaranın bulunduğu Kara-Dağ [. . .], Ötüken-Dağı kutlu yerlerdi” diyor (*100 Soruda Türk Folkloru* 47). Ayrıca Yılmaz’ın anlattığı bu dağların insanlar gibi birbirleriyle kardeş olma özelliğine sahip olduklarına inanılıyor. Dağların bu olağanüstü konumları, bu efsaneyi, olağanüstü varlıkları konu edinen efsaneler başlığı altında, tabiatın bir parçası olan yerler kategorisine de yerleştirebilir.

3) Tarihlik Efsaneler / Ermiş kişiler üzerine efsaneler

Pertev Naili Boratav *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı* isimli kitabında, tarihlik efsanelerin büyük bir bölümünün ermiş kişiler ya da evliyalar üzerine anlatılanlar olduğunu belirterek (103) “ermiş kişilerin Müslüman-Türk toplumlarındaki özellikleri, onların dinlik niteliklerinden çok, olağanüstü güçlerle, alışılmışın dışında işler görmeleridir” diyor (103). Yine Boratav’ın, “[y]azılı tarih ve menkabe kaynaklarında anılmış olsun olmasın, gerçekte yaşamış olsun olmasın, kendilerine tarihlik bir değer verilen ve “ermiş” diye tanınan kişiler” (*100 Soruda Türk Folkloru* 40) olarak tanımladığı grupta yer alan olağanüstü güçleri olan kişilerin halk inanışlarında yer aldığını görüyoruz. Çalışma konu-

muzu oluşturan efsanelerde de dönüşüm efsanelerinde karşımıza Hızır çıkıyor.

4) Hayvanların Koruyucusu Olan Kişiler

Boratav’ın gruplandırmasında “Olağanüstü Varlıkları Konu Edinen Efsaneler” başlığı altında “Tabiatın Bir Parçası Olan Yerler ile Hayvanların Sahipleri (Koruyucuları) kategorisinde değerlendirilebileceğimiz, kutsal sayılan bir hayvan olan geyiklerle ilgili bir efsaneyi Ahmet Yılmaz şöyle anlatıyor:

Geyik Çobanı

Şarık-ı şirvan geyik çobanı demektir. Geyik çobanı her gün eve süt getiriyor ama bu getirdiklerini nereden ve nasıl aldığını karısından saklıyor. Karısı bunu çok merak ediyor ve bir gün çobanı takip ediyor. Takip edince görüyor ki, her sabah çok erken evinden çıkan geyik çobanı Çengelli Dağı’nda geyiklerin sütünü sağıyor. Çobanın eve getirdiği sütlerin bu geyiklerin sütü olduğunu çobanın karısı anlıyor, aynı zamanda imkansız sanılan bir durumla, geyiklerin çobanın süt sağmasına izin verdikleri anlaşılıyor. Çoban, karısına sırrını açığa çıkaracağı için beddua ediyor. Daha sonra çoban ölüyor. Çobanın Bahadun Köyü’ndeki mezarını her yıl, öldüğü gün iki geyiğin ziyaret ettiğine inanılır. Bunu gözüyle gördüğünü söyleyen insanlar vardır. Bunun 50-60 senelik yeni bir mit olduğunu sanıyorum.

Boratav, “çağımızda derlenmiş birçok efsanelerde geyiklerle düşüp kalkan kadın, erkek kişilerin olağanüstü halleri anlatılır. Bunlar bir bakıma geyiklerin koruyucuları, sahipleri sayılır” (*100 Soruda Türk Folkloru* 58) diyor. Yılmaz’ın anlattığı geyik çobanı efsanesinde de çobanın gizli gizli geyik sütü sağması, bu-

nun anlaşılmasına kızması geyiklerle çoban arasındaki yakın ve tam anlaşılma-yan ilişkinin kanıtları olarak beliri-yor. Geyiklerin çobanın mezarını ziyaret etmeleri de çobanın geyiklerin koruyucu konumunu güçlendiren bir motif oluşturuyor.

5) Kutsal Taşlar

Yine “Olağanüstü Varlıkları Konu Edinen Efsaneler” başlığı altında değerlendirilebilecek olan “kutsal taşlar” motifi Ahmet Yılmaz’ın anlattığı aşağıdaki efsanede karşımıza çıkıyor:

Hayvanların Hastalıktan Korunmasıyla İlgili Mitler

Gökten inen yedi kutsal taş olduğuna inanılır. Kış bitiminde, 21 Marttan sonra bu taşlar su içine koyulur. Bir erkek çocuk bulunur, ama bu çocuk annesinin ilk çocuğu olmalıdır ve annesi hiç boşanmamış, ilk evliliğini yapan bir kadın olmalıdır.

Bu iki özelliği taşıyan bir erkek çocuk, kutsal taşların içinde beklediği suyu hayvanların üstüne serper. Serperken “ben annemin ilk çocuğu, sende çiçek hastalığı, kökün kurusun çiçek hastalığı” gibi bir söz söyler. Böyle çiçek hastalığını önleyenlere çiçek hastalığını önleyen anlamına gelen “nıhrî” denir.

6) Hastalık Getiren Varlıklar

“Olağanüstü Varlıkları Konu Edinen Efsaneler” başlığı altında önemli bir yer turan hastalık ve ölüm getiren varlıklar Muhsine Helimoğlu Yavuz’un *Diyarbakır Efsaneleri: Derleme, Araştırma, İnceleme* isimli kitabında da yer alıyor. Muhsine Helimoğlu Yavuz’un sözkonusu kitabında loğusaların “Pirabok” ya da kötülük yapan cinden yedi gün süreyle korunması (118) inancı Anadolu’da yerleşik bir halk inancı ve geleneği olarak

“Albasan” ya da “Albastı” olarak karşımıza çıkıyor. Ahmet Yılmaz Albasan efsanesini aşağıdaki gibi anlatıyor:

Albasan

Loğusa kadınlarla çocuklarına danan Albasan vardır. Albasan’ın çocuğu ve anneyi öldürdüğü söylenir. Uzun saçlı bir kadın olduğu bilinen Albasan boğazlarına elini sokar ve öldürür. Albasan ayrıca geceleri ahırlara girip doru atları kaçıtır ve onlara biner. Eğer bir sabah ahırdaki bir at ter içinde, zor soluk alıyorsa, gece Albasan’ın bu ata binip onunla gezdiği anlaşılır. Bir gün Albasan’ı yakalamak için ahırdaki atların üstüne kara sakız sürülüyor. Albasan ata binince üzerine yapışık kalıyor ve yakalanıyor. Loğusa kadınları albasmanın diye yalnız bırakmamaya çalışırlar.

Muhsine Helimoğlu Yavuz ayrıca “Kadın Hastalıklarında Halk İnançlarının İşlevi” başlıklı makalesinde de doğum yapan kadının ve bebeğinin yataklarının yedi gün boyunca kalın bir iple çevirildiğini (36), bu yapılmazsa uzun boylu ve uzun saçlı bir kadın olan Al Karısı’nın annenin ciğerlerini sökeceği ve çocuğun üstüne saldıracağına inanıldığını, bu nedenle loğusa ile bebeğinin 7 gün boyunca yalnız bırakılmadığını (37) söylüyor.

7) Dinî Efsaneler

Boratav’ın “Dinlik Efsaneler” olarak tanımladığı ve İslâm tarihinden konular içeren efsanelere yakın bir örnek olarak verilebilecek bir efsaneyi Ahmet Yılmaz kazlarla ilgili olarak anlatıyor. Yılmaz kazların sabah 03:30-04:00 arası bağırmaalarının sabah namazı sırasında camide öldürüldüğü söylenen Hz. Ali’yi uyarmak ve kurtarmak için olduğuna inanıldığını söylüyor.

C. Efsanelere Sosyal ve Kültürel Antropolojik Bir Yaklaşım Mümkün mü?

Efsaneler halkın yaşam biçimine, toplumsal, ekonomik, kültürel özelliklerine ışık tutar mı? Efsaneler ve halk inanışları ile toplumsal ve kültürel özellikler arasında ilişki var mıdır? Bu ilişkiler ortaya çıkarılabilir mi?

Halkbilimi çalışmalarına uzun yıllarını vermiş bir araştırmacı Pertev Nali Boratav'ın, bu sorulara yanıtının "evet" olduğunu düşünüyoruz. Boratav *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı* isimli kitabında, "efsaneler halkın çaresizliklerini, umutlarını, özlemlerini, dünya görüşlerini bütün öteki halk edebiyatı türlerinden daha keskin belirtirler; çünkü inanış konusudurlar büyük bir bölüğüyle" (107) diyerek, efsaneleri küçümsemenin aydın kişilerin "halkı anlama, onunla işbirliği yapma çabasına engeller çıkarmaktan başka bir sonuç [vermeyeceğini]" vurguluyor (107).

Folklor ürünleri ile bunların yaratıldıkları toplumsal ve kültürel ortamlar arasındaki bağların araştırılması bizi kültürel antropoloji çalışmalarına götürebilir. R.M. Dorson *Günümüz Folklor Kuramları* isimli kitabında kültürel antropologların kuramsal yargılarına dikkat çeken ve antropologların folklorun işlevsel değeri ile metnin yanı sıra bağlamla da ilgilenmesi gerektiğini vurgulayan (27) William Bascom'ın çalışmalarından söz ederek, "özde Bascom karşılaştırmalı folklor uzmanının folklor ile kültür arasında ilişki kurarak yepyeni, yararlı sonuçları olacak bir kuram geliştirebileceğini söylemektedir" (28) diyor.

Ancak Bascom'ın Amerika Birleşik Devletleri'nde (ABD) siyahlar arasında

yaygın olan halk hikâyelerinin Afrika kökenli olup olmadıklarını anlamaya yönelik olarak uyguladığı yöntemin Türk efsaneleri için uygulanmasının güç olduğunu düşünüyoruz. Bascom *African Folktales in the New World* isimli kitabında yöntemini özetlerken, Afrika ve ABD'de kaydedilen halk hikâyelerinin Hint-Avrupa halk hikâyelerini büyük ölçüde kapsayan iki büyük indekste (Arne ve Thompson ve Thompson'un indeksleri) yer alıp almadıklarına baktığını, yer almıyorlarsa Avrupa kökenli olmayacaklarından Afrika kökenli olmaları gerektiğini kabul ettiğini söylüyor (xxiv). Afrika kültürü gibi Hint-Avrupa kültüründen büyük ölçüde ayrı ve coğrafi olarak da uzak bir kültür olduğu için anlamlı olabilecek böyle bir yöntemin Anadolu içinde ve dışındaki Türk efsaneleri için yeterli bir yöntem olmayacağını düşünüyoruz.

Nitekim Muhsine Helimoğlu Yavuz'un Diyarbakır efsaneleri ile ilgili hazırladığı kitapta yer alan efsanelerin Stith Thompson'ın *Motif-Index of Folk-Literature* isimli indeksinde bir karşılığı olduğu ve Helimoğlu Yavuz'un bu efsanelerin hangi gruba girdiğini de not ettiği görülüyor. Buradan Anadolu efsanelerinin Hint-Avrupa folklor ürünlerinde yer alan motifler taşıdığı sonucuna varmanın yanlış olmayacağını düşünüyoruz.

Bu yazıya konu olan Ahmet Yılmaz'dan dinlediğimiz efsanelerin bir çoğunda yer alan temaları, Stith Thompson'ın sözkonusu yapıtında bulabiliyoruz. Cezalandırma olarak insanın hayvana değişmesi motifi (Q584.2) (Cilt 5 264), Tanrı'ya ya da Peygambere karşı gelmekten dolayı insanın hayvanın dö-

nüşmesi (A1715.2) (Cilt 1 250), hayvana dönüşmüş erkek kardeşine sadık kalan kız kardeş (P253.2.1 Cilt 5 159) gibi Thompsun'un sınıflandırmasında yer alan bazı motifler bu efsanelerde görülebiliyor.

Öte yandan, William Bascom'ın *African Folktales in the New World* başlıklı kitabına yazdığı önsözde Alan Dundes, "her bir folklor ürününün kendi özgül coğrafi varlık alanı bulunduğu" (vii) söyleyerek, "folklor ürününün bilinen bütün versiyonlarını izleyip bulmanın güçlüğü[ne]" (viii) işaret ediyor.

O halde Sivas kökenli olarak derlediğimiz ve örneklerine bütün Anadolu'da, hatta bazılarında başka coğrafyalarda yaşayan Türk topluluklarında da rastlanan efsanelerin ve bu efsanelerde yer alan motiflerin hangileri belirli bir kültürel ve sosyal olguyu yansıtmaktadır? Bunların hangileri dünyanın birçok coğrafi bölgesinde ve farklı kültürlerde ortak olarak görülen motiflerdir?

Bu soruların yanıtlarının verilebilmesi bu çalışmanın sınırlarını aşan, Anadolu ve Türk kültürü üzerine kapsamlı araştırmaları gerektiren bir konudur. Ancak yine de kökenleri ne olursa olsun bu efsanelerin Anadolu kültüründe üstlendikleri işlevler üzerine bazı tahminlerde bulunmayı deneyeceğiz.

Örneğin cimriliğin cezalandırılması motifi, Asya'dan getirilen göçebe kandaş yaşam biçiminin bir uzantısı, Anadolu ve Balkanlarda biraz şekil değiştirerek bir çeşit "Anadolu feodalizmi" olarak süren malların ortak paylaşımı anlayışının bir yansıması olarak görülebilir. Bu ögenin üretim ve doğa koşullarının zorluğunu yaşayan, özel mülkiyet koşullarına sahip olmayan, mal takası ilkesini sür-

düren bütün tarım toplumlarında karşılaşılabilecek bir özellik olduğu da akla gelebilir.

Öte yandan, bir kişinin elinde ne kadar çok bulunursa bulunsun, emeğiyle kazandığı ya da ürettiği bir malı karşılıksız olarak bir başkasına vermesini beklemeye hakkımız var mıdır? Üstelik işlenen bir "cimrilik suçu"nu cezalandıran, neden Tanrı değil de Hızır olarak karşımıza çıkıyor? Bir insanın kendisine ait bir maldan vermeyi istememesinin sonucunda bir hayvana dönüştürülmesi suç olduğu bile tartışmalı bir davranış için çok ağır bir ceza değil midir?

Bu sorular bizi Hızır'ın İslâm tasavvufundaki kimliğine götürüyor. Annemarie Schimmel, *İslâmın Mistik Boyutları* başlıklı kitabında, velilerin manevi âlemini oluşturan kişilerden olan dört peygamberin arasında saydığı Hızır'ın (201) "peygamberler arasında yer alan bir velinin ilkörneği" (203) olduğunu vurguluyor. Reynold A. Nicholson'ın *İslâm Süfileri* isimli kitabında da, Hızır'ın "gezgin süfîlerle konuştuğu ve onlara kendisindeki Allah vergisi bilgiyi naklettiği söylenen, kendisine ölümsüzlük bahsedilmiş esrârengiz bir hakim" (109) olduğu belirtiliyor. Nicholson, belirsiz bazı anlamlar içermesine karşın velî sözünün süfîlerce benimsendiğini, kutsallıklarıyla Allah'a yaklaştıklarını ve velîliliğin, Allah'ın "lütfunun özel belirtileri olarak kerametlere nâil olan şahısların tabii bir vasfı" (105) olduğunu söylüyor.

Böylece Hızır, bir velî, bir ulu kişi olarak çeşitli kerametler gösteren ve Allah'a yakın, özel bir konumu bulunan bir kişilik olarak beliriyor. Annemarie Schimmel de "keramet hikâyelerinde anlatılan bir süfî özdeyişi" (206) olarak ni-

telediği şu sözleri dile getiriyor: “Her kim Allah’a tamamen itaat ederse, yaratılmış her şey sözünü dinlemek üzere ona bağlanır” (206). Kerametlerle kanıtlanan kutsallık ve Allah’a yakınlık, insanların onların sözlerinden çıkmamaları koşulunu getirerek, velilere diğer insanlar üzerinde bir konum sağlıyor.

Velilere verilen bu özel konum ve geniş yetkiler kötüye kullanılırsa ne olur? Reynold A. Nicholson’un belirttiğine göre, sûfilerin inançlarına göre velinin “beşerî tenkîdin üzerinde bulunduğu” (110), Celaleddin Rûmî’ye atfedilen bir söze dayanılarak velinin elinin Allah’ın eline benzediği ve bu nedenlerle sûfilerin “mutad ahlâk ölçüleri[ni] ulu kişilere tatbikten kaçın[dıkları]” (110-11) kabul ediliyor. “Mutad ahlâk ölçülerinin” uygulanmaması, bazı velilerin kimliklerini kötüye kullanmalarına olanak sağlayacak bir zemin yaratmıyor mu? Bu konuda Annemarie Schimmel’in ilginç bir saptama yaptığını düşünüyoruz. Schimmel, yanlış uygulandığında bazı kuramların günlük hayatta veliliğin bozulmasına yol açabildiğini vurgulayarak (203), özetle “Allah’a yakın olanların iyilikleri Allah’a daha da yakın olan velilerin kötülükleridir” anlamına gelen “eb-rârın hasenâtı, mukarreblerin seyyiatıdır” (203) sözünün “veli”nin dinî olarak öngörülmüş düsturlara son vermesine yol açabilirdi, açmıştır da”(203) diyor. Bunun, Kehf suresinde anlatılan yıkıcı eylemiyle Hızır’ı akla getirdiğini belirten Schimmel, bu iddianın güçlü kişiliği ve kusursuz ahlâkı olan kimi veliler bir yana, “mutasavvıf dostlarına hiçbir faydası olmayan davranışlarına hikmet atfeden kişilerin kutsallık iddialarında bulun-

malarına kolayca neden olabil[ceğini]” (203) söylüyor.

Kimi sûfilerin geçim yolu olarak seçtikleri halktan bir şeyle istemek yönteminin gerekçesi olarak, özellikle Kehf Suresinde Hazreti Musa ile yolculuklarında ortaya çıkan yıkıcı eylemleriyle bilinen Hızır’ın kullanılmış olmasının dikkat çekici olduğunu ve bu konunun araştırılmasının ilginç sonuçlar verebileceğini düşünüyoruz.

Kaynaklar

Bascom, William, (1992) *African Folktales in the New World*. Bloomington: Indiana University Press.

Boratav, Prof. Dr. Pertev Naili, (2000). *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.

———. *100 Soruda Türk Folkloru*. İstanbul: Gerçek Yayınevi, t.y.

Dorson, R.M., (1984). *Günümüz Folklor Kuramları*. Çev. Nermin Ulutaş. İzmir: Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.

Elçin, Prof. Dr. Şükrü, (1993). *Halk Edebiyatına Giriş*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Ergun, Dr. Metin, (1997). *Türk Dünyası Efsanelerinde Değişme Motifi*. I. Cilt. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

———. (1997). *Türk Dünyası Efsanelerinde Değişme Motifi*. II. Cilt. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Helimoğlu Yavuz, Muhsine, (1993). *Diyarbakır Efsaneleri: Derleme, Araştırma, İnceleme*. Ankara: Doruk Yayınları.

———. (1998). “İnsanlığın Ortak İrmakları: Efsaneleri”. *Pertev Naili Boratav’a Armağan*. Haz. Metin Turan. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları. 175-96.

———. (1999). “Kadın Hastalıklarında Halk İnançlarının İşlevi”. *Folklor/Edebiyat* 18, 35-38.

Nicholson, A. Reynold, (1978). *İslâm Sûfileri (The Mystics of Islam)*. Çev. Dr. Rami Ayas ve diğer. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Scimmel, Annemarie, (2001). *İslamın Mistik Boyutları*. Çev. Ergun Kocabıyık. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Thompson, Stith. *Motif-Index of Folk-Literature: A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books and Local Legends*. Bloomington ve Indianapolis: Indiana University Press, t.y.

METAFOR YARATMA EYLEMİ OLARAK BİLMECE

The Riddle as an Act of Creating Metaphor

La devinette comme l'acte de la création métaphorique

Murat CANKARA*

ÖZET

Bu yazı, bilmecelerle metaforlar arasındaki ilişki üzerinedir. Sözkonusu ilişki araştırılırken kullanılan kavramlar Roman Jakobson'dan alınmıştır.

Anahtar Kelimeler

Bilmece, Roman Jakobson, metafor, metonimi

ABSTRACT

This essay is on the relationship between riddles and metaphors. The concepts employed to examine this relationship are borrowed from Roman Jakobson.

Key Words

Riddle, Roman Jakobson, metaphor, metonymy

Bu çalışma, Halk edebiyatının yaşıyan türlerinden biri olan bilmeceye odaklanıyor. Amacımız, bilmece türünü tüm boyutlarıyla aydınlatmak ya da bu konuda bugüne kadar yapılmış çalışmaların bir dökümünü sunmak değil. Az sayıda bilmecedan oluşan bir örnek kümeden yola çıkarak, bilmece türünün yalnızca bir yönünü oluşturan dil kullanımının yine yalnızca bir parçasını aydınlatmayı deneyeceğiz. Çıkış noktamız, İlhan Başgöz'ün, Andreas Tietze ile ortak çalışması olan *Türk Halkının Bilmeceleri*'ne yazdığı önsözde yer alan bir savıdır: "Bilmecelerimiz şiirselliğin yoğunluğu bakımından halk edebiyatımızın en zengin türü[dür]" (51). Başgöz, önsözün bir bölümünü halk bilmecelerindeki şiirsel öğelerin incelenmesine ayırıyor (51-62). Burada daha çok üzerinde durulan, bilmecelerde renk kullanımı, yaratılan imgeler ve kullanılan simgeler gibi bazı şiirsel öğeler. Yöntem olarak da "karşılaştırma"ya başvuruluyor. Halk bilmeceleri

rindeki şiirsel öğeler incelenirken, halk şiiri, divan şiiri ve hatta modern şiir devreye giriyor, benzerlikler bulunuyor, paralellikler kuruluyor. Bu yazı kapsamında amaçlanan da benzer bir çalışmadır. Ancak arada iki temel fark var: Öncelikle, yılların emeği sonucu derlenen binlerce bilmecedan değil, bir örnek küme oluşturmak üzere derlenen az sayıda bilmecedan yola çıkıyoruz. İkincisi, biz bu çalışmada "karşılaştırma" yönteminden değil, dilbilimin verilerinden yararlanacağız. Dolayısıyla bizim için asıl önemli olan, bilmecelerde kullanılan ve bazen İlhan Başgöz'ün de yaptığı gibi onları şiire benzetmemize, şiir saymamıza yol açan dilsel tekniklerdir. Örneğin Roman Jakobson'un, "Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances" adlı makalesinde dilin iki temel işlevi olarak öne sürdüğü metafor (eğretileme) ve metonimi (düzdeğişmece) kavramlarını kullanarak, elimizdeki bilmecelerin –dolayısıyla bu bilmecelerin yaratıcısı–

* Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü Yüksek Lisans Öğrencisi

nın/yaratıcılarının- dili nasıl kullandıklarını kısmen de olsa aydınlatmayı deneyeceğiz. Bu durumda, yaklaşımımızın dilbilimsel bir yaklaşım olarak değerlendirilebileceğini ve Yapısalcılığın sınırları içinde ele alınabileceğini söylemek yanlış olmaz. Konumumuzu bu şekilde belirledikten sonra, üzerinde çalışmayı kolaylaştıracak kadarıyla bilmece türünü tanımamıza yardımcı olacak temel yaklaşımlara geçebiliriz.

İlhan Başgöz, Tietze ile ortak çalışmasında, altı ayrı bilmece tanımı verdikten sonra, her bir tanımın yetersizliğini ve eksik kaldığı noktaları ortaya koyuyor (1-3). Asıl sorunumuz bilmece türünün tanımlanması olmadığı için, biz yalnızca bu tanımlardan birkaç tanesiyle yetineceğiz. Örneğin Friedrich Starr'dan aktarıldığına göre, “[b]ilmece bilinmeyen bir nesnenin dolaylı olarak sunulmasıdır. Bilmeceyi dinleyen veya okuyan, zekâsını kullanarak bu nesneyi bulmaya çalışır” (1). Starr'dan aktarılan ikinci tanım ise şöyle: “Bilmece bir zekâ oyunudur ki, bir nesnenin niteliklerini ve özelliklerini, onun ne olduğunu açıkça söylemeden, ama bilinmesini kolaylaştıracak kadar açıklıkla, gözler önüne serer” (1). Son olarak, İlhan Başgöz'ün ve Pertev Naili Boratav'ın ortak tanımlarını alalım: “[Bilmece], [s]özlü edebiyat türlerinden biridir, şiirsel bir klişe içinde karşılık bekleyen bir küçük sorudur. Çok defa nesneyi veya ilkeyi tek bir kelime ile ifade eder. Metinde verilen ipuçları ile bu nesnenin bulunması söz konusudur” (2). Bu tanımlar elbette bilmece konusunda bugüne kadar yapılmış ve bundan sonra yapılabilecek diğer tüm tanımlar gibi eksiktir. Bilmecelerin toplum hayatındaki yerlerini, bir Halk edebiyatı türü olarak bilmeden vazgeçilmez iki bileşenini, yani “bilmeceyi soran” ve “bilmeceyi ya-

nıtlayan”ı, ya da bu sorma-yanıtlama eyleminin gerçekleştiği “ortam”ı hesaba katmıyorlar. Ancak yine de bu tanımlar, bizim bilmeceye yaklaşımımız açısından yeterli. Çünkü bizi asıl ilgilendiren, bilmecelerde “sorulan”ın nasıl “dil”e getirildiğidir. Bilmece gizlediği, bulunmasını talep ettiği “şey”i nasıl sunar? Bilmece eğer, bir yandan sorduğu “şey”i gizliyor, diğer taraftan da onunla ilgili ipuçları veriyor ve dolaylı olarak onu dile getirmeye çalışıyorsa ve bu çift yönlü hareketi (gizleme ve dolaylama) “dil”e dayanarak yapıyorsa, bu anlamda, şiirle arasında büyük bir benzerlik var demektir. İşte biz “metafor” ve “metonimi”yi bilmecelerdeki “gizleme” ve “dolaylama” süreçlerinin yaratıcıları olarak ele alarak inceleyeceğiz. Bu yüzden, kısaca da olsa, dilbilim ve folklor arasındaki ilişkinin niteliğine ve tarihçesine, dilbilimsel modelin folklorla uygulanış biçimlerine ve kullanmayı planladığımız kavramların tanımlarına göz atma gerekliliği ortaya çıkıyor.

Folklore ansiklopedisinin “Dilbilimsel Yaklaşım” maddesinde, folklor ile dil arasındaki ilişki şu sözlerle özetleniyor:

Folklor ve dil bir çok açıdan benzerdir ve ortaklıkları, onları incelemek üzere yaratılan disiplinler arasında üretken değiş tokuşlara yol açmıştır. Folklor da dilbilimde de araştırmacılar, kullanıcıları hem birleştiren hem de onları birbirinden ayıran kompleks yaratıları incelerler. Dil de folklor da, bir toplulukta paylaşıldığında zamana karşı koyan, bununla birlikte de yaratıcısına, izleyicisine ve bağlama bağlı olarak daima çeşitlenen bir “anlam”ın taşıyıcısıdır. Her ikisi de, kullanıcılarının deneyimleri ve yaşam biçimleriyle şekillenir ve sonra da kendilerini kuşatan kültürleri-

nin ve topluluklarının şekillenmesine yardımcı olurlar. (503)

Genel olarak dil ve folklor, özel olarak da dilbilim ve folklor arasında yukarıda kurulan paralellikler, bir folklor ürününe dilbilimin verileriyle yaklaşılabilmek –elbette bunun olası tek yaklaşım olmadığına bilincinde olarak- için gerekli çıkış noktası olarak ele alınabilirler. Bu durumda karşımıza iki yol çıkıyor: Birincisi, folklorun kendisinin ya da herhangi bir folklor ürününün “dil” gibi yapılandığını varsaymak ve buradan hareketle folklorla yaklaşmak. İkincisi, folklor ve folklor ürünlerinde kullanılan “dil”i, dilbilimin verileri açısından incelemek. Eğer Ferdinand de Saussure’un terimlerini kullanırsak, ilk yaklaşımda vurgu *langue* (dil) üzerindedir, diğerinde ise *parole* (söz). Birinci yaklaşıma örnek olarak Claude Lévi-Strauss’un çalışmaları örnek verilebilir. *Folklore* ansiklopedisinin “Yapısalcılık” maddesinde belirtildiğine göre Yapısalcılık, çözümlemelerini yaparken malzemesini, “yapı” olarak adlandırılan modeller olarak ele alır. Burada “yapı”yla kast edilen somut değil bilişsel (cognitive) bir modeldir. Lévi-Strauss da, tüm kültürlerin, evreni bu zihinsel yapılar yoluyla kavradığını öne sürer (775). Dolayısıyla Lévi-Strauss’un mitler ya da akrabalık ilişkileri üzerine incelemeleri, kültürel fenomenlerin “dil” (*langue*) gibi yapılandığı varsayımına dayanır. Yukarıda değindiğimiz ikinci yaklaşıma örnek olarak ise Prag Okulu’nun ve Roman Jakobson’un çalışmaları verilebilir. Prag Okulu’nun araştırmaları, dilin tarihsel gelişimi üzerinde değil, eşsüremliliği üzerinde durur (505). Dolayısıyla onların çalışmalarında, dilin belli bir “an”da nasıl kullanıldığı, bir başka deyişle *parole* (söz) önem kazanır. Yine aynı çerçevede değerlendirile-

bilecek bir diğer yaklaşım, Saussure’un çalışmalarına eklemleyebileceğimiz bir disiplin olan Anlambilimin (semiotics) yaklaşımıdır. Bu alanda yapılan çalışmalar bilmece türüne de uygulanmıştır (506). Özet olarak, elimizde, her ikisinin de kaynağında Saussure’un bulunduğu iki ayrı dilbilimsel yaklaşım var. Bizim çalışmamız ikinci yaklaşım çerçevesinde yer alır. Bir kişi tarafından bir diğer kişiye sorulan “bilmece”yi, “dil”in (*langue*) bir uygulaması, bir başka deyişle “konuşma edimi” (*parole*) olarak ele alıp onun eşsüremliliği üzerinde duracağız. Yöntemimize kısaca değindikten sonra, kullanacağımız kavramların tanımlarına geçebiliriz.

Jakobson, konuşma edimi tarafından gerçekleştirilen iki farklı işlemin tanımlarını verir:

(1)*Birleştirme*. Her gösterge, göstergelerden oluşur ve/veya yalnızca diğer göstergelerle bir bileşim içindeyken vardır. Bu da demektir ki, her dilbilimsel birim tek ve aynı zamanda, daha basit birimler için bağlam işlevi görür ve/veya kendi bağlamı daha kompleks bir birimde yer alır. Bu nedenle, dilbilimsel birimlerin herhangi bir biçimde gruplandırılması, onları daha yüksek bir birime bağlar: birleştirme ve bağlam aynı işlemin iki yüzüdür.

(2)*Seçme*. Alternatifler arasında yapılan bir seçim, birinin yerine, ona bir bakımdan denk ve bir diğer bakımdan ondan farklı olan diğerinin koyulabileceğini ima eder. Aslında, seçme ve yer değiştirme aynı işlemin iki yüzüdür. (98-9)

Saussure önceden, dildeki dizisel ve dizimsel bağıntıları tanımlamıştı. Jakobson’un yaptığı ise, konuşma ediminin bu iki temel bileşenini, beyindeki organik bozukluklara bağlı olarak ortaya çıkan bir tür konuşma bozukluğu (afazi)

ile ilişkilendirerek metafor ve metonimi'ye, bir başka deyişle dilin iki temel eksenine bağlamaktır (Tura 105). Anika Lemaire, *birleştirme* ve *seçme* işlemlerini şöyle açıklıyor: *Birleştirmede*, terimler birbirine bitişik olma esasına dayalı olarak yan yana gelirler. Bitişiklik ilişkilerine dayalı olarak gerçekleşen *birleştirme* işlemi sonucunda dilin yatay eksenini ortaya çıkar. Dilin dikey eksenini oluşturan ise *seçme* işlemidir. Aralarından seçme yapılabilecek ve biri diğerinin yerine geçebilecek olan terimler, değişik derecelerde birbirlerine benzerler ya da karşıtlar (30-34). Özetlersek, dilin dikey ekseninde bir *seçme* işlemi söz konusudur. Aralarında benzerlik ya da karşıtlık ilişkisi bulunan bir grup sözcük içinden bir tanesi seçilir ve bir diğerinin yerine kullanılabilir ki böylelikle bir "metafor" yaratılmış olur. Yatay ekseninde ise her sözcük kendisinden öncekine ve sonrakine bağlanarak bir zincir, bir bağlam oluşturulur. Burada yaratılan ise "metonimi"dir. "Metafor" ve "metonimi"nin edebiyattaki karşılıkları ise şöyle: "Eğretileme (*Metaphor*): Birbirlerine benzememesine karşın gene de ortak bazı yönleri bulunan iki şeyin, birbirlerini andırarak bir biçimde karşılaştırılması" (Özünü 231). "Metonimi" ise, "bir niteliği ya da bir kendiliği [entity], o kendiliğin ya da onunla ilişkili bir kendiliğin ifadesi olarak kullanır" (Way 10). Parçanın bütün yerine kullanılması ya da bir kurumun, o kurumu temsil edenler yerine kullanılması, metoniminin farklı kullanımlarından iki tanesidir. Metafor ve metonimi üzerinde kısaca durduktan sonra, bu iki kavramın elimizdeki bilmecelerle ilişkisini inceleyebiliriz.

"Çıt dedi çiçek açtı" bilmecesini ele alalım. Bu bilmecenin yanıtı "kibrit"tir. Bilmecenin başındaki "çıt dedi" ifadesi

bilmeceye ses boyutunun girmesine neden oluyor. Başgöz bu durumu, "[b]ilmeceler şiir dünyasını kurmakta seslerden de yararlanıyor, sesleri de büyük bir ustalıklarla şiir ahengine çevirmeyi beceriyor" (54), şeklinde açıklıyor. Biraz daha yakından bakarsak burada ikili bir durum söz konusu: "Çıt" dedi ifadesi hem bir kibritin yanarken çıkardığı sesi söze dönüştürerek (onu taklit ederek) bilmeceye bir ses boyutu katıyor, hem de "çiçek" sözcüğüyle bir aliterasyon yaparak bunu pekiştiriyor (her iki sözcüğün başındaki "ç" ünsüzünün yinelenmesi). Dilin dikey eksenini açısından baktığımızda ise durum şöyle: Bu bilmecede kullanılan "çiçek" sözcüğü "kibrit" yerine kullanılmıştır. "Kibrit" sözcüğü, kendisine herhangi bir yönden benzeyen, kendisiyle eş anlamlı olan ya da kendisiyle zıt anlamlı sözcüklerle beraber bir öbek oluşturur. Örneğin, "çakmak, ateş, kav, çıra, ...". Bu öbeğe "çiçek" de katılabilir. Ancak bu durumda, "çiçek"le "kibrit" arasında, "çiçek"ın "kibrit" yerine kullanılabilmesini haklı çıkaracak bir benzerlik ya da karşıtlık ilişkisi bulmamız gerekir. Aradığımız benzerlik, "kibrit"ın yanması sonucu ortaya çıkar. Birincisi, "kibrit"ın bir anda yanması, "çiçek"ın açmasına benzetiliyor olabilir. İkincisi, "kibrit"ın yanması sonucu ortaya çıkan "alev", rengi bakımından "çiçek"e benzetiliyor olabilir. Burada önemli olan, tıpkı bilmecedeki ses boyutunda olduğu gibi ikili bir durumun söz konusu olmasıdır. Dikey ekseninde yapılan bu seçim ("kibrit"ın yerine "çiçek"ın seçilmesi) bir metafor oluşturur: "Çiçek", "kibrit"ın (bir başka deyişle bilmecenin yanıtının) metaforudur. Bu durumda, yanıtın metaforlaştırılmasının, bilmecenin doğasına en uygun dilsel tekniklerden biri olduğu söylenebilir. Çünkü metafor, yanıtla ara-

sında bir benzerlik (ya da karşıtlık) taşımaktadır. Böyle olduğu için dikey ekseninde onun yerini alabilmiştir. Bu benzerlik (ya da benzerlikler) bilmeceyi yanıtlamak isteyene sunulmuş ipuçlarıdır. Bu bilmece için, yanıtla, onun yerine dikey ekseninden seçilen metaforu arasında en azından iki benzerlik (dolayım) kurulabildiğini gördük. Bunlar ipuçlarıdır. Öte yandan şu da açıktır ki, “kibrit”le “çiçek” açısından sayısız yönden birbirine benzemezlik söz konusudur. Metaforun doğası gereği, dikey ekseninde gerçekleşen seçim sonucunda birbirinin yerine konulan sözcükler arasındaki benzemezliklerin sayısı, benzerliklerin sayısından fazla olacaktır. Bu da bilmecenin, yanıtı gizleme işlevini yerine getirir. Dolayısıyla yanıtı metaforlaştırmanın, bilmecenin doğasına en uygun dilsel tekniklerden biri olduğu yolundaki savımız pekişmiş olur. (“Kibrit”in nasıl farklı şekillerde metaforlaştırılabileceğini görmek için bkz. Başgöz 419-21.)

Başka bir örnek olarak “hanım içerde, saç dışarıda” bilmecesini ele alalım. Bu bilmecenin yanıtı “mısır”dır. Yukarıdaki örnekte olduğu gibi, yanıtın metaforlaştırılması söz konusudur. Ancak bu bilmece ilki kadar şiirsel değildir. Çünkü yanıtla metaforu (“mısır”la “hanım”) arasındaki benzerlik ilk bilmecede olduğu gibi belirgin değildir ve farklı yorumlara açık değildir (belki de bu durumu biz fark edemiyoruz). Ayrıca ilk bilmecedeki ses boyutunun bu bilmecede yer almadığını da belirtmek gerekir. Öte yandan bu bilmecede de ifadeyi etkili kılan, bu bilmecenin şiirsel olarak algılanmasını sağlayabilecek bir teknik kullanılıyor: “İçerde” ve “dışarıda” sözcüklerinin oluşturduğu karşıtlık (kafiyeyi, bilmecenin şiirselliğinin bir ölçütü olarak saymıyoruz bile). İkinci örneği de hesaba kata-

rak söylersek, bilmecenin şiirselliğinin ölçütlerinden biri, kullanılan metafor ya da metaforların niteliğidir. (“Mısır”ın nasıl farklı biçimlerde metaforlaştırılabileceğini görmek için bkz. Başgöz 485-8.) “İki çubuk bir makas, bunu bilmeyen hokkabaz” bilmecesinde ise farklı bir durum söz konusudur. Yanıtı “leylek” olan bu bilmecede “iki çubuk” leyleğin bacakları, “makas” ise gagası yerine kullanılmıştır. Böylece, “çubuk” bacağın, “makas” ise gaganın yerine dikey ekseninde yapılan seçimlerdir ve her ikisi de metaforlardır. Ancak ne “çubuk” ne de “makas” tek başına yanıtın, yani leyleğin metaforu değildir. Bilmecede kullanılan bu iki metafor, leyleğin iki ayrı uzvunun metaforlarıdır, onların yerine dikey ekseninden seçilmişlerdir. Oysa bu iki metaforun yanıtla ilişkisi metonimiktir (parçanın bütününe yerine kullanılması anlamında). Bilmeceyi çözecek olanın, bilmecede kendisine ipucu olarak sunulan iki metafordan yola çıkarak bir bütüne gitmesi, bir başka deyişle, önce dikey ekseninde hareket ederek metaforları çözmesi, sonra da yatay ekseninde hareket edip bu parçaları birleştirerek yanıtı bulması gerekir (iki çubuk = iki uzun bacak (şekil yönünden); bir makas = gaga (şekil yönünden); iki uzun bacak + gaga = leylek).

Yukarıda incelediğimiz üç örnekten yola çıkarak şu söylenebilir: Bir bilmecenin yanıtını bulmak, bir bakıma, Jakobson’un tanımladığı şekliyle dilin iki ekseninde gezinmeyi gerektirir. Bilmeceler elbette dil kullanımını itibarıyla bu çalışmada ele alındığından çok daha zengindir. Örnek kümemizdeki az sayıda bilmecede bile onlarca söz sanatını bulmak olası. Ancak, Jakobson’un tanımladığı şekliyle dilin iki temel işlevi açısından bakıldığında, bilmece sormak, bilmece

yaratmak ve bilmece yanıtlamak, özellikle dilin dikey ekseninde yapılan hareketlerin, bir başka deyişle seçimlerin bir sonucudur. Bilmecenin şiirselliğini de büyük ölçüde bu seçimin niteliği etkilemektedir. Manzum olması ya da kafiye-ye sahip olması bir bilmeceyi şiirsel kılmaz. Oysa bir kibritin yanışını bir çiçeğin açmasına benzetmek, yani bir metafor yaratmak –hele ki bu metafor güçlü bir metaforsa- bir bilmeceyi şiirsel kılar. İlhan Başgöz'ün, "Bilmecelerin Topluma İlgisi" adlı makalesini bir kenara koyarak söylersek; bilmecelerin -en azından bir zamanlar- toplum yaşamında hayati bir öneme sahip olduklarını, bir bilmeceyi yanıtlayamamanın "ölmek" anlamına gelebildiğini unutarak söylersek, bilmeceler, yalnızca dilsel zenginlikleri açısından bile önemlidirler. Modern toplumun bir üyesi, bir mahkemenin verdiği idam hükmünden kurtulabilmek için bir bilmeceyi doğru yanıtlamak durumunda değildir. Ancak nesneye ve yaşama bakışın, dilin zenginleştirilmesi ihtiyacı, eğer dilimizin sınırları gerçekten düşüncemizin sınırlarını belirliyorsa, kaçınılmazdır.

Kaynakça

- American Folklore: An Encyclopedia, (1996). Ed. Jan Harold Brunvand. New York: Garland Publishing.
- Başgöz, İlhan ve Andreas Tietze, (1999). *Türk Halkının Bilmeceleri*. T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları/ 2269 (Başvuru Kitapları Dizisi/ 61). Ankara.
- , (1986) "Bilmecelerin Topluma İlgisi". *Folklor Yazıları*. İstanbul: Adam Yayınları. 248-51.
- Chapman, Raymond, (1989). *Linguistics and Literature (An Introduction to Literary Stylistics)*. London.
- Cuddon, J.A., (1992). *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. London: Penguin Books.
- Elçin, Şükrü, (1977). "Bilmeceler Üzerine". *Halk Edebiyatı Araştırmaları*. Ankara: Kültür Bakanlığı Milli Folklor Araştırmaları Dairesi Yayınları/ 24 (Halk Edebiyatı Dizisi/ 3). 63-72.
- , (1981). *Halk Edebiyatına Giriş*. Ankara: Kültür

Bakanlığı Yayınları/ 365 (Türk Halk Kültürü Eserleri Serisi/ 10).

- Folklore: An Encyclopedia of Beliefs, Customs, Tales, Music and Art*, (1997). Ed. Thomas A. Green. California: ABC-CLIO.
- Green, Thomas A., (1992). "Riddle". *Folklore, Cultural Performances, and Popular Entertainments (A communications-Centered Handbook)*. Ed. Richard Bauman. Oxford: Oxford University Press. 134-8.
- Jakobson, Roman, (1987). "Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances". *Language in Literature*. Ed. Krystyna Pomorska, Stephen Rudy. London: The Belknap press of Harvard University Press.
- Lemaire, Anika, (1986). *Jacques Lacan*. Translated by David Macey. London: Routledge & Kegan Paul.
- Özünü, Ünsal, (1997). *Edebiyatta Dil Kullanımları*. Ankara: Doruk Yayıncılık.
- Tura, Saffet Murat, (1996). *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Way, Eileen Cornell, (1991). *Knowledge Representation and Metaphor*. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers.

Derlenen Bilmeceler

- 1) Çıt dedi çiçek açtı (*kibrit*)
- 2) Gelir leyli (*kapı*)
gider leyli
tek ayak üstünde
durur leyli
- 3) Metel metel metlice (*simit*)
kıyıları etlice
ortası delik
biz onu yerik
- 4) Hanım içerde (*mısır*)
Saçı dışarda
- 5) Metel metel mâlü metel (*kaplumbağa*)
oturmuş bakla satar
baklanın kilosu kaçta deyince
sırtırr yüzüne bakar
- 6) Oturdum önüne (*sandık*)
soktum deliğine
- 7) Çimer çimer kaziğe biner (*sürgüç, bulaşık bezi*)
- 8) Kılı ağzını açtı (*çorap*)
çıplak içine kaçtı
- 9) Topuzum yiriğine (*cep*)
- 10) Bize gel götüne koyayım (*minder*)
- 11) Yuğulu yuğulu yumulak (*enik*)
içi dolu toparlak
- 12) Gece olur sayılır (*yıldız*)
gündüz olur dağılır
- 13) İki çubuk bir makas (*leylek*)
bunu bilmeyen hokkabaz
- 14) Ufacık tefecik (*limon*)
içi dolu turşucuk
- 15) Yer altında yağlı kayış (*yılan*)
- 16) Yer altında kilitli sandık (*ölü*)

ARNAVUTLUK'TAKİ NASRETTİN OĞLU NASRETTİN

Nasreddin Hodja the Son of Nasreddin in Albania

Nasreddin fils de Nasreddin Hodja en Albanie

Drita ÇETAKU*

ÖZET

Nasrettin Hoca bir çok ülkenin halk edebiyatında mizahın temsilcisi olarak tanınmaktadır. Bu yazıda Nasrettin Hoca'nın Arnavut halk edebiyatındaki yeri ve önemi ele alınmaktadır. Ayrıca Türk ve Arnavut fıkralarının arasındaki bazı ortak özellikler ve farklılıklar dile getirilmektedir.

Anahtar Kelimeler:

Nasrettin Hoca, Arnavutluk, fıkra

ABSTRACT

Nasreddin Hodja is viewed as a representative of humor in folk literature of various countries. In this study, the place and importance of Nasreddin Hodja in Albanian folkloric literature is examined. The common elements and certain differences between Albanian and Turkish comic anecdotes are also analyzed.

Key Words:

Nasreddin Hodja, Albania, anecdotes

Yüzyıllardır esprisi tükenmeyen Nasrettin Hoca dünyayı güldürmekten "vazgeçmiyor". Gülmeyi seven insanlar da ondan vazgeçmek istemiyorlar. O kadar ki bir çok ülke, Nasrettin Hoca'nın kendi toplumundan çıktığı inancını taşıyor hâlâ.

Arnavut halkı da bu inanca sahip olanların arasında yer almaktadır. Arnavutluk'ta mizahın beşiği olarak tanınan İşkodra şehrinde anlatılagelen aşağıdaki Nasreddinvari rivayet, bu halkın Nasrettin Hoca fıkralarını hangi ölçüde benimsediğini göstermektedir:

Bu rivayete göre Nastradin veya Nastro adıyla bilinen Nasrettin Hoca, Türk Nasrettin Hoca'nın oğludur. Türkiye'den gelen babası İşkodralı bir hanımla evlenir ve kısa bir süre bu şehirde kaldıktan sonra, tekrar ülkesine döner. Kocasını çok seven İşkodralı kadın bu evlilikten doğan çocuğa Nastradin adını verir.

Arnavut halkı, bu hikâyesiyle bir

taftan güldürme kaynağı olan Nasrettin Hoca'dan vazgeçemediğini dile getirirken, diğer taraftan bu konu üzerinde yapılabilecek çalışmalara ışık tutmaktadır. Türkiye gibi, başka bir ülkeden gelen Nasrettin Hoca'nın mizahî inceliğini kendi sözlü kültürüne ait gülmece geleneğiyle harmanlayan Arnavutlar, bu fıkraları özgün bir şekilde anlatmaya devam etmektedirler. Ne var ki, bu ülkede çok popüler olan Nasrettin Hoca'nın kökenleriyle ilgili akademik çalışmalar yok denecek kadar azdır. Nasrettin Hoca'ya ait Arnavutça, Türkçe ile Farsça belli fıkralar arasındaki benzerliklerini ortaya koyan birkaç makale dışında ciddi bir çalışmanın bulunmamasının yanı sıra, bu fıkraları içeren derlemeler de yeterli sayıda değildir. İkinci Dünya Savaşına kadar *Dija* (Vijana 1906) ve *Leka* (İşkodra 1936) adlı dergilerde yayımlanan derlemelerde Nasrettin Hoca ile ilgili fıkraların sayısı 10'u geçmemektedir. Aynı dönemlerde İlo Mitko Qafezezi tarafın-

* Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü Yüksek Lisans Öğrencisi

dan 1910 ile 1924 yıllarında yayımlanan *Rresku Arberor* adlı yapıtta 21 fıkraya yer verilmiştir. 1921 yılında da G. Anerisi, *Nasreddin Hoggia* adlı bir derleme kitabı hazırlamıştır. Son kitaptaki fıkralar İtalyanca olduğu halde, bunların Vlora İli sözlü kültürüne ait olduğu düşünülmektedir. Ayrıca, Arnavutluk Folklor Enstitüsü'ne ait *Fıkra Ansiklopedisinde* Nasrettin Hoca ile ilgili 64 fıkra yer almaktadır.

Arnavutluk dışında bulunan Kosova ve Makedonya'daki Arnavutlar arasındaki Nasrettin Hoca fıkraları ile ilgili yapılan özgün çalışmalar arasında 1972 yılında derlenmiş 100 fıkra ile ilgili yayınlar, Tihomir Gjorgjeviç'in *Nasr-edin Hodza i Arnauti* adlı kitabı (1937) ile Vlladimir Bovani tarafından derlenen *Narodne pripovetke Kosova i Metohije* (1976) adlı Sırpça yayınları ve bunların yanısıra Anton Çeta ile Halil Kajtazi'nin derlediği ve 52 fıkrayı içeren *Proze Popullore nga Drenica II* adlı yapıtı anılabilir (Çeta 1972: 76).

1972 yılında ise Tirana Üniversitesi yayını olan *Folklori Shqiptar I*'de Jorgo Panajoti'nin fıkralar üzerinde yazdığı bir makale, Jakup Mato'nun "Türk ve Arnavut Folklorunda Gülmece ve Yergi" başlıklı makalesi, Shefqet Plana'nın 1977 yılında yayımladığı "Arnavutlar Arasında Nasrettin Hoca" ile *Nasrettin Hoca'nın Dünyası* adlı Sempozyumda "Arnavutluk ve Kosova Arnavutlarında Nasrettin Hoca" (1996) başlıklı makalesi ve Anton Çeta'nın "Arnavut ve Sırp ile Hırvat Sözlü Kültüründe Nasreddin Hoca" başlıklı makalelerinde fıkralar hakkında bazı yorumlara yer verilir.

Bu konu hakkında yapılan yayınlar çok az olmasına rağmen, sözlü kültürün ürünü olan Nasrettin Hoca fıkraları halk arasında çok yaygındır. Türk ve Arnavut sözlü kültür fonuna ait Nasrettin

Hoca fıkralarının çoğunda mizahî özelliklerin benzer olduğu söylenebilir. Bu iki milletin yarattığı fıkralardaki metin yapısı, tip yaratma ve mizahın kullanımı açısından görülen benzerlikler, somut bir kültürel alışverişle birlikte toplumsal ve tarihsel tecrübelerin varlığını da düşündürür.

Yukarıda anlatılan rivayetten de anlaşılacağı gibi, Nasrettin Hoca'nın Arnavutluk sözlü kültür geleneğine kabul edilişi sırasında Türk sözlü kültürünün güçlü bir etkisi olmuştur. Anton Çeta, "Nastradin Hoxha Ne Tregimet Popullo-re Shqiptare dhe Serbokroate" (Arnavut ve Sırp ile Hırvat Sözlü Kültüründe Nasrettin Hoca) başlıklı makalesinde, Nasreddin Hoca fıkralarının Arnavut topraklarına göç etmelerinin Osmanlı İmparatorluğu ordusunun Balkanlar'a gelişine (XIV yüzyılın sonu ile XV yüzyılın başı) ve o dönemde geliştirilen sosyal ve ekonomik ilişkilere bağlanmaktadır (Çeta 1972: 78). Pertev Naili Boratav da "Nasrettin Hoca Fıkralarının Yayılma Alanları" başlıklı makalesinin "Sonuç" bölümünde (Boratav 1996: 87) aynı düşüncüyü savunmaktadır. Ne var ki, Osmanlı ordularının Balkan'lara gelişiyile aynı dönemde İtalya'nın Güney bölgesine göç eden Arnavutlar (onlar Arberesh adı ile bilinir) arasında anlatılan bazı fıkralarda Nastradin adı yerine Cuha adı geçmektedir (Mato). Bu gibi örnekler, Arnavutça ve Türkçe Nasrettin Hoca fıkraları arasındaki benzerliği yaratan sürecin aşamaları hakkında söz söylemenin biraz güç olduğunu gösterir. Bu, sözlü aktarım sürecinin bir gereğidir. Fıkralar, kısa metin yapısına sahip olduklarından, yaratıldıkları çevre, zaman ve şartlar hakkında yeterli bilgiyi bünyelerinde barındırmazlar. Öte yandan, sözlü kültürde milletlerarası tema göçü veya kültür alışverişi halen devam etmektedir.

Günümüzde kitle iletişim araçlarının yaygınlaşması, ulaşımın kolaylaşması ve insanlar arasında iletişim fıkraların kısa sürede yayılmasına neden olur.

Benzer mizahî özellikler taşıyan fıkralar için aşağıdaki örnekler verilebilir: Nasrettin Hoca ile oğlu ile yolda yürürken yanlarından bir cenaze arabası geçer. Oğlu, Hoca'ya cenazenin götürüldüğü yeri sorar. Hoca, ışığı yanmayan, su içilmeyen, yiyecek olmayan bir yere gidiyor der. Bunun üzerine oğlu da “Yani, bizim eve mı gidiyor” diye karşılık verir. Bu fıkroda görüldüğü gibi, fıkraların yaşamın olağan durumlarının mizahî öğeler serpiştirilerek çarpıcı biçimde dile getirildiği ortaya çıkar. “Kazan öldü” adını taşıyan fıkra da Türkçe ve Arnavutça metinleri arasında benzerlikleri işaret eder. İki metin kazanın öldüğü ve komşunun buna şaşırıldığı anlatılarak sonuçlandırılır. Arnavut sözlü geleneğinde aynı fıkranın genişletilmiş biçimi de bulunmaktadır. Farklı bir ayrıntı olarak, Nasrettin'in şakasını anlayan komşusunun, Nasrettin'i mahkemeye vermesi ile karşılaşılır (Mato). Peki, bu fıkranın bu kadar çok beğenilmesinin sebebi ne olabilir? İki millet de, yalan ve kendini kandırma gibi durumlarda gülmece öğesinden faydalanmaktadır. Benzer özellikler sergileyen bir başka fıkra ise “Ye kürküm ye” başlıklı fıkrasıdır.

Nasrettin Hoca ile ilgili fıkralarının çoğu kelime oyunu ve mantık sıvrılığı üzerine kurulmuştur. Ancak gülmece ve yergi ürünü olarak Nasrettin Hoca fıkraların halk arasında beğenilip yaşatılması sadece mizah yönüne bağlanamaz. Bu tür fıkralarda yaşamın zor şartları altında kalan insanların düştükleri trajik ve aynı zamanda komik durumlar betimlenmektedir. Onların çoğunda Nasrettin Hoca, ekonomik sıkıntılar yaşayan, yüksek sınıfın acımasızlığının kurbanı olarak da

anlatılır. Kemal Yüce'nin deyişiyle, toplumdaki her türlü düzensizlik, kötülük ve eksiklik kendisine has bir üslûpla anlatılmaktadır (Yüce 1997: 63). Kısaca, onda hayatın gerçek ve acımasız yüzü komik bir şekilde betimlenmektedir. Bu komik durumların anlatılmasında zaman, mekan ve anlatıcının etkisi görünmektedir. İlhan Başgöz'ün deyişiyle, 500 yıllık bir tarih derinliği olan (12) bu fıkralarda her millet kendi tecrübesini ve belli zamanların taşıdığı sosyal özellikleri yansıtmaktadır. Bu nedenle Nasrettin Hoca, halk arasında kazanabildiği önem itibarıyla, geç dönemlerde üretilen fıkralarda da baş kahraman olmayı başarır. Ayrıca diğer kahramanlara atfedilen fıkralar, bazen Nasrettin Hoca'ya mal edilir. Örneğin, Drenica bölgesinde Hasan Karçeli'nin fıkrası olarak anlatılan bir fıkra İşkodra bölgesinde Nasrettin Hoca'nın kabul edilir¹ (Çeta 1972: 80). Bununla birlikte, aynı ülkenin değişik bölgelerinde dolaşan benzer temalı fıkralar bir takım farklar da taşımaktadır. Örneğin Arnavutluk'ta yayımlanan Enciklopedia Humor Satire: Nastradini'de (*Humor ve Satira Ansiklopedisi*) Nasrettin Hoca'ya ayrılan bölümdeki “İşkodra'da Nasrettin”, “Buna Sahilinde Nasrettin” (Enciklopedia Humor Satire: Nastradini 2001: 495) gibi fıkralar bunun bir göstergesidir. “Kazın Ayağı” adlı fıkrasının benzeri olan bu fıkralarda değişik coğrafi isimler bulunmaktadır. Mevcut farklılıklar, toplumsal koşullarla birlikte anlatıcının özellikleri dolayısıyla ortaya çıkar. Nitekim her anlatıcının özel bir anlatım biçimi, tecrübesi ve duygusalılığı vardır. Bir anlatıcı, Arnavut destanlarının meşhur kahramanları olan Kreshnikleri yenen bir Nasrettin'den söz ederken, bir başka anlatıcı Nasrettin'i, sıradan bir çoban tarafından yenilgiye uğratılmış bir tip olarak yansıtır.

“Qafa e Thanës” başlıklı fıkrada yurtdışından gelen Nasrettin Hoca bir çoban tarafından küçük duruma düşürülür: “Birçok yerde dolaşan Nasrettin Hoca, nihâyetinde Arnavutluk’a gelir ve Pogradec şehrini geçince önüne çıkan Qafa e Thanës’ta bir çoban ile karşılaşır. Nasrettin Hoca der ki: Ülkemizdeki mucizeler arasında, bin koyunun gölgesi altında durabileceği bir ağaç vardır. Dalga geçmek için bu hikâyeyi anlatan Nasrettin Hoca’nın niyetini anlayan çoban ise: Topraklarımızda yetişen lahana ve pırasalar o kadar büyüklere ki, onların altında 2000 koyun gölgelenebilir der.

Nasrettin Hoca:-Yiyecek durumunuz nasıl? Biz ülkemizde az parayla da yaşayabiliriz.

Çoban:-Bizde de her şey çok ucuzdur.

Nasrettin Hoca:-Mümkün değil. Bir yemek için on kuruş verilen ülkemizden daha ucuz olamaz.

Çoban:-Evet beyefendi. Ülkemizde on kuruş ile satın alınabilecek öyle bir yiyecek vardır ki, doyasıya yiyip üstüne iki kişi daha doyurulabilirsin ve aynı para karşılığında tekrar satabilirsin. Bunun ne olduğunu soran Hoca’ya çoban “İşkembe” cevabını verir. Bu yerin adı nedir diye soran Nasrettin Hoca’ya “Qafa e Thanës” denince, o eşeğe binip hemen uzaklaşır.

Nasrettin Hoca fıkralarının bakıldığında, bazı fıkraların günümüzün koşullarına uydurularak güncelleştirildiği görülür. “Nasrettin Hoca’nın Çivisi” adlı fıkra bunun bir örneğidir. İki ülkenin sözlü kültüründe de bu fıkranın benzer formları dışında güncel hâlleri Arnavutluk’ta yayımlanan Enciklopedia Humor Satire: Nastradini’de yer almaktadır. Sözü edilen fıkranın güncel hali şöyledir: Bugüne dek anlatılan rivayetlere göre Nasrettin Hoca, daha önce Tirana’ya hiç

gelmemiştir. Fakat bazı deliller bunun gerçek olmadığını gösterir. Bu şehirde Nasrettin Hoca’nın eşeğini bağladığı düşünülen yerlere, bir fabrikanın topografi birer çivi çakar ve hikâye devam eder (497-500).

Bu örnekten de görüldüğü gibi, genellikle fıkralar ve özellikle Nasrettin Hoca fıkraları, günlük yaşamla çevrenin toplumsal koşullarını yansıtan bir ürün olduğu anlaşılır. Dolayısıyla onların dinamik bir yapıya sahip olduğu söylenebilir. Günlük hayatımızda önemli bir yeri olan fıkralar, toplumsal alanlardaki değişiklikleri yansıtır veya konularını günümüze göre şekillendirir: Bir gün partiye davetli olarak giden Nasrettin Hoca’nın gözü orada bulunan bir hanımın dekoltesine takılır. Uçak şeklinde bir kolye takan bayan, Nasrettin Hoca’ya “uçacağıma mı bakıyorsunuz” diye sorar. Hoca’nın cevabı şöyle olur: “Hayır, uçacağımızın indiği havaalanına bakıyorum, aslında”.

Sözlü kültürünün bir ürünü olan Nasrettin Hoca, günümüzün yazılı metinlerine de yeni değerler kazandırmaktadır. Sözelimi, Türk ve Arnavut halk geleneğinde çok bilinen “Hırsızın hiç suçu yok mu?” başlıklı fıkranın içeriği bazen güncel satirik programlarda malzeme olarak kullanılmaktadır. Suçlu ile suçsuz kişilerin birbiriyle yer değiştirme durumu mizahın satire dönüşmesine sebep olur.

Ünlü Arnavut mizah yazarı Niko Nikolla, “Dünyanın dört tarafındaki 333 Nasrettin ile 3 Arnavut Nasrettin” başlıklı öyküsünde, bütün dünyadan gelen Nasrettinler’in “hazırcevap” insanların yaşadığı Grabova’da (Arnavutluk Güneyi) bir araya geldiklerini yazar. Bu öyküde, mizah kursuna katılan 336 Nasrettin 1 Nisan 1972 tarihinde Grabova’da inşa edilen mizah sarayının açılışına katılma-

larından bahsedilmektedir. Onların amacı bir “barot fıçası” olarak tanınan Balkanları “mizah fıçası”na dönüştürmektir (Enciklopedia Humor Satire: Nastradini 2001: 501-504). Kosova, Prizren’de yaşayan Alim Rifat Yeşeren ise, Eşek Muhabbeti adlı tiyatro oyununda geleneksel oyunlarındaki gibi komik kişilerin komik durumlarını sergilemek için sözden kaynaklanan güldürü öğelerinden yararlanır ve geleneksel tiyatrodan gelen birçok tip güncelleştirilir. Örneklerinden biri Nasrettin Hoca tipidir. Onun aracılığıyla saçmalıklar ve yanlışları kullanarak ironik bir tavır sergiler:

N. Hoca Bir bilseniz beyler kaç eşek sahnesine tanık oldum ben bugüne kadar, bir görerseniz, hüngür hüngür güler, gevrek gevrek ağlardınız. Ben hayatımda çok eşek gördüm. Ağladım, güldüm, güle ağlaya bu yaşa geldim. Eşekler sayesinde bak hâlâ yaşıyorum kaç yüzyıldır. Eksik olmasınlar, günden güne de çoğalıyorlar. Sağ olsunlar, sağlam olsunlar, sağdan olsunlar, soldan olsunlar, bol olsunlar... (Yeşeren 54)

Oyunun bütünü güncel yaşam ilişkileri üzerine kurulduğu için, oyun içine yerleştirilerek rol verilen Nasrettin Hoca, bazı değişikliklere uğratarak betimlenir. Örneğin, oyunun onuncu sahnesindeki Nasrettin Hoca, çağdaş bir görünümle karşımıza çıkar. “Hiç değişmemişsiniz Sayın Nasrettin Hoca, hâlâ güldürüyorsunuz” (57) şeklindeki gazetecinin sözlerinden, bu karakterin *Eşek Muhabbeti* adlı oyuna aynı özü koruyarak kabul edildiği anlaşılır. Böylelikle mizahî yönleriyle oyuna yerleştirilen Nasreddin Hoca, kendi özelliklerini koruyarak yepyeni güncel bir sözlük ile karşımıza çıkarlar. Değişmeyen özellik ise, Nasrettin Hoca’nın hazırcevaplığıdır.

Türk ve Arnavut sözlü kültürüne ait çok sayıda benzer örneğin, başka

kültürlerde de karşımıza çıktığını görmek mümkündür. Saussey’in belirttiği gibi, “bütün bunlar, Avrupa ve Asya insanlığının ortak malıdır” (alıntılan Tokmakçioğlu 40). Bu bağlamda, çalışmamızı Nasrettin Hoca’nın bir fıkrasıyla noktalamak yerinde olacaktır: “Nasrettin sen kimsin? Senin ataların ve arkadaşların kimlerdir? şeklindeki sorulara Nasrettin: Bu dünyada yaşayan bir insanım. Atalarım dedelerimdir, benden sonra gelenler ise çocuklarımdır” (Mato) şeklinde cevaplandırır. Böylelikle Nasrettin Hoca taşıdığı dünya hüviyeti vurgulanmaktadır. Ne var ki bir yandan fıkraların genelleme özelliği, onun bir bölgeden bir başka bölgeye taşınmasını kolaylaştırırken, diğer yandan doğduğu yerin koşulları ile zamanın problemlerini yansıtmaması onun bölgesel özelliklerinden kopmasına izin vermemektedir.

Notlar

¹ “Parayı Veren Düdük Çalar” adlı fıkra

Kaynaklar

- Başgöz, İlhan. (1999) Geçmişten Günümüze Nasrettin Hoca. İstanbul: Pan Yayınları,
- Boratav, Pertev Naili. (1996) “Nasreddin Hoca Fıkralarının Yayılma Alanları”. Nasrettin Hoca. Ankara: Edebiyatçılar Derneği Yayınları. s. 68-88.
- Çeta, Anton. (1972) “Nastradin Hoxha ne Tregimet Popullore Shqiptare dhe Serbokroate”. Proze Popullore nga Drenica. Tirane: Shtepia Botuese Tirane s. 75-81.
- Mato, Jakup. “Migrimi i se Qeshures, ose kur Popujt Qeshin Njelloj” <http://www.shirazi.org.al/mato.htm>
- Enciklopedia e Humorit dhe Satires: Nastardini (2001) Haz. Mehmet Gezhilli Tirane: Argeta LMG
- Yeşeren, Rifat A. (2000) Eşek Muhabbeti. Prizren: Yeni Dönem.
- Yüce, Kemal. (1997) “Nasreddin Hoca Fıkralarında Kültür Değişmeleri”. Uluslararası Nasreddin Hoca Bilgi Şöleni Sempozyumu Bildirileri. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını. s. 63-70.

ANLATIMI DENETLEYEN METİN

The Text Controlling the Narration

Le texte qui contrôle la narration

G. Ezgi KORKMAZ*

ÖZET

Bu makalede 12 Mayıs 2002 tarihinde Bilkent Üniversitesi'nde yapılan derleme çalışmasında elde edilen metinler ve anlatıcıyla yapılan görüşme, yeniden yaratım sürecinde gösterimi etkileyen öğeler bakımından ele alınmaktadır. Derleme çalışmasına ilişkin veriler ve elde edilen metinler, anlatıcı ve derleyicinin toplumsal konumları ile öğrenim durumlarının anlatıya etkileri bakımından değerlendirilmiştir. Sözlü kültür malzemesinin günümüzde geçirdiği dönüşümler, özellikle de yazılı kültürün sözlü kültür ürünleri üzerindeki etkisi de yazıda incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler

Sözlü kültür, yazılı kültür, hikâye anlatıcısı, bellek

ABSTRACT

In this paper the interview made with the narrator on May 12, 2002 at Bilkent University and the texts collected during this interview are interpreted in terms of the factors affecting the performance during the recreation process. The data related to the interview and the texts collected are examined for the influence of the narrator's and the collector's social status and education levels on the performance. The transformation of the products of oral culture today, especially the effect of written culture on oral culture are also analyzed.

Key words

Oral culture, written culture, storyteller, memory

İlhan Bağgöz Mark Azadovski'nin *Sibirya'dan Bir Masal Anası* adlı kitabına yazdığı önsözde halk edebiyatı türlerinin değişik yer ve zamanlarda yeniden yaratılmalarından söz ederek şöyle der:

Sözlü gelenekte hiçbir halk edebiyatı türünün, değişmez, donup kalmış, kuşaktan kuşağa böylece aktarılan bir metni veya biçimi yoktur. Bu türlerin değişik yerlerde değişik zamanlarda yeniden yaratılan metinleri vardır. Bu yeniden yaratılan gösterimde anlatıcının ustalığı, yaşı, işi, bulunduğu toplum katı, din inançları, değer yargıları önemli değişiklikler yapar. Bu gösterimde dinleyicilerin konumu, kültürü, beklentileri, dünya görüşleri, önemli değişimler yapar. (Azadovski 1992: 1)

12 Mayıs 2002 tarihinde Bilkent Üniversitesinde Murat Kınacı'dan derle-

nen "Dadaloğlu ve Hasibe Hatun, "Kaymakam Kızı" adlı hikâyeler ve "Paşa Köprüsü" efsanesi Bağgöz'ün sözünü ettiği yeniden yaratım sürecinin bir örneği sayılabilir. Bu çalışmada yeniden yaratım sürecinde gösterimi etkileyen unsurlar yani bağlama ait bilgiler üzerinde durulacaktır.

1-Anlatıcı ve derleyicinin sosyal konumlarının anlatıya etkisi:

Anlatıcı aktardığı hikâyeleri doğduğu ve çocukluğunun bir bölümünü geçirdiği Malatya'nın Erkenek kasabasındaki sosyal ortamında çeşitli kişilerden duymuştur. Bu ortamdan eğitimi nedeniyle lise döneminde ayrılmış, daha sonra da üniversite ve yüksek lisans öğrenimi nedeniyle de geri dönmemiştir. Ailesinin halen Erkenek'te yaşaması nedeniyle bu sosyal ortamdan tam olarak koptuğu

* Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü Yüksek Lisans Öğrencisi

söylenemez. Biri akademik çalışmaları nedeniyle Ankara’da, diğeri de ailesi dolayısıyla köyde olmak üzere birbirinden çok farklı iki sosyal çevresi vardır. Bu iki sosyal çevre kaçınılmaz olarak birbirini etkilemektedir. Nitekim bu etkiler yapılan derleme çalışmasında ve çalışma sonunda elde edilen metinlerde de görülür.

Tatil dönemlerinde tarla, bahçe işlerinde çalışmak gibi köy hayatının gündelik işlerini de kapsayan köydeki sosyal yaşantısı dolayısıyla anlatıcı köy hayatına özgü çeşitli sözlü kültür ürünlerinin yaşamakta olduğu bir ortamın içinde yer almıştır. Derlemeden önce yapılan ön görüşmede yöreye ait türkü, mani, fıkra gibi çeşitli türlerde oldukça geniş bir bilgi dağarcığı olduğu ortaya çıkmıştır. Anlatı dağarcığının zenginliği dışında köydeki sosyal konumunun anlatıya en önemli etkisinin dil düzeyinde gerçekleşmesi beklenebilir. Dil düzeyindeki etki yörede kullanılan ağzın, çeşitli kelime ve deyimlerin derleme sırasında anlatıya aktarılmasıdır. Ancak anlatıcı derleme sırasında hikâyeleri duyduğu şekliyle yani yöreye özgü ağız ve sözcük kullanımlarıyla değil, o çevrenin dışında gündelik hayatında kullandığı dille aktarmıştır. Bu durum birkaç istisna sözcük dışında bütün derleme metinleri için geçerlidir. Yöre ağzının kullanıldığı bölümler anlatıcının hikâyeyi nasıl duyduğunu anlattığı ve hikâyeyi dinlediği kişiyle karşılıklı konuşmalarıdır. Örneğin “Kaymakam Kızı” hikâyesini nasıl duyduğunu aktardığı bölümdeki karşılıklı konuşmada, konuştuğu insanın ağzına uyum gösterdiği söylenebilir:

Sonunda: “Dayı bu söylediğin neydi?” dedim. Dedi “Yegen bu sarı gelin babağdır”. Dedim “Dayı bir daha söyleyecen mi?”. “Başka bir tane söyleyem yegen” dedi. “Yok dayı onu söyle illa” dedim. “Yok yok, aynı hikâyeden başka bir

şey söyleyecem” dedi. “Dayı bir de bunun hikâyesi mi var, anlat hele” dedim.

Anlatıcının hikâyeyi aktarış biçimi geleneksel hikâye anlatıcılarınıninkine fazla benzememekle beraber anlatıda bir kaç kez karşımıza çıkan bir söz kalıbı geleneksel anlatıcılığın izini taşımaktadır. Anlatıcı hikâyelerin manzum bölümlerine başlayacağı sırada kullandığı “alyor bakalım ne söylüyor” kalıbının çok az da olsa geleneksel hikâye anlatıcılığını hatırlattığı söylenebilir.

Anlatıcının köy yaşantısıyla olan ilişkisinin anlatıya dil düzleminde çok fazla etkisi olduğu söylenemez. Aksine derleme metinlerinde dil yöresel sözcük, deyim ve ağız kullanımlarından neredeyse arınmıştır. Anlatıcı derleme sırasında derleyicinin bilmeyeceğini düşündüğü sözcük ve konuları açıklama gereği duymuş, çoğu kez bu tür sözcükleri eş anlamlılarıyla birlikte kullanmıştır (‘azap’ sözcüğünü ‘köle’ sözcüğüyle birlikte kullanması gibi). Aynı şekilde hikâyelerle ilgili olarak bazı açıklamalar yaptığı bölümlerde, açıklamasını destekleyebilmek amacıyla derleyicinin bildiğini tahmin ettiği başka alanlardan örnekler vermiştir. Örneğin Dadaloğlu hikâyelerinde Derviş Paşa’nın kimi zaman bir “iyi-kötü” imgesiyle karşımıza çıktığını anlatırken, derleyicinin Derviş Paşa imgesine aşına olmayabileceği düşüncesiyle *İnce Memed*’deki jandarma çavuşu örneğiyle bu imgeyi desteklemiştir. Bu bakımdan anlatının şekillenmesinde anlatıcının konumuyla birlikte derleyicinin konumunun da etkili olduğu söylenebilir. Derleyiciyle anlatıcının konuları ele alındığında ortaya şöyle bir tablo çıkmaktadır: Anlatıcının doğup yetiştiği çevre Malatya yöresidir. Derleyicinin doğup yetiştiği çevre ise Aydın, Antalya yöreleridir. Anlatıcı yaşantısının bir bölümünü köyde geçirmiştir, buna karşın derleyici tümüyle kent kültürü içinde

yaşamıştır. Anlatıcı ve derleyici aşağı yukarı aynı eğitimi almıştır. Anlatıcı derleyicinin sosyal konumu ve öğrenim durumu hakkında bilgi sahibidir. Bu özellikler göz önünde bulundurulduğunda anlatıcının derlemecinin kendisinden farklı bir bölgeden ve kent yaşamından gelen biri olarak yöresel ağız kullanımlarını ve köy hayatına dair bazı olguları anlamayacağı kaygısıyla gündelik dil kullanmaya özen gösterdiği, yer yer açıklamalar yaptığı söylenebilir. Aynı şekilde açıklamalarını derleyicinin bildiğini varsaydığı (*İnce Memed* gibi) örneklerle desteklemesi de derleyicinin bilgi ve kültür seviyesini aşağı yukarı tahmin etmesinden kaynaklanmaktadır.

Anlatıcının kaynakları yazılı kültürden tamamen uzak olmasına karşın anlatımda kullandığı dil sözlü anlatıdan çok yazılı anlatıya benzemektedir. Anlatıcının öğrenim durumunun ve yaşantısının çoğunun geçtiği sosyal çevrenin anlatıya etkileri aktarılan malzemenin geçirdiği değişimleri değerlendirmek açısından önemlidir. Anlatıcı lisans öğrenimini İngiliz Dili ve Edebiyatı alanında yapmıştır ve tarih alanında yüksek lisans öğrenimini sürdürmektedir. Tarih ve edebiyat alanlarındaki bilgi birikiminin anlatıyı doğrudan etkilediği söylenebilir. Anlatıcının öğrenim durumunun anlatıya etkisi bir kısmı derleme metinlerinde parantez içlerinde verilen, sık sık anlatıyı keserek verdiği bilgilerde görülebilir. Örneğin “Dadaloğlu ve Hasibe Hatun” hikâyesini anlatmaya başlamadan önce anlatıcı “Dadaloğlu’nun dört kol hikâyesi vardır. Hikâyelerin kolları yani buna bir çeşit versiyonları diyebiliriz. Mesela Köroğlu hikâyeleri 24 koldur” şeklinde bu konudaki bilgisini gösteren birtakım açıklamalarda bulunmuştur. Bu örneklerde anlatıcının hem edebiyat hem de tarih konusunda bilgili olduğu ve bu bilgi birikimini anlatıyla

birlikte aktardığı açıkça görülmektedir. Anlatıcının Dadaloğlu hikâye geleneği, Alevi kültürü ve Yaşar Kemal romanları konularında oldukça bilgili olduğu yine hikâyesine başlamadan yaptığı şu konuşmadan anlaşılabilir:

Osmanlılar iskân emri verdiğinde Avşarlar karşı çıkıyor, isyan ediyorlar. İsyân edince üzerlerine ordu gönderiliyor Derviş Paşa komutasında. Derviş Paşa dediğin zaman şimdi hala o bölgelerde, Toroslarda, hatta Malatya, Malatya’nın güney taraflarından Maraş’a kadar bilinir. Hani Alevilikte Yezid nasıl kötülüğün simgesiyse, Derviş Paşa da aynen öyle bilinen biri. Ama Dadaloğlu’nun bazı hikâyelerinde Derviş Paşa iyi-kötüdür. *İnce Memed* hikâyelerindeki o jandarma çavuşları gibi mesela. Hani *İnce Memed*’i görür, [*İnce Memed*’in] kahrısı vardır, doğum yapar, jandarma bırakır onları. Onun gibi böyle iyi bir kötüdür Derviş Paşa bazı hikâyelerinde. Dadaloğlu hikâyelerinde Derviş Paşa genelde hep esas kahramandı, ama bu hikâyede Derviş Paşa yok. Bu Türkmen boylarının kendi içinde geçiyor.

Aynı şekilde “Kaymakam Kızı” hikâyesini anlatmaya başlamadan önce de anlatıcı bazı ön bilgiler verir. Hikâyenin aslı “barak havası” biçiminde söylendiğinden önce bu konudan söz eder anlatıcı:

Antep, Elazığ, Urfa, Malatya yöresinde aşık kültürü çok egemen değildir daha çok türkü ve halk müziği geleneği vardır, şehrli geleneği yani. Hikâyeler yerine barak havaları söylenir daha çok. Kahramanın başına bir işler gelir, bir türkü söyler, kız başka bir türkü söyler, hikâyeleri böyle türkülerle anlatılır.

Walter Benjamin’e göre: “Çömlekçinin parmak izleri çanağa nasıl yapışp kalırsa, anlatıcı da hikâyesinde öyle iz bırakır. Anlatıcılar hikâyelerini doğrudan doğruya kendi başlarından geçmiş

gibi aktarmıyorlarsa, hikâyelerini hangi koşullarda öğrendiklerini anlatan bir sunuşla söze başlarlar genellikle” (Benjamin 1995: 84). Anlatıcının kendi deneyimlerine ait malzemeyi derlemeye aktarırken anlatıyı yukarıda sözü edilen bir çok unsurun etkisiyle şekillendirmiş yani “parmak izi bırakmıştır”. Anlatıların başındaki sunuş niteliğindeki bölümler ve anlatıya müdahaleleri bu şekillenme sürecinin bir parçasıdır.

2- Anlatımı denetleyen metin:

“Yazıyı içselleştirmiş insanlar yazı yazmakla kalmaz, konuşma biçimleri de okuyazar konuşması olur “ der Walter J. Ong (Ong 1999:74). Yapılan derleme çalışmasının sonuçları da bu bu görüşü destekler niteliktedir. Çalışmanın ilk bölümünde derleme çalışması sonucunda elde edilen metinlerden hareketle ve anlatıcı ile derleyicinin de konuları değerlendirilmiştir. Metinler ele alındığında dikkat çeken noktalardan birisi metinlerin kullanılan dil ve anlatım biçimi açısından sözlü kültürden çok yazılı kültüre ait olduğu izlenimi vermesidir. Anlatıcı sözlü kültürün kısmen daha hakim olduğu bir çevreden gelmiş olmasına ve aktardığı malzemeyi bu çevreden edinmiş olmasına rağmen, eğitimi ve yaşam biçimi ile yazılı kültür alanında yer almaktadır. Bu durum sözlü kültüre ait malzemeyi aktarırken kullandığı dilin özelliklerinde görülebilir.

Sözlü gelenekte ezber dil ve müzik ritmiyle koşullanır. Oysa anlatıcı iki hikâyenin de büyük bir kısmının aslında manzum bölümlerden oluştuğunu belirttiği halde aktarımı bu şekilde olmamıştır. Hikâyelerin içindeki bu manzum bölümlerden yalnızca ezgisini hatırlayabildiklerini aktarabilmiş, bazılarının da sözlerini ezgisini mırıldandıktan sonra hatırlayabilmiştir. Bu durum sözlü anlatım geleneğinde ezginin belleğin işlevindeki önemli işlevine işaret eder. Sözlü

gelenekte ezberleme bizim bildiğimiz anlamda ezberlemeden yani metin ezberinden farklıdır. Ezgili anlatım, çeşitli söz kalıpları ve tekrarlar sözlü anlatımda ezberleme sürecinin öğelerinden bazıdır. Yazılı kültürün bu tip ezberleme üzerinde bozucu bir etkisi vardır. Kağıda, kaleme, giderek ses ve görüntü kayıt cihazlarına ve herşeyden önemlisi metne olan bağımlılık belleği zayıflatmaktadır. Yazılı kültürü içselleştirmiş, eğitim düzeyi yüksek biri bir anlatıyı okuduğu metinlerden bağımsız kuramaz. Anlatıcımız bu tanımlamaya oldukça uygundur ve elde edilen metinlerin de “okuyazar konuşması” şeklinde olduğu söylenebilir. Bu noktada Ong’un “anlatımı denetleyen metin” kavramı üzerinde durulabilir. Ong, Albert Lord’un çalışmalarından hareketle metnin anlatımı denetlemesini şöyle açıklar:

Okuma yazma bilmek ozana ayak (daha doğrusu dil) bağlıdır; çünkü yazı, anlatımı denetleyen metin kavramını ozanın zihnine sokunca, metinle uzaktan yakından ilgisi olmayan, “söylenmiş şarkıların anısı”ndan ibaret olan sözlü sanat sürecini bozar. (Ong 1999: 75)

Yapılan derleme çalışmasında da Ong’un değindiği sürece benzer bir süreç yaşandığı söylenebilir. Anlatıcı aktardığı hikâyelerdeki şiirlerin bir kısmını duyduktan sonra yazılı olarak kaydetmiş olmasına karşın, derleme çalışması sırasında bunlardan çok azını hatırlayabilmiştir. Duyarak edindiği malzeme ile daha sonra bu malzemeyi yazıya aktarmış olmasının sözlü belleğinde bozucu bir etki yarattığı söylenebilir. Derleme çalışması sırasında sözlü malzemeyi yazıya geçirmiş olmasıyla ilişkili olarak anlatı yer yer bir yerlerde okumuş olduğu bir metnin aktarılmasını anımsatmaktadır.

Yazılı kültür özelliklerinin sözlü kültür ürünlerini dönüştürmesi ile ilgili olarak üzerinde durulacak bir diğer nok-

ta derleme metinlerinin önemli bir kısmını oluşturan açıklama-bilgilendirme bölümleridir. Hacim olarak neredeyse hikâye metinleriyle eşit yer kaplayan açıklama-bilgilendirme bölümleri bu derleme çalışmasından yola çıkarak günümüzde hikâye anlatıcılığının uğradığı dönüşümleri değerlendirilmesinde yarar sağlayabilir. Walter Benjamin “Hikâye Anlatıcısı” adlı makalesinde “günümüzde olup bitenler hikâye anlatıcılığının değil enformasyonun işine yarıyor. Aslında hikâyeyi açıklama katmadan anlatılabilmek, anlatma sanatının yarısı eder” der (Benjamin 1995: 82). Benjamin bu makalesinde hikâye anlatıcılığını zanaatkarlığa özgü bir iletişim biçimi olarak ele alır. Anlatıcılık ortadan kalkmıştır ya da kalkmaktadır çünkü ancak zanaatkarlıkla birlikte varolan koşullar—insanların deneyimlerini paylaşma yeteneği, bir olayı kuşaktan kuşağa aktaran gelenek zinciri, geçmişin ve uzakların bilgisine dayanan bilgelik, bütün bunların taşıyıcısı olarak bellek gücü —ortadan kalkmıştır. Bunun tam karşısı enformasyondur. Benjamin günümüzde pek fazla hikâye yaratılmadığı konusu üzerinde durur ve şöyle der: “artık dikkate değer hikâyelerimiz pek yok . Bu böyle çünkü artık bütün olaylar bize hazır bir açıklamayla ulaşıyor. Başka bir deyişle günümüzde olup bitenler hikâye anlatıcılığının değil enformasyonun işine yarıyor” (Benjamin 1995: 82). Derleme metinlerine bakıldığında Benjamin’in deyimıyla “anlatma sanatının” öldüğü değil ama kesinlikle kökten bir dönüşüme uğradığı söylenebilir.

Bu dönüşümün en fazla göze çarpan belirtilerinden biri anlatıcının hikâyeleri kısaltarak anlatma eğilimidir. Anlatıcı aktarımında pek çok ayrıntıyı atlamış, uzun uzun betimlemek yerine açıklayarak hikâyelerdeki ayrıntılardan çok olay örgüsü üzerinde durmuştur. Örneğin

“Kaymakam Kızı” hikâyesinin son bölümü olay örgüsünü sıralayan şöyle bir anlatımdan ibarettir:

Böyle birbirlerine açıldıktan sonra birlikte kaçıyorlar. Kızın babası da peşlerine düşüyor tabi. Bir müddet takip edip bulamayınca, umudunu kesiyor. Bir zaman sonra kızın babası hastalanıyor. Bu haberi alınca kızla oğlan üzülüp kaymakamın yanına dönüyorlar. Özür dileyip el öpüyorlar. Sonra düğün dernek kuruluyor. Yedi gün yedi gece düğün yapıyor, muratlarına eriyorlar.

Bu türlü bir anlatı hikâye dilinden çok bir gazete haberinin enformatik diline yakın görünmektedir. Bu yalnız anlatıcıya özgü bir özellik değil genel anlamda çağımız insanının bir özelliğidir. Paul Valery’nin sözleriyle “zamanın önemsiz olduğu zamanlar geride kaldı. Modern insan, kısaltılamayacak şeyler üzerinde çaba sarfetmiyor artık” (Benjamin 1995: 85).

DERLEME METİNLERİ

1- Dadaloğlu ve Hasibe Hatun

Osmanlılar iskân emri verdiğinde Avşarlar karşı çıkıyor, isyan ediyorlar. İsyân edince Osmanlı üzerlerine ordu gönderiyor Derviş Paşa komutasında. Savaşta Avşarlar yeniliyorlar. Avşarlar artık yenilmişler, herşey bitmiş, ortada kimse kalmamış, eski günlerin hiçbir izi yok. Dağılmışlar her biri bir tarafta, o güzel günlerden, şenlikli, düğünlü, bayramlı günlerden eser yok. Böyle yenildikleri bir savaştan sonra Dadaloğlu’nu yakalıyorlar. Dadaloğlu hapsedilecek. İskenderun’da Payas diye bir yer var. Payas’ın bir kalesi var, kale hapishane olarak kullanılıyor o zaman. Dadaloğlu’nu oraya hapsediyorlar. Bu kale çok yüksek duvarları olan, gayet güvenli bir yer. Ama Dadaloğlu oraya gönderilişinden çok mutlu, çünkü Payas yakınında Amik ovasında akrabası bir aşiret var. Dadaloğlu’nun annesi Mürseloğlu aşiretinden. Bu Mürseloğlu aşireti de Amik ovasına yerleşmiş. Dadaloğlu çok seviyor: “dayılarımın yanında olacam, bana kimse birşey yapamaz orda” diye düşünüyor. Dadaloğlu çok mutlu, o sevinciyle bir türkü söylüyor orda. Askerler de şaşırıyor onun bu haline. Yanında onun muhafızı olan askerler: “Bu ne biçim bir adamdır, biz onu hapsedmeye gidiyoruz o sanki gerdeğe gider gibi sevinçli” diyorlar. Dadaloğlu hapsediliyor, ama bir gün geçiyor gelen yok, iki gün geçiyor gelen yok, üç gün geçiyor gelen yok, ay-

lar, yıllar geçiyor kimse gelmiyor. İki-üç sene kalıyor hapiste, gene de gelen, giden uğrayan bir kişi bile yok. Oysa Dadaloğlu'nun orada olduğunu herkes biliyor. Dadaloğlu çevreye haberciler yolluyor: "Ben burdayım, beni sormuyor musunuz, benim halim nice olacak?" diyor. Kimseden bir cevap alamayınca çok üzülüyor, artık herşeyin farkına varıyor. "Biz yenildik, artık biz bittik" diyor. Bunun üzerine Dadaloğlu sitem dolu bir mektup yazıyor ve hapisten kaçmak için her türlü fırsatı deniyor. Payas zindanında bir asker var. Asker Türkmen asıllı bir insan (Bu hikâyede Türkmen vurgusu çok fazla, birinden Türkmen diye bahsedildiği zaman hikâyenin geri kalanında önem kazanıyor o kişi). Bu asker yardım ediyor Dadaloğlu'na. Zindanın kapısını açıp Dadaloğlu'nu yukarıya çıkartmaya çalışıyor. Tabi yukarıya çıkartmaya çalışırken diğerleri fark ediyor bunların kaçmaya çalıştığını. Atışma oluyor, cenk oluyor, ondan sonra asker diğerleri tarafından öldürülüyor. Burada bir şiir daha girer, alır sazın eline bakalım ne söyler. Ondan sonra Dadaloğlu kapanıyor hücreesine, artık dünyaya küsüyor, en son şansını da kaybediyor çünkü. Orada bir türkü yakıyor:

Benden selam olsun Mürseloğluna
Aşiretler Adanaya göçtü mü?
Türkünün son dörtlüğünde beylere sitem ediyor:

Adana'ya gelip divan harbi kurunca
On yedi bey o celseye varınca
Derviş Paşa iskan emri verince
Dadaloğlu beyliğinden düştü mü?

Dadaloğlu'm hapis derler Payas'ta
Kız gelin kalmamış hepsi hasta
Dadaloğlu'm hapis derler Payas'ta
Kanat takıp sur duvardan uçtu mu?

Hücrelerinde Dadaloğlu'na bir pir görüyor ve ona yardım ediyor. Pir Dadaloğlu'nu abasının altına alıyor ve Dadaloğlu binlerce muhafızın arasından yürüyüp çıkıyor. Üzerine kötü bir Antep abası giyiyor (Antep abası derler, böyle kahverengi, çuval gibi bir şey. Önceden üzerine elbise alamayacak insanlar onu giyermiş, çok ucuz çünkü. Çuvalın kafasına bir delik açılıyor, alt tarafına da kötü bir torbadan bir şalvar yapılıyor, öyle giyiliyor). Dadaloğlu kimse kendisini tanımasın diye bu kılıkta dolaşılıyor. Bakıyor her tarafta acı çeken Türkmenler. Yerleştirilmiş, aç kalmış, tarımdan anlamayan, ekip biçmeyi bilmeyi bilmeyen Türkmenler. Yazıcıoğlu derler bir aşiret var tanıdıklarından. Yazıcıoğlu Osmanlı'yla işbirliği yapan aşiretlerden bir tanesi. Üstelik de beyliğini Avşar beylerinden bir tanesi vermiş, yani beyliğini Avşarlara borçlu.

Dadaloğlu dolaşılıyor, en sonunda bu aşiretin yakınlarında bir yaylada olduğunu öğreniyor. Dadaloğlu Yazıcıoğlu'nun yanına varıyor, bakıyor bütün Türkmenler aşıktan kırılırken Yazıcıoğlu çok rahat bir yaşam sürüyor, karışını, görüşeni yok. Dadaloğlu Yazıcıoğlu'nun yanına vardığı zaman Yazıcıoğ-

lu'nun karışını görüyor. Yazıcıoğlu'nun karışısı Hasibe Hatun Dadaloğlu'nun eski aşkı imiş. Tabi savaş zamanında Yazıcıoğlu fırsatçılık yapıp Hasibe Hatun'u almış, şimdi çocukları bile var. Dadaloğlu Hasibe Hatun'u görünce içine bir sızı düşüyor, ayrılamıyor ordan. Aslında Yazıcıoğlu'nun halini görünce nefret ediyor ondan, çok içerliyor ama Hasibe Hatun yüzünden de ayrılamıyor. Yazıcıoğlu'nun yanına azap duruyor. Atlarına, ayak işlerine bakmaya başlıyor. Kimseyle tek kelime konuşmuyor Dadaloğlu, yalnız adını sorduklarında bir an şaşırıyor, Hasibe Hatun'la göz göze geliyor ve adını söyleyemiyor. Bu arada Dadaloğlu aramıyor. Onu bulup getirene ağırlığınca Osmanlı altını, üstüne de bir beylik verilecek. Adını bir de bu sebepten söyleyemiyor, ama esas sebep Hasibe Hatun. Velhasıl adını sorduklarında "Ben Yetim Ali'yim" diyor. Ondan sonra Yetim Ali gel, Yetim Ali git derken Yetim Ali birkaç sene duruyor orada. Bir gün Yazıcıoğlu bir şölen düzenliyor ve bütün civar Türkmen beylerini çağırıyor. Kayseri'den, Maraş'tan, Malatya'dan, Çukurova'dan, Antalya'dan, Karaman'dan, Konya'dan Türkmen beylerini çağırıp bir ziyafet veriyor. Ziyafet sırasında bir aşık ahyor sazı eline bir türkü söylüyor. Türküde Avşarlar'ı, Avşarlar'ın ne kadar korkak, ne kadar ödek olduklarını anlatıyor. Dadaloğlu bunu dinlerken içi içini yiyor, aşıklık tarafı tutuyor ama tek kelime etmiyor çünkü a güne kadar tek kelime konuşmamış. Söylenenler çok zoruna gittiği halde tutuyor kendini. Daha sonra beyler kendi aralarında konuşmaya başlıyorlar:

"Ya bu iskân emri çıktı da iyi oldu. Avşarlar isyan edip yenildiler de ellerinden kurtulduk artık. Yaylamızda, yurdumuzda kendi başımıza rahat ediyoruz".

Dadaloğlu'na bu çok dokunuyor. Ondan sonra kendini daha fazla tutamayıp:

"Beyler, benim azaplığım yanında, biraz da aşıklığım vardır, hele şu sazı verin de bir de ben türküyü söyleyeyim".

Alıyor sazı eline bir türkü söylüyor, türküde siz eğlenmenize bakın, padişahımızın da günü geçecek, bizim günümüz gelecek deyip şöyle söylüyor:

İp kalmamış salıncağa takacak
Er kalmamış Binboğa'ya çıkacak
Hemen Avşar mı var başa kakacak
Bir gün olur geri gelir sağları

Dadaloğluydum, Yetim Ali oldu adım
Ne mekânım kalmış, ne kalmış yadım
Ulan Yazıcıoğlu bozukmuş südün
Ben takmıştım taşıdığın tuğrayı

Yazıcıoğlu bakıyor ki yıllar yılı Yetim Ali deyip kapısında beslediği Dadaloğlu'dur. Hemen heyecanla elini kolunu bağlattırıp, hapsediyor Dadaloğlu'nu. Sonra koşu koşu karışının yanına gidiyor ve şöyle konuşuyorlar:

"Hanım, hanım! Zengin olduk! Dadaloğlu'nu yakaladım, şimdi gider onu Osmanlı'ya teslim eder,

ağrılığınca altınla, üstüne bir tuğ, bir sancak, bir beylik daha alırım .

Karısı duruyor:

“Yazıcıoğlu yazıklar olsun sana, ben de seni bey sandımdı da yıllar yılı kapında durur idim. Ama sen bey mey değilmişsin! O Dadaloğlu ise, seni bey yapan Dadaloğlu'dur. Eğer gerçekten Dadaloğlu ise senin dokuz direkli bir bey çadırı dikip, kapısında nöbetçi olarak durman lazım, Dadaloğlu bir şey emreder mi diye”

Orada Yazıcıoğlu'nun nasıl beylige yaraşmaz bir adam olduğuna dair bir türkü söylüyor Hasibe Hatun. Ondan sonra Yazıcıoğlu biraz anlatıyor hata ettiğini. Tekrar dönüp:

“Çözün Dadaloğlu'nu, Dadaloğlu'ysa Dadaloğlu, o da bizim kardeşimiz”. Ama Dadaloğlu bu yiğitliğin, bu delikanlılığın Yazıcıoğlu'dan gelmediğini anlatıyor. Bir türkü söylüyor:

Felek sana şikayetim var benim
Tilki derisinden tef ettin beni
Ya ben mi yanlışım, yoksa imam mı?
Acemi imama saf ettin beni.

Dadaloğlu güler iken ağladı
Aktı gitti, gözüm yaşı çağladı
Erkek çakal kollarımı bağladı
Amma dişli aslan affetti beni.

Ondan sonra Dadaloğlu'nu bırakıyorlar. Dadaloğlu Hasibe Hatun'un yanına varıyor, elini öpüp teşekkür ediyor. Sonra Hasibe Hatun'dan bir kat elbise istiyor. Elbiseyi giyinince alır sazını eline artık kendisinin gününün geçtiğini, yiğitliğini bittiğini söylüyor:

“Ben Dadaloğluyusam eğer mert türküsü söyleyirim ama türküsü söylenecek mert kalmamış. Kadınların türküsünü de zaten kadınlar söyler”.

Döner Hasibe Hatun'a :

“Senin yiğitliğini anlatmak için dururdum ama türküsü söylenecek yiğit de kalmamış”.

Sonra alır sazını eline bir dağdan aşır, kaybolup gider. Hikaye o ki, Dadaloğlu hala her sabah ala serçe kılığına bürünür Hasibe Hatun'un çadırının kapısında onun türkülerini söylemiş.

2- Kaymakam Kızı

Hikâyenin nasıl duyulduğu:

Şimdi anlatacağım hikâyeyi bizim köyde 65 yaşında Kaffar isimli bir amcadan duydum. Bu amcayla tanışmam da çok ilginç onu anlatayım önce. Bir gün kayısı topluyoruz bahçede, kulağıma bir ses geldi. Adamın birisi inceden inceye bir türkü söylüyor. Şöyle bir kulak kabartınca türkünün bir sözünü duydum. “Aman Antep'i verseler bir telini veremem” diyordu. O kadar hoşuma gitti ki hemen ağaçtan atlayıp adamın yanına gittim. Baktım 60-65 yaşlarında bir adam, bir yandan cigara sarıyor ufak ufak, bir yandan da kendi halinde türkü söylüyor. Hiç ses etmedim, gittim arkasına oturdum. Bir türkü söyledi, bir daha söyledi. Ben bu arada türkülerini aklımda tutmaya çalışıyorum. Sonunda: “Dayı bu söylediğin

neydi?” dedim. Dedi “Yegen bu sarı gelin baradır”. Dedim “Dayı bir daha söyleyecen mi?”. “Başka bir tane söyleyem yegen” dedi. “Yok dayı onu söyle illa” dedim. “Yok yok, aynı hikâyeden başka bir şey söyleyecem” dedi. “Dayı bir de bunun hikâyesi mi var, anlat hele” dedim. Tabi bu arada yövmiyeyle çalışıyoruz, çavuş geldi başımıza, hemen “ne aylak aylak oturuyorsunuz!” dedi. Tabi orada alamadım hikâyeyi, ama hemen “dayı akşam hangi ocağa gidiyorsun sen?” dedim. Dedi “Nuri'nin ocağına gidiyorum, oraya gel, orda anlatayım, amma çay söylersin haa!”. “Ayıp ediyorsun dayı” dedim, öyle ayrıldık. Neyse akşam gittim, ben bilmiyordum meğer adam köyün meşhur türkücülerindenmiş, üstelik de babamın arkadaşı. Bana “yegen sen uzun saçlı uzun saçlı kimin oğlusun?” dedi. Dedim “ben Mustafa'nın oğlum”. Dedi “Hangi Mustafa?”. Dedim “Mustafa Kinacı”. “Ha sen bizim Mustafa'nın oğlu mısın, türkü duyunca o da dayanamaz beyle” dedi, oturdu anlatmaya başladı.

Adıyaman Malatyaya'ya bağlıyken, Adıyaman'ın Besni ilçesine bağlıymış. Besni'nin bir kaymakamı varmış, ee kaymakamın da bir kızı olacak tabi. Bu kaymakamın kızını görünce oranın zenginlerinden birinin oğlu kıza aşık olmuş.¹ Kızın yakınında olmak için de kaymakamın hizmetine girmiş, seyisliğini yapar, atlarına bakarmış. Oğlan tam kıza açılacakken, Kaymakam'ın tayini çıkmış. Oğlan yalvarıp yakarmış kaymakama kendisini de götürsün diye. Oğlan: “Beyim ben senden bir şey istemiyorum, bir yemek versen yeter, yeter ki hizmetini göreyim” diye yalvarıyor. Kaymakam reddediyor oğlanı ama öğreniyor ki oğlan kıza aşık. Alıp bunu hapsettiriyor, bir de güzel sopa çektiriyor. Oğlan hapisten çıkar çıkmaz ayağının yarasıyla malını mülkünü satıp yollara düşüyor. Kaymakam Kilis'e tayin olmuş bu arada. Oğlan yollarda her rastladığına kaymakamla kızını soruyor. Kilis yakınlarında bir yerde, bir düğün görüyor. Düğün sahipleri de bunu yabancı görüp, “kimsin, necisin” diye soruyorlar. Oğlan “ben abdal bir aşığım dolaşıyorum” diyor. Bakıyorlar ki üstü başı perişan, “aşüksan bize bir türkü söyle” diyorlar. O da başlıyor bir türküye, bakalım ne söylüyor:

Aman güzel yarına bayram derler bugüne

.....

Malı mülkü koymadım da sattım verim şaraba

Aman ağlama güzel ağlama

Aman güzel yarına bayram derler bugüne

.....

Baban seni vermiş bir dil bilmez araba

Aman ağlama güzel ağlama.

Bu arada kaymakamın kızını Hatay valisinin oğluna sözleşmişler, türküdeki “baban seni vermiş bir dil bilmez araba” sözü de oradan geliyor. Neyse türküsünü söylüyor, yedirip, içirip ağırıyorlar oğlanı. “Ben falanca beyin oğluyum, bir kız arıyorum ondan böyle yollara düştüm” diyor. Kimse inanmıyor buna, oğlanla bir güzel eğleniyorlar. O da yollara düşüyor tekrar. Yollarda her gördüğüne kıza sorup, ona aşkı anlatıyor. Böyle dolana dolana yavaş yavaş aklını

kaybetmeye, aşkından mecnun olmaya başlıyor. Nihayet Kilis'e varıyor. Orda kaymakamın adamlarından birine derdini anlatınca, hemen kaymakama haber uçuyor. Oğlanı yakalayıp hapsediyorlar. Başına gelenlerden sonra bir türkü de orda yakıyor:

Aman güzel yolun uzak menzilime varamam
Buranın yabancıyım da evinizi soramam
Tüm Antep'i verseler bir telini veremem
Aman ağlama güzel ağlama

Oğlanı hapsedtiklerinin haberi yayılınca, babası araya giriyor. "Oğlumuzu verin, biz sahip çıkarız, başınıza bela olmaz" diye kaymakama haber sa-lyırlar. Kaymakam da bunu bırakıyor. Oğlanı alıp götürüyorlar ama o duramıyor yine kaçıp Kilis'e geliyor. Oralarda yine türkü söyleyip dolaşmaya başlı-yor:

Bir kere göreydim ölsem yeterdi
Bir zülûfünden derdim biterdi

Bir zaman sonra artık umudunu kesmeye baş-lyor. Akli başına geliyor, gözleri açılıyor, deliliğinden kurtulmaya başlıyor yavaş yavaş. Herşeyden vazgeçtiğini anlatan bir türkü söylediği sırada bu türküyü peçeli bir kadın duyuyor. Meğer bu peçeli kadın kaymakamın kızıymış. Türküde kızın adı da geçtiğinden kız kendine söylendiğini anlıyor. Kız oğ-
lanın peşine takılıyor, o da bir türkü söylemeye baş-lyor. Alıyor bakalım ne söylüyor:

Böyle miydi senin sevdan
Gün görmeyince vazgeçtin benden

Bunun üzerine oğlan kızı tanıyor, bir yere otu-
rup karşılıklı konuşmaya başlıyorlar. Kız oğlana "ben de sana aşkıttım" diyor. Bunun üzerine oğlan "ben hizmetçiydim babanın yanında, nolacak bizim halimiz, olur mu böyle" diyor. Kız da

İster azap ol, istersen köle

Beyin gönlü de gönül sendeki de diyor. Böyle birbirlerine açıldıktan sonra birlikte ka-
çıyorlar. Kızın babası da peşlerine düşüyor tabii. Bir müddet takip edip bulamayınca, umudunu kesiyor. Bir zaman sonra kızın babası hastalanıyor. Bu habe-
ri alınca kızla oğlan üzülp kaymakamın yanına dö-nüyorlar. Özur dileyip el öpüyorlar. Sonra düğün dernek kuruluyor. Yedi gün yedi gece düğün yapıyor, muratlarına eriyorlar.

3- Paşa Köprüsü

Efsanenin nasıl duyulduğu:

Şimdi hikâyesini anlatacağım Paşa köprüsü-nün benzerlerinden 15-20 tane var Gökse nehri üze-
rinde. Bunlardan 6-7 tanesi hala sağlam, atla filan geçilebiliyor üzerinden. Bu hikâyeyi büyükkan-nem'den dinledim. Paşa köprüsünün yanına beton-
dan, çirkin bir köprü yapılmıştır. Bir gün büyükkan-nemle birlikte bu yeni köprüden geçiyorduk. Ben köprü-nün üstünde durdum suya bakıyordum, "ana su ne güzel değil mi?" dedim. Büyükannem "Paşa köprüsünden seher vakti suya baktığın zaman paşa kızının yüzünü görmüşsün" dedi. "Paşanın kızı kim?" dedim. "İşte bu köprüyü yaptıran paşa" dedi. "Bu köprüyü yaptıran paşa kim?" dedim. "Burda bir

paşa varmış, bu köprüyü o yaptırmış" dedi. "Kim yaptırmış, nasıl yaptırmış?" derken, "büyükanne, şu hikâyeyi doğru düzgün anlatsana" dedim. Önce "öf ne hikâyesi, zaten yorulmuşum" dedi. O sırada da bağdan geliyorduk, ben bağ budamayı bilmiyorum, o gösteriyor ben buduyorum. Akşam vakti de olmuş, yorulmuşuz yani. "Öf oğlum masal mı anlattıraca-n bana akşam vakti" dedi. Sonra "aman anam, şeker anam" derken hikâyeyi anlattırdım.

Erkenek civarında bir paşa var. Bu paşa çok hayırsever bir adam. Bakıyor ki insanlar nehir-den gelip geçerken her sene 3-5 kişi boğuluyor, bir köprü yaptırmaya karar veriyor. Bu iş için bir mimar ge-tiriyor İstanbul'dan. Mimar geliyor başlıyor çalışma-ya. Bu arada paşanın da güzel bir kızı var. Mimar bu kızı görünce vuruluyor. Kıza aşkı söyleyince kız bunu istemiyor, "ustabaşıyla mı evleneceğim ben?" de-yip yüz vermiyor. Bu söz adamın çok zoruna gidiyor. Köprüyü bitirir bitirmez çekip gidiyor oralardan. Adam çekip gidince kız fark ediyor ki kendisi de ona aşıkmiş meğer. Durumu babasına da söyleyemiyor. Mimarın görebilmek için, babasına "şuraya da köprü lazım, bir köprü de buraya yaptıralım" diyor. Kız pa-
şanın tek çocuğu olduğundan çok kıymetli. Dileği hemen yerine getiriliyor. Babası bir mimar getiriyor ama gelen mimar kızın istediği değil, bir başkası. Bunu görünce kız "öbür köprüyü yapan iyi bir mi-mardı onu bulup getirelim" diyor. Paşa anıyor, tarı-yor mimarı bulamıyor. Neyse bir başkası yapıyor köprüyü. Kız mimarı bulurum umuduyla babasına 10-15 tane köprü yaptırtıyor. Paşanın kızı için böyle her yere köprü yaptırması kulaktan kulağa yayılı-yor, tevâtür çıkıyor. Bu mimarın da kulağına kadar gidiyor. Mimar bunu duyunca seviniyor, çünkü hala vazgeçmemiş aşkıdan. Hemen geri dönmek için yo-la çıkıyor. Ama kız artık umudunu kesmiş, onu bu-lamayacağını anlayınca mimarın yaptığı köprüye gi-dip kendini sulara bırakıyor. Mimar gelip de haberi alınca o da atıyor kendisini köprüden. Derler ki mi-marla kız sabahları köprü-nün ayağında, suların içinde buluşmuş. Ama kalbi temiz olmayan bunu göremezmiş. Yalnız kalbi temiz olanlar, mesela ço-cuklar ikisinin sulara buluştuklarını görebilirmiş.

Notlar

¹ Anlatıcı bu kısmı önce "çobanın biri kıza aşık olmuş" şeklinde söyledikten sonra hatasını farkedip düzeltti.

Kaynaklar

AZADOVSKI, Mark, (1992). **Sibirya'dan Bir Masal Anası**, Ankara, Feryal Matbaası.
BENJAMİN, Walter, (1995). **Son Bakışta Aşk**, İstanbul, Metis Yayınları.
ONG, Walter J., (1999). **Sözlü ve Yazılı Kültür: Sözü'nün Teknolojileşmesi**, İstanbul, Metis Yayınları.

BEKTAŞÎ TİPİNİN İZİNDE BEKTAŞÎ FIKRALARI HAKKINDA BİR GRUPLANDIRMA ÇALIŞMASI

A Study on Classifying Bektaşî Jokes in the Light of
“Bektaşî” as a Character

Étude sur clasification des anectodes bektachi
sur les traces de type de Bektachi

Elif AKSOY*

ÖZET

Bu makalenin konusu Dursun Yıldırım'ın *Türk Edebiyatında Bektaşî Fıkraları* isimli yapıtı. Yazıda, Türk halk kültüründe önemli bir yeri olan Bektaşî fıkralarını, Bektaşî tipi ekseninde inceleyerek, buna göre konumlandırılan sözkonusu kitabın yöntem ve yaklaşımları üzerine bazı gözlem ve değerlendirmeler yer alıyor. Yazıda, Dursun Yıldırım'ın yapıtında yer alan, Bektaşî fıkralarının yüklediği toplumsal işlevler, fıkraların yapısal özellikleri ve “Türk fıkrası” tanımı gibi konulara değiniliyor.

Anahtar Kelimeler

Fıkra, toplumsal eleştiri, Bektaşî

ABSTRACT

This article is about a book entitled *Türk Edebiyatında Bektaşî Fıkraları* (Bektaşî Anecdotes in Turkish Literature) by Dursun Yıldırım. The article includes observations and comments on the methods and approaches of this book. In his book, Yıldırım gets help from the “Bektaşî” character in studying Bektaşî jokes and attempts to locate them within the framework of jokes and folklore. In addition to the description of “Turkish anecdote”, the main topics that are discussed in this article are the social functions and the structural characteristics of Bektaşî anecdotes as far as they are mentioned by Dursun Yıldırım.

Key Words

Anecdote, social criticism, Bektaşî

Dursun Yıldırım'ın, *Türk Edebiyatında Bektaşî Fıkraları* isimli 264 sayfalık kitabında, 389 adet Bektaşî tipine bağlı fıkrayı, bir yandan konu, yapı, dil ve üslup, şahıs, zaman ve mekân öğeleri bakımından sınıflandıran, diğer yandan bunların Türk fıkrası geleneği içindeki konumlarını belirleyen kapsamlı bir çalışma yer alıyor.

Sözkonusu kitap, ilk olarak Türk edebiyatında fıkralarla ilgili bilgiler, daha sonra Bektaşî fıkralarının doğuşu, yayılması ve çeşitli özelliklerine göre sınıflandırılması ile ilgili bölümler ve sonuç olmak üzere üç ana bölüme ayrılıyor.

Ekinde yararlanılan 389 fıkranın metinlerinin de yer aldığı kitabın giriş bölümünde, Türk Edebiyatında fıkrası türü ile Türk fıkraları ve tasnif meselesi konu-

larının işlendiği alt bölümler bulunuyor. Kitabın birinci bölümü ise, Bektaşî Fıkraları doğuş ve yayılışları ve Bektaşî tipi konularına ayrılmış. İkinci bölümde, Bektaşî tipine bağlı fıkraların tahlili, Bektaşî fıkralarının mevzuları, tasnif ve tahlili, Bektaşî fıkralarının yapı ve kompozisyon hususiyetleri, Bektaşî fıkralarında dil ve üslup, Bektaşî fıkralarında şahıslar, Bektaşî fıkralarında mekân, Bektaşî fıkralarında zaman alt başlıkları karşımıza çıkıyor. Kitabın bir de sonuç bölümü bulunuyor.

Çalışmanın bir monografi olarak bilimsel niteliğini güçlendiren en önemli özelliklerin, kitapta kullanılan terim ve kavramlara ilişkin anlayış ve kabüllerin belirtilmesi ve ayrıca araştırma alanının sınırlarının açıkça çizilmesi olduğunu

* Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü Yüksek Lisans Öğrencisi

gözlemliyoruz. Dursun Yıldırım *Türk Edebiyatında Bektaşî Fıkraları* isimli kitabında öncelikle, sıklıkla kullandığı “Türk fıkraları” sözünden ne anladığını açıklarken, “Türk milletin, halkının bilinen zamandan günümüze kadarki devre içinde ortak yaratma gücünden doğan, gerek basılı eserlerde ve gerekse sözlü gelenekte mevcut fıkraların hepsi–tarih coğrafya bütünlüğü içinde–bu kavramın çerçevesini teşkil etmektedir” (16) diyor. Ancak Türk fıkralarını inceleyen araştırmacıların çoğunlukla Türkçenin konuşulduğu coğrafi alanda mevcut fıkra tiplerinden çok buldukları bölgelerin imkânlarını esas aldıklarını vurgulayan Yıldırım, böyle bir çalışmanın “Türk fıkraları için yapılmış bir çalışma biçiminde değil de, sınırları belirtilmiş bir alanda geçerli olduğunu belirtmek şartıyla bir ehemmiyetleri vardır. Bunun dışında ileri sürülecek görüşlerin ilmen bir mâna taşımayacağı açıktır” (17) sözlerine yer veriyor. Dolayısıyla *Türk Edebiyatında Bektaşî Fıkraları*, yazarının işaret ettiği Türk fıkralarının kapladığı geniş coğrafi ve tarihsel alanı gözden uzak tutmayan, ama bu geniş alan içinde sınırlı bir konuyu “Bektaşî tipi fıkraları” inceleyen bir çalışma olarak ortaya çıkıyor.

Yıldırım’ın belirttiği ikinci sınırlama Türk fıkralarının gruplandırılmasında kullanılacak ölçütlerde beliriyor. Türk dilinin ana dil olarak konuşulduğu yerlerde belirlenmiş fıkraları iki şekilde gruplandırmanın mümkün olduğunu belirten yazar bunları, “1) Bütün fıkraların temsil ettiği zihniyet ve davranışları, tek tek tespit ettikten sonra, ana gruplara ayırmak; 2) Fıkraları fıkra tiplerine göre gruplandırmak” (17) olarak sıralıyor. Bütün Türk fıkralarını kapsayacak şekilde birinci ölçünün kullanılmasının güçlüğüne işaret eden Yıldırım, bu çalışmasında ikinci sırada yer alan “fıkra tipleri” ölçütünü izliyor ve kitabın ilerleyen bölümlerinde Bektaşî fıkra tiplerine yüklenen toplumsal zihniyet ve tutumları çözümlüyor.

Dursun Yıldırım tarafından işaret edilen bir diğer önemli sınırlama ise, Bektaşî tipi ile Bektaşilik örgütlenmesi arasındaki bağların ayrıca araştırılması gerektiğini vurguladığı sonuç bölümünde karşımıza çıkıyor. Yazar, “Bektaşî tipi”nin adını ve doğuşunu borçlu olduğunu ifade ettiği (75) Bektaşilik organizasyonunun tüm yönleriyle gün ışığına çıkartılmamış olduğunu (75) ve ancak bu yapıldığı zaman “Bektaşî tipi” ile Bektaşilik arasındaki bağların da incelenebileceğini (76), bu aşamada böyle bir çalışmanın kendi araştırmasının “mahiyetini ve hudutlarını çok aşaca[ğın]ı” (75) vurguluyor.

Kitabın Türk fıkralarıyla ilgili ilk bölümünde özellikle fıkra türünü halk edebiyatı türleri içinde konumlandırma çabası dikkati çekiyor. Yazar masal, efsane, atalar sözü, köy orta oyunları, karagöz gibi türlerle ilişkilerini ve benzerliklerini belirtmekle birlikte, fıkranın ayrı bir tür olduğunu vurguluyor (14,15). Fıkraların genellikle tek olay içeren, mutlak zıtlıklar üzerine kurulu, gülmece öğesini içeren, zıtlıkların diyaloglarla çözüldüğü, kısa, halkın diliyle oluşturulan hareketli anlatılar olduğu belirtiliyor. Fıkraların yapısının olay, tezat, muhekeme ve sonuç öğelerinden oluştuğu kitapta vurgulanıyor (8).

Öte yandan Yıldırım’ın araştırmasının birçok bölümünde yaptığı açıklamalardan ve verdiği örneklerden anlaşıldığına göre, fıkralarda yer alan “Bektaşî tipi”nin tasavvuf anlayışından birçok izler taşımakla ve kökeninde farklı İslâmiyet anlayışı bulunmakla (35) birlikte, bundan çok daha geniş toplumsal işlevler yüklendiği görülüyor. Türk halkının, Osmanlı idarecilerine, geleneksel İslâmî anlayışa, toplumdaki bozulmalara karşı ortak düşüncelerini yüklediği, kendisi doğrudan dile getiremediği düşüncelerini, ortak tepkisini söylediği bir karakter kimliğine bürünüyor. Yıldırım’ın sözleriyle özetlersek, bir zümreden hareketle ortaya çıkan bir tip zamanla tüm cemiyete mâl oluyor (36). Bu özellikleriyle “Bekta-

şî tipi”, Yıldırım’ın Türk fıkraları için genel özellik olarak söylediği, toplumda yaşayan insanların ortak eğilimlerinden şekillenen, “halkın kendisini temsil gücünü verdiği” (18) fıkra tipine uyuyor.

Türk fıkraları arasında yaptığı gruplandırma Bektaşî tipi fıkraları “Türk boyları arasında halkın veya zümrelerin ortak unsurlarının birleştirilmesinden doğan tipler” (29) kategorisine yerleştiren Yıldırım, yukarıda açıkladığımız fıkraları tiplerine göre gruplandırmak ilkesi doğrultusunda kitapta “Bektaşî tipi fıkra” terimini kullanıyor.

Bektaşî tipine önce “dinî ayrılıklardan doğan çatışmaların tenkidi” (34)nin yüklendiğini belirten Yıldırım “bu tipe zamanla sarayın bozuk idaresini, içtimai hayatta görülen başka zıtlıkları ve aksaklıkları, beşerî kusur ve eksiklikleri de tenkit etmek görevi yüklenir” (35) diyor.

Türk Edebiyatında Bektaşî Fıkraları isimli kitabın odağını oluşturan Bektaşî tipine bağlı fıkralar konularına göre (inançları, inançlarla ilgili uygulamaları, ahlâk ve terbiye konularını içeren ve hicveden fıkralar olarak) gruplandırılarak bunlardan örnekler veriliyor. Bu yönüyle, geleneksel İslâmi anlayışı benimsemekte güçlük çeken, İslâmiyetin kabulüyle Orta Asya’dan beraberlerinde getirdikleri göçebe kandaş toplumsal örgütlenme ve inanç izlerini taşıyan Türklerin mizah aracılığıyla ve hayalî bir karakterin kimliğinde dile getirdikleri tepkilerini gördüğümüzü de söyleyebiliriz. “Bektaşî tipinin” toplumsal olguların yansıtılmasında oynadığı sözkonusu rolün, Yıldırım’ın kitabında farklı sözcüklerle de olsa ağırlıklı olarak dile getirilmiş olması, açıkça kuramsal bir yaklaşım olarak ifade edilme-se de sosyolojik bir bakış açısını hissettiriyor. Ancak burada, toplumla edebiyat ürünü arasındaki ilişkileri incelemeye yönelik bir yaklaşımdan çok, edebiyat aracılığıyla toplumsal olgular hakkında bilgi almaya yönelik bir yaklaşım görülüyor. Yıldırım, kitabının ilk sayfalarında “[e]debiyat ve kültür hayatımızın en zen-

gin hazinelerinden biri olan fıkraların içinde milletimizin tarihini, siyasî, dinî, iktisadî içtimaî hayatını, inanç ve fikir mücadelelerini, geleneklerini, dünya görüşünü, hayata bakış tarzını aksettiren bilgiler vardır” (6) diyor.

Kitapta kuramsal bakımdan önemli yer tutan bir diğer yaklaşımın yapısalcılık olduğu söylenebilir. *Günümüz Folklor Kuramları* isimli kitapta, Albert Lord’un sözlü kahramanlık yaratısını yazılı olandan ayırmak için yaptığı çalışmada, en yararlı olan öğeler, satırlar, bir satırın ötekisiyle bağlantısı ya da şiirin genel yapısının incelenmesi olarak belirtiliyor (45). “Lord’un görüşüne göre, bu kapsamlı çözümleme yöntemi, folklorun öteki biçimlerine, örneğin halk masalları ve türkülere de uygulanabilir” (45) sözleriyle halk edebiyatı türlerinin yapısal bir yaklaşımla incelenebileceği vurgulanıyor.

Dursun Yıldırım da, Bektaşî tipi fıkraları incelerken yapı, kompozisyon, dil ve üslup ile kişilerin, zaman ve mekânın kullanımına önem veriyor. Fıkraların yapısının vazgeçilmez öğeleri olarak “vak’a”, “şahıs”, “zaman” ve “mekân” ı vurgulayan (57) Yıldırım, fıkralarda mutlaka bir “tez-antitez” ve halkın temsilcisi olma durumu bulunduğunu (57), karşılıklı konuşmalarla oluşan yapıyla dramatik bir kurgusu bulunan (55) fıkraların tiyatro kavramına doğru bir gidış içerdiğini belirtiyor (56).

Türk fıkralarının estetik kuruluşuna önemle işaret eden ve bunun temelinde çatışmanın bulunduğunu belirten Yıldırım (8), Bektaşî tipi fıkraların yapısı ile ilgili şunları söylüyor: “Fıkraların estetik yapısı; fıkraları teşekkül ettiren esas ve yardımcı unsurların vak’a içinde dağılışı ile sağlanır. Bu dağılışı, tezdâ en çarpıcı şekilde ortaya çıkaracak tarzda olur” (57) diyor.

Kitabı, yararlanılan kaynaklar bakımından ele alınca, fıkraların önceden derlenmiş yazılı malzemelerden alındığı ve esasen çok az araştırma yapılmış bir alan olduğu anlaşılan fıkra türüyle ilgili ola-

rak Türk Halkbilimi çalışmaları arasında yer alan birçok bilimsel araştırmadan yararlanıldığı görülüyor.

Sonuç olarak *Türk Edebiyatında Bektaşî Fıkraları* isimli kitap hakkında bazı gözlemlerimizi özetlemek istiyoruz. İncelediği konunun sağlıklı kaynaklardan toplanmış çok sayıda örneği üzerine çalışma yapılmış olması ve kitabın bütününde bu zengin malzemeyle yakın bir ilişki kurulmuş olması dikkati çeken olumlu bir özellik olarak görülebilir. Benzeri bazı çalışmalarda görülen, monografik bölümle derlenen malzeme arasındaki kopukluk bu kitapta görülüyor. Araştırmacı, yaptığı gruplandırmaları sürekli olarak kitabın devamında yer alan fıkralara göndermeler yaparak destekliyor.

İkinci olarak çalışmanın sınırlarını belirtmekle, her bilimsel çalışmada olduğu gibi bunun da dikkate alınmadığı öğeler olabileceğine işaret edilmesi, yapının bilimsel ufkunu destekliyor.

Ayrıca, yazarın Türk fıkraları olarak tanımladığı fıkraları ve bunların içinde Bektaşî tipi fıkraları gruplandırma çabası ve bu gruplandırmayı temellendirmekte nesnel ölçütlerden yararlanmış olması da kitabın monografik değeri bakımından olumlu özellikler olarak karşımıza çıkıyor.

Ancak, kitabın sonuç bölümünde yer verilen bazı düşünceler, kitabın genel düşünce çizgisine uymayan ve bilimsel yaklaşımlar bakımından bazı sorular uyandıran bir nitelik taşıyor. Yıldırım, edebiyatımızda fıkra türünde yeterli bilimsel çalışma yapılmadığını ve Türk fıkraları için ileri sürülen ilkelerin fıkraların özellikleri incelenmeden Batı ölçütlerinin hem içerik hem yapı bakımından olduğu gibi kabul edilmesiyle oluşturulduğunu belirterek eleştirerek (72), iki noktaya işaret ediyor: 1) “Doğu kültür dairesinde, masal, hikâye ve fıkra birbirinden farklı türlerdir. Halbuki Batı kültür dairesi içindeki milletlerin hayatında bu türler birbirine oldukça yakındır” (72). “Türk fıkraları ve fıkra türü mâhiyet itibarıyla müstakil bir

türden ve Batı kültür dairesindeki fıkralardan farklıdır” (72). 2) Bu nedenle, Batı kültüründen alınan hükümleri Türk fıkralarına uygularken kuşkuyla yaklaşmalıdır, ancak–varsa– benzerlikler belirtilebilir (72).

Bilimsel bir çalışma yaparken inceleme nesnesi olan malzemenin ve bu malzemeyle girilecek ilişkinin asıl belirleyici olduğu ve bu malzemenin araştırmacıya “dayatacağı” bilimsel yöntemin seçilmesi gerektiği düşüncesinin geçerliliği ortadadır. Bu noktadan hareketle, bazı bilimsel yöntemleri mutlak doğrular olarak, malzemeyle hiç gözönüne almaksızın olduğu gibi kabul etmenin isabetli bir bilimsel yaklaşım olmayacağına da katılıyoruz. Ancak, yazarın sonuç bölümünde açtığı tartışmayla zihnimizde oluşan bazı sorulara bu kitapta yanıt bulamıyoruz.

Tüm dünyadaki sözlü kültür ürünlerinin bölgesel farklılıklara karşın bazı ortak özellikleri yok mu dur? Türk halkının açıkça dile getiremediği tepkilerini Bektaşî tipine söyletmesine benzer biçimde toplumsal rol üstlenen sözlü kültür tiplerini başka toplumlarda da benzeri işlevler görmezler mi? “Türk fıkrası”nı Batı kültür dairesindeki fıkralardan farklı kılan özellikler nelerdir gibi sorulara kitapta yanıt bulunamıyor.

Kaynaklar

- Dorson, R.M., (1984). *Günümüz Folklor Kuramları*. Çev. Nermin Uluş. İzmir: Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
Yıldırım, Dursun, (1999). *Türk Edebiyatında Bektaşî Fıkraları*. Ankara: Akçağ Yayınları.

ZÜLEYHA'NIN AŞK DERDİ

Zuleikha's Woes of Love

La souffrance amoureuse de Züleyha

Ayşe Altıntaş BALCI*

ÖZET

Kaynağını Kuran'dan alan Yusuf ve Züleyha hikâyesi, halk arasında yaygın olarak bilinmektedir ve halk ravileri tarafından anlatıldığı biçimleriyle bu hikâye, sıradan insanların kadın-erkek ilişkilerine yaklaşımlarını yansıtmaktadır.

Anahtar Kelimeler

Aşk, Kuran, tefsirciler, mutasavvıflar, halk hikâyecileri.

ABSTRACT

The story of Joseph and Zuleikha, which is derived from Koran, is widely known among people, and its variations told by story-tellers reflect the common man's understanding of gender relations.

Key Words

Love, the Koran, commentators of the Koran, Sufis, story-tellers.

Türk-İslam kültüründe Leyla ile Mecnun, Kerem ile Ashi, Ferhat ile Şirin gibi ana konusunu karşı cinse duyulan aşkın oluşturduğu birçok halk hikayesi vardır. Bunların en bilinenlerinden biri Yusuf ve Züleyha'dır. Kaynağını doğrudan Kutsal Kitap'tan almasıyla diğerlerinden ayrılan bu kıssa, aralarında bazı farklar bulunmakla birlikte hem Tevrat'ta hem de Kur'an'da anlatılmaktadır. İlahi vahiy yoluyla insanlara bildirilmiş olmasıyla, hikayenin üzerinde büyük bir dikkatle durulmuş ve İslam'ın kadın-erkek ilişkilerine bakışı ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır. Yusuf ve Züleyha üzerine bu kadar çok söz söylenmiş olmasının bir nedeni de, Kur'an'da anlatılan hikayenin bir sonuca bağlanmamış olmasıdır. Örneğin Züleyha'nın daha sonraları neler yaptığından, başına neler geldiğinden hiç söz edilmemiştir. Bu belirsizlik, tefsircileri, mutasavvıfları ve halk hikayecilerini, kendi anlayışları ve amaçları doğrultusunda hikayeye belli bir son bulmaya yöneltmiştir. Bu yorumlar, biz-

lere halkbilim açısından önemli bir kaynak oluşturmakta, bunlar yoluyla insanların toplumsal ve dinsel olguları nasıl gördükleri veya görmek istedikleri oldukça net bir şekilde ortaya çıkmaktadır.

İranlı araştırmacı Celâl Settârî'nin *Züleyha'nın Aşk Derdi* adlı çalışması (kitabın hangi tarihte yazılmış olduğu Türkçe basımda belirtilmiyor) Yusuf ve Züleyha kıssası hakkında söylenen çeşitli rivayetleri bir araya getirmektedir. Settârî, bunu yaparken, Yusuf ve Züleyha arasındaki ilişkinin Tevrat'ta nasıl anlatıldığına da değinmekte ve hikayenin Batı kültüründe nasıl işlendiğini ana hatlarıyla ortaya koymaktadır. Tevrat'ta silik bir kişilik olarak Züleyha "şehvet düşkünü kötü bir kadın" olarak ele alınmış ve Yusufun daha sonra Züleyha'dan başka bir kadınla evlendiği belirtilmiştir. Söylendiğine göre bu kadın Züleyha'nın tersine son derece iffetli bir kadındır. Batı'da Charles C. Vals, Georg Friedrich Handel, Richard Strauss

* Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü Yüksek Lisans Öğrencisi

ve Thomas Mann gibi sanatçılar bu konu üzerine eserler vermişler ve eserlerinde Yusufu ön plana çıkarırken, Züleyha'dan hemen hiç söz etmemişlerdir.

Ama müslüman yazarlar Batı'daki bu durumun tersine, Züleyha'ya önemli bir yer vermişler ve zina girişiminde bulunmuş olmasını—zina İslam'da büyük bir günah olduğu halde—mazur göstermeye gayret etmişlerdir. Böylece, Züleyha'yı günahkar bir kadın olarak bir kenara itmemişler ve onu hem maddi hem de manevi anlamda mutlu bir sona layık görmüşlerdir.

Celâl Settârî, Yusuf ve Züleyha üzerine yapılan yorumları üç ana kaynaktan derlemiştir: tefsirciler, mutasavvıflar ve sıradan halk kitlelerinin bilinç durumunu yansıtan halk hikayecileri. Tefsircilerin Züleyha'yı "fitne koparan kötü bir kadın" (Settârî 140) olarak bırakmayıp, onu "tövbe ettikten ve müslüman olduktan sonra kurtulmuş, hidayete ermiş bir eş" (Settârî 140) olarak ortaya koyma gayreti içerisinde oldukları görülmektedir. Tefsirciler, Züleyha'yı önceki kötü niteliklerinden arındırmış ve onu bir erdem timsali haline dönüştürmüşlerdir. Böylece, tefsircilerin yorumlarında, duyduğu aşk yüzünden Züleyha'nın zinaya yönelmiş olması arızı bir durum olarak gösterilmeye çalışılmıştır. Züleyha'yı topluma kötü bir örnek olarak bırakmak istememişler ve duyduğu dizginsiz aşkı dinsel dogmalar çerçevesinde terbiye ederek onu bir erdem timsaline dönüştürme gereğini hissetmişlerdir. Mutasavvıflar ise Yusuf ve Züleyha arasındaki ilişkiye toplumsal açıdan bakmamışlar ve bu ilişkiden dinsel dogmayı korumaya yönelik ahlaki dersler çıkarmaya çalışmamışlardır. Bunun yerine, Yusuf ve Züleyha arasında yaşananları sembolik bir anlatım olarak ele alarak, kıssayı İlahi Aşk perspektifinden incelemişlerdir. Bu anlamda Züleyha'nın Yusufu

duyduğu aşk mecazi bir aşktan başka bir şey değildir ve Züleyha yaşadığı deneyimler sonucunda, içsel olgunluğa erecek, mecazi aşktan geçerek gerçek aşkı, yani İlahi Aşk bulmuştur. Bu şekilde mutasavvıflar, Züleyha'nın Yusufu duyduğu aşkı, tefsircilerin yaptığı gibi ahlaki kaygılarla olumsuzlamaya çalışmamışlardır. Çünkü, mutasavvıflara göre bu mecazi aşk, Züleyha'yı İlahi Aşka ulaştıran bir basamak işlevini görmesi yönünden, tefsircilerin göremediği daha derin bir varoluşsal anlam taşımaktadır.

Öte yandan Yusuf ve Züleyha kıssası, halk rivayetlerinde, bir ibret öyküsü veya İlahi Aşka ulaşmanın sembolik bir anlatımı olmaktan çıkarak masallaşmış, "peri masallarına" (Settârî 76) dönüşmüştür. Halk hikayecileri, Yusuf ve Züleyha arasındaki ilişkiye, özgün anlatımında bulunmayan birçok yeni öğeler eklemişler ve halkın istekleri, umutları ve arzularını tatmin edecek bir biçime dönüştürmüşlerdir. Dolayısıyla, halk rivayetleri Yusuf ve Züleyha kıssasının dini ve tasavvufi yanlarını daha geri plana iterek, onu diğer halk hikayelerinde olduğu gibi mucizevi olaylarla dolu bir aşk masalı olarak yeniden biçimlendirmişlerdir.

Züleyha'nın Aşk Derdi adlı çalışmada Yusuf ve Züleyha kıssasının belli bir kuramsal çerçeveden incelenmediği, yalnızca farklı yorumların sergilenmesiyle yetinildiği görülmektedir. Yazar, bu kıssanın psikanaliz ve yapısalcılık gibi kuramlar çerçevesinde incelenebileceğinin farkındadır. Nitekim "İki Yeni Tefsir" ve "Kıssanın Yapısı" adlı bölümlerde kıssayı psikanaliz ve yapısalcılık açısından ele almaya çalışmaktadır. Ne var ki, bu bölümlerde, kıssanın psikanalitik çözümlemeye oldukça yatkın bir yapısı olduğunu kabul etmekle birlikte, kıssanın içerisinde çok sayıda bulunan semboller, rüyaları psikanalitik yönden yorum-

lamak yerine, bunları dinsel yorumlarla açıklamakla yetinmektedir. Öyle ki, Freud'un adı bile bütün bu ilgili bölümlerde yalnızca bir kere geçmektedir. Öte yandan, yazar, kıssayı yapısalılık açısından yalnızca hareket kavramı çerçevesinde ele almış ve kıssada geçen kavramsal karşıtlıkları listelemekle yetinmiştir. Halbuki yapısalılık, mitolojiler, masallar, akrabalık ilişkileri gibi konularda, kıssanın yapısalı açıdan derinlemesine incelenmesine elverecek ölçüde geniş bir literatüre sahip bulunmaktadır. Dolayısıyla yazarın bu yaklaşımlara şöyle bir değinip geçmiş olması, kıssaya daha geniş bir perspektiften bakabilmekten bizi yoksun bırakmaktadır.

Ele alınan metnin kutsal kaynaklara dayanan bir metin olması, Yusufun bir peygamber oluşu ve müslüman toplumlarda Freud'un yaklaşımına karşı tepki duyuluyor olması gibi nedenler yazarı, kıssanın psikanalitik açıdan ele almasında bir çekince doğurmuş olabilir. Ama psikanalize gösterilen bu ilgisizliğin aynı şekilde yapısalcılığa da gösterilmiş olması bu anlamda anlaşılır değildir. Eğer, metin anlatılan geleneksel rivayetlerin yanısıra bu kuramlardan en az biri tarafından incelenmiş olsaydı, bu hiç kuşkusuz, Yusuf ve Züleyha kıssasına alışılacağı yorumlardan çok daha farklı bir bakış açısından bakabilmemize olanak sağlamış olurdu.

Kitabın yazılışında yazarın izlediği sistematığın, temel olarak öyküdeki olaylar dizisini izlemek biçiminde oluştuğu görülmektedir. Ne var ki kitabın, Yusuf ve Züleyha kıssasını anlatmayı mı, yoksa bu kıssa üzerine yapılmış olan rivayetleri eleştirel bir açıdan ortaya koymayı mı ön plana çıkardığı anlaşıl-mamakta ve farklı yorumlama biçimleri kitabın içerisinde oldukça dağınık bir biçimde bulunmaktadır. Bu da, okuyucunun ele alınan konuyu derli toplu bir bi-

çimde algılayabilmesine önemli bir engel oluşturmaktadır.

Ne var ki bu durumun, doğrudan doğruya yazarın kendi tercihinden kaynaklandığı söylenebilir. Yazarın kitap boyunca kendi yargılarını ortaya koymak ve kendi bakış açısını kitaba dayatmak yerine başkalarının görüşlerini yeri geldikçe aktarmayı tercih etmiş olduğu görülüyor. Ne var ki kitaptaki çok sayıda alıntı metnin akışına uydurulmadığı için zaman zaman okumayı güçleştiriyor.

Bol alıntıları, sizi sürekli arka sayfalara yollayan dipnot sistemine rağmen kıssa tadında bir kitap Settârî'nin kitabı. Size bir son söylemiyor. Onu siz yazacaksınız. Ama Settârî'ye kulak verip işin sonunu ne olursa olsun iyiye bağlamak gerek. Çünkü:

Belki de kıssadan alınacak son ibret, mihnet çekerken sabreden kişinin bir gün devletle tanışacağıdır. Mihnet sona erdiğinde rahatlığın gelmesi çok sürmez. Bela dağlar gibi gelip azar azar gitse de son haddine gelen her şeyin sonu da gelmiş olur. Sanırım, sabırla her şeyin gelip geçeceği, son haddine varan bir derdin dermanının kısa zamanda bulunacağı umudunu taşımak, muradına erememişlerin, kendilerine bir düzen kuramamışların, dermansız derd karşısında âciz kalanların, ayrılık derdi çeken gariplerin her zaman mutluluk kaynağı olacak, mihnetlerle dolu bu eski çölde onlara direnme gücü verecektir. (204)

Kaynaklar

- Dorson, Richard M., (1984) *Günümüz Folklor Kuramları*. Çev. Nermin Ulutaş. İzmir: Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
Settârî, Celâl, (1988). *Züleyha'nın Aşk Derdi*. Çev. Mehmet Kanar. İstanbul: İnsan Yayınları.

DEDE KORKUT'TA RENKLER ÜZERİNE

On Dede Korkut'ta Renkler (Color in Dede Korkut)

Sur "Dede Korkut'ta Renkler" (Couleurs dans le livre de Dede Korkut)

Murat CANKARA*

ÖZET

Bu çalışmanın amacı, Seyfi Karabaş'ın *Dede Korkut'ta Renkler* adlı kitabını tanıtmaktır. Karabaş'ın çalışmasının seçilme nedeni, bu yapıtın hem farklı yöntemleri bir arada kullanan bir folklor incelemesi olması, hem de *Dede Korkut* anlatılarına yeni bir renk katmasıdır.

Anahtar Kelimeler

Dede Korkut, yapısalcılık, psikanaliz, Türk renk ekini

ABSTRACT

The aim of this article is to review the book *Dede Korkut'ta Renkler* by Seyfi Karabaş. The reasons for choosing Karabaş's work are the different methods (such as Structuralism and Psychoanalysis) that are used in conjunction in the analysis of a product of folklore and the new color it brings to the stories of *Dede Korkut*.

Key Words

Dede Korkut, structuralism, psychoanalysis, Turkish color culture

Prof. Dr. Seyfi Karabaş'ın *Dede Korkut'ta Renkler* başlıklı çalışması 1996 yılında Yapı Kredi Yayınları tarafından basılmış. "Araştırma" alt başlığıyla yayımlanan bu çalışmayı Türk folkloru ve Türk halk edebiyatı üzerine yapılan araştırmalar arasında konumlayabilmek için öncelikle Karabaş'ın, çalışmasında ne amaçladığına, kendisine neden böyle bir konu seçtiğine ve nasıl bir yöntem izlediğine –kısaca da olsa- değinmekte fayda olduğunu düşünüyoruz.

Amaç-Neden-Yöntem

Çalışmasının genel çerçevesini, daha kitabının "giriş" bölümünün ilk cümlesinde çiziyor Karabaş: "Bu çalışma, renklerin doğal kullanımı üstüne değil, renklere insanların yüklediği duygusal yükleri yansıtan ekinsel kullanımları üstünedir" (7). Çerçeve çizildikten sonra sıra, niçin *Dede Korkut* anlatılarına odaklanıldığına geliyor: "Bu çalışmada, renklere değinmelerin Dede Korkut an-

latılarının karşıt yansımaları yapılarının denetiminde dizgeli olarak işlev gördüklerini varsayıyorum" (9). Bu açıklama aynı zamanda, Karabaş'ın yöntemine ilişkin ipuçları veriyor bize: "Karşıt yansımaları yapı", "dizgeli olarak işlev görmek". Bu terimler bizi ilk bakışta Yapısalcı yöntemine gönderiyorlar. Nitekim Karabaş, "[ö]zünde yazınsal eleştirinin görevinin, okuyucuyu ya da dinleyiciyi koşullandırmak için kullanılan –biçimsel ya da yapısal- araçların ne olduğunun saptanması" (11) olduğunu söyleyerek de Yapısalcı yöntemin sınırlarına girmiş oluyor. Ancak gözden kaçmaması gereken, Karabaş'ın bu ifadesinden iki üç cümle sonra, yazınsal eleştirinin, saptamalarını yaparken, bilinen tüm eleştiri akımlarından gerektiği ölçüde yararlanabileceğini söylemesidir ki buradan yola çıkarak da onun tek bir yöntemine bağlı kalmadığı söylenebilir. Karabaş'ın, I. *Dede Korkut* anlatısındaki (Dirse Han

* Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü Yüksek Lisans Öğrencisi

oğlu Boğaç Han destanı) renk kullanımını incelerken Psikanalizin sınırlarına girmesi (bkz. 48-49 ve 69. sayfadaki 3 numaralı dipnot) ve yapıtında karşılaştırmalara baş vurması da böylece açıklanmış oluyor (örneğin 12. sayfada, dünya edebiyatından birçok anlatıya atıfta bulunuluyor). Yine de şunu söylemek mümkün: Seyfi Karabaş, karşılaştırmalı edebiyatçı kimliğinin de ima ettiği gibi, yapıtında çeşitli eleştiri yöntemlerini iç içe kullanıyor. Örneğin zaman zaman yaptığı karşılaştırmalar ya da anlatılardan birini çözümlerken Freud'un ve Psikanalizin verilerine baş vurması böyle değerlendirilebilir. Ancak çalışmada kullanılan yaklaşımlar arasında baskın olanı Yapısalcılık. Çünkü varılan sonuçlar ve kullanılan diğer yaklaşımlar, hep bu yaklaşıma, bir başka deyişle anlatıların karşıt yansımaları yapısına dayanarak yorumlanıyor. Çalışmanın "sonuç" bölümünü dışarıda tutarsak, asıl amaç, anlatılarda varolduğu varsayılan karşıt yansımaları yapının anlatıların "derin anlam"ını nasıl biçimlendirdiğini saptamak. Dolayısıyla kullanılan temel yaklaşımın Yapısalcılık olduğunu söylemek yanlış olmaz. "Sonuç" bölümünde ise, karşıt yansımaları yapının (ve bu yapıya paralel olarak gerçekleşen renk kullanımının) biçimlendirdiği "derin anlam"lardan yola çıkılarak, Türk kültüründeki renk kullanımına ilişkin bazı saptamalar yapılıyor ki, bu da çalışmanın bütünü'nün asıl amacı olarak düşünülebilir. Karabaş'ın kullandığı yöntemin tarihsel gelişimine kısaca göz atmadan önce onun, *Dede Korkut* anlatılarındaki sanatsal amaçlı renk kullanımının üzerinde niçin durulması gerektiğine ilişkin görüşlerine kulak verelim:

Dede Korkut anlatılarında renklere değinmelerin sanatsal amaçlı kullanımı-

na bakmakta iki nedenden ötürü yara var. Birincisi, renklerin Türk ekininde kullanımına artsüremli bir yaklaşım getirmek için. İkincisi, "renk ekini"mizin karışık renk-düz renk karşıtlığına dayanan, ama bugün pek bilincinde olmadığı- mız geniş çerçevesini ortaya çıkarmak için. (8)

Dede Korkut'ta Renkler'i, amaç, neden ve yöntem bakımından bu şekilde çerçevedikten sonra, yöntemin uygulanışını daha iyi kavrayabilmek için, Yapısalcı yöntemin tarihsel gelişimine -çok kısa da olsa- değinmekte fayda var.

Yöntemin Tanımlanması ve Kısa Tarihçesi

Folklore ansiklopedisinde Yapısalcılık, en geniş anlamda, "fenomenlerin, yapı olarak adlandırılan bilişsel modellere indirgenmesine dayalı çeşitli çözümlenme yöntemleri" (773) olarak tanımlanıyor. *American Folklore*'da ise, "Yapısal Yaklaşım" maddesinin ilk cümlesi şöyle: "Bir folklor türünün ya da ürününün temel yapısal bileşenlerinin ve bu bileşenlerin birbirleriyle olan ilişkilerinin farkına varmayı ve onları açıklamayı amaçlayan yaklaşım" (691). Bu iki kısa tanım içlerinde Yapısalcı yöntem (ister folklorda ister başka dallarda olsun) yöneltilen temel eleştirilerin kaynaklarını da barındırıyorlar: a) "Yapı" kavramının belirsizliği. Bilişsel bir model olduğu öne sürülen "yapı" nedir, neye göre belirlenir? b) Yapısalcı yöntem, folklor türlerinin ve ürünlerinin temel yapısını, bir başka deyişle "iskelet"ini ortaya çıkarma amacındaysa, doğası ve amacı gereği, "indirgemeci" olmak durumundadır. Yönteme yöneltilen bu iki temel eleştiriden burada söz edilmesinin nedeni, Psikanaliz gibi başka yöntemlere başvursa da, temelde Yapısalcı yöntemin bir uygulaması sayılabilecek *Dede Korkut'ta Renklere*

eleştirel yaklaşabilmektir. Yönteme ilişkin unsurların uygulamadaki etkilerini bu yazının “sonuç” bölümüne erteleyerek, Yapısalcı yöntemin folklor alanındaki belli başlı uygulayıcılarından söz edebiliriz.

Bu konudaki temel bilgileri, Richard M. Dorson’un *Günümüz Folklor Kuramları* kitabının, “Yapısal Folklor Kuramı” başlıklı 5. bölümünde (45-8) bulmak mümkün: Öncelikle, Milman Parry ve Albert Lord’un, Yugoslav sözlü kahramanlık şiiri üzerine yürüttükleri araştırma var. Parry’nin 1935’te ölmesinden sonra araştırmayı sürdüren Lord, sözlü edebiyatın yapısına ve stiline ilişkin bir kuram oluşturuyor. Bu (Dorson’un deyimile) “yapısal stil kuramı”, sözlü edebiyat incelemesinde inkâr edilemez başarılarla yol açmışsa da, sözlü edebiyatın özel bir türüyle ilgilenmesi ve buradan yola çıkarak genellemelere gitmesi noktasında başarısız kalmıştır. Folklordeki Yapısalcı uygulamaların ikinci kanadını ise, sözlü gelenek ürünlerine dilbilimsel yaklaşım oluşturur. Burada, Karabaş’ın yapıtı üzerine yapılan bu kısa incelemeye destek olacak bazı kavram ve yaklaşımları da düşünerek, Vladimir Propp ve Claude Levi-Strauss’un isimlerini anmak gerekir. Sınırları oldukça dar olan yazımıza, bu iki ismin yaptıkları çalışmaların başlıklarını bile sığdırmak mümkün değil şüphesiz. Ancak her ikisinin de çalışmalarından, en azından *Dede Korkut’ta Renkleri* daha iyi aydınlatmamıza yarayacak kadarıyla söz etmek gerekirse, birer cümleyle şöyle denilebilir: Propp, *Masalın Biçimbili-mi* adlı yapıtında, A.N. Afanasyev’in derlediği olağanüstü Rus halk masallarından yola çıkarak, bu masalların görünürdeki inanılmaz çeşitliliğinin altında, yalnızca 31 eylem (Propp bunlara “işlev”

diyor) ve 7 kişiye dayanan sınırlı bir yapının olduğunu gösterir, bir başka deyişle bu masalların “gamer”ini ortaya çıkarır. Mark Glazer’a göre, kültürlerin ve insan türünün, evreni bilişsel modeller ve zihinsel yapılar yoluyla anlayabildiğini öne süren Levi-Strauss ise, bizim çalışmamız açısından önemli iki kavramı, yaptığı mit incelemesinde odağa koyuyor: 1) Yüzey ve derin yapılar; 2) İkili karşıtlıklar (örneğin kültür/doğa). Levi-Strauss’a göre, bir mitin yapısını ortaya koyabilmek için onun “derin yapı”sı belirlenmelidir çünkü yüzeydeki yapı bize ancak “anlatı”yı verebilir. Mitin asıl anlamı ve açıklaması ise “derin yapı”da gizlidir. Derin yapıyı ortaya çıkarıp mitin anlamına ulaşabilmenin yolu da, yine “derin yapı”da bulunan ikili karşıtlıkları ortaya çıkarmaktır (*Folklore* 774-5).

Böylelikle, hem Yapısal folklor kuramındaki temel iki eğilime ve bu iki eğilimi temsil eden belli başlı isimlere birer cümleyle değinmiş, hem de Prof. Dr. Karabaş’ın incelemesinde kullandığı bazı kavramlara (örneğin “derin yapı”) ulaşmış olduk. Şimdi uygulamanın ana hatlarına değinebiliriz.

Uygulama

Karabaş çalışmasına, “karşıt yansımaları yapı” ve bu yapıyı oluşturan “anlatım birimleri”ni tanımlayarak başlıyor (9-10). Çalışmanın ana bölümü, ikişer alt bölümden oluşan iki bölümden meydana geliyor. Birinci ana bölümün ilk kısmı, ikinci *Dede Korkut* anlatısının karşıt yansımaları yapısını ortaya koyuyor. Buna göre, söz konusu anlatı toplam 9 anlatım biriminden meydana geliyor ve bu anlatım birimleri, ortada yer alan 5. anlatım birimine göre simetrik (bakışlımlı). Bu yapıdan yola çıkan Karabaş, ikinci *Dede Korkut* anlatısının derin yapısının, “karmaşık bir toplumsal hiciv”

(25) amacıyla kullanıldığını gösteriyor. Diğer bir deyişle, bu anlatının karşıt yansımaları yapısı, öyküden bağımsız olarak, toplumdaki savaşçı eğilimlerle barışçı aile yaşamı arasında bir karşıtlık kuruyor. Böylece okuyucu, yine öyküden bağımsız olarak, bu karşıtlığı anlatı boyunca duyumsuyor (17). Birinci ana bölümün ikinci alt bölümünde ise, söz konusu anlatıdaki renk kullanımının, nasıl karşıt yansımaları yapıya paralel bir işlevi olduğu ortaya koyuluyor. Burada da devreye diğer bir karşıtlık giriyor: Düz ve karışık renkler. Karabaş'a göre,

[d]üz renkler, insanın yapısında başka bir şeylerle karışmadan arı biçimde bulunan kimi öğeleri dile getirirler. Başka bir deyimle, bir insanın düşünceleri ya da duyguları nedeniyle amaç ya da ideal olarak benimsediği şeyleri dile getirirler. Düz renklerin tersine, karışık renkler, insanın doğal ve toplumsal çevresiyle etkileşime girme gereksinmesi yüzünden onun yapısında bir ölçüye dek arılıklarını yitirmiş, törpülenmiş olarak bulunan kimi öğeleri dile getirir. (30)

Tek tek bütün anlatım birimlerindeki düz renk/karışık renk karşıtlığı sayısal olarak belirleniyor ve ortaya şöyle bir sonuç çıkıyor: “[B]u anlatıdaki renklere değinmeler de karşıt yansımaları yapının çerçevesinde kullanılan bir yineleme dizgesi oluşturuyor. Bu dizgenin etkisi de karşıt yansımaları yapının okuyucu/dinleyici üstündeki etkisine koşut” (33). Çalışmanın ilk ana bölümü böylece tamamlandıktan sonra, bu bölümde varılan sonuçlar birinci *Dede Korkut* anlatısında sınanıyor. Birinci anlatının ikinci anlatıdan sonra ele alınmasının nedeni, daha karmaşık bir yapıya sahip olması. Bu sefer 21 anlatım birimi var. Karışık renk/düz renk karşıtlığı da, yine karşıt yansımaları yapıyı destekliyor. İkinci

anlatıya ilişkin çözümlemenin birincisinden yegâne farkı, bu anlatıdaki derin yapıya bağlı olarak anlatının asıl “anlam”ı belirlenirken, Freud’un “Oedipus Kompleksi” kavramının devreye sokulmasıdır. Dolayısıyla bu uygulama, Yapısalcı yaklaşımla Psikanalitik yaklaşımın özgün bir bileşimi olarak değerlendirilebilir. İkinci anlatıdaki karşıt yansımaları yapı, bir başka deyişle bu anlatının derin yapısı, öykü düzleminde anlaşılması güç bir gerçeği açığa çıkarmaktadır: Dirse Han, Dirse Han’ın karısı ve oğulları Boğaç’tan oluşan Oedipal üçgen. Böylece, Yapısalcı yaklaşımla ortaya çıkarılan derindeki anlam, bir diğer yaklaşımı (Psikanalitik yaklaşım) devreye sokmaktadır. İkinci ana bölümün ikinci alt bölümünde incelenen karışık renk/düz renk karşıtlığının da, yine bu anlatının derin yapısından kaynaklanan etkiyi pekiştirecek şekilde düzenlendiği anlaşılmaktadır.

Karabaş, ilk iki *Dede Korkut* anlatısını bu şekilde çözümledikten sonra, “sonuç” bölümünde, Türk kültüründe renk kullanımını üzerine bir takım saptamalarda bulunuyor. Bir yandan ilk iki anlatının çözümlenmesinden elde edilen veriler *Dede Korkut*’taki diğer anlatılardan verilen örneklerle desteklenirken, bir yandan da Türk kültüründeki renk kullanımının geçirdiği tarihsel değişim ve dönüşümlere değiniliyor. Görülüyor ki, renk kullanımının Türk kültüründe çok önemli bir yeri var. Öte yandan renklerin Türk kültüründeki yüklemelerinin –ister siyasi nedenlerle olsun ister başka nedenlerle- ciddi değişimler geçirdiği de saptanıyor. Bu durumda *Dede Korkut’ta Renkler* de kendi sırrını ele vermiş, “derin amaç”ını açıklamış oluyor: “[E]kimizin tüm karmaşıklığıyla kavranması-

na ve değerlendirilmesine katkıda [bulunmak]" (68).

Sonuç

Peki, yukarıda kısaca da olsa açılmaya çalıştığımız bu yapıt, genel olarak Türk folkloru ve özel olarak da Türk halk edebiyatı üzerine yapılan çalışmalar arasında nerede yer alır? Önemi nedir, eksiklikleri nelerdir?

Prof. Dr. Seyfi Karabaş'ın yapıtı, öncelikle, disiplinlerarası çalışmayı olumsuzlaması anlamında önemlidir kuşkusuz. Yapısalcı yaklaşımın "yapı" anlayışıyla Psikanaliz'in verilerini birleştirmek; kültürdeki renk kullanımını kuramsal yaklaşımlarla sağlanan verileri pekiştirecek bir biçimde değerlendirmenin içine katmak ve buradan yola çıkarak Türk folklorunun bir kısmını oluşturan renk kültürü hakkında önemli sonuçlara varabilmek; tüm bunları yaparken de karşılaştırmalı edebiyatın imkânlarından faydalanarak, *Othello*'dan *Divanü Lügati't Türk'e* kadar geniş bir yelpazede yer alan edebiyat ürünlerine atıfta bulunmak, şüphesiz, Türk halk edebiyatının en önemli verimlerinden biri olan *Dede Korkut*'u derinleştirici ve zenginleştirici işleve sahipler. Örneğin, anlatılardaki karşıt yansımaları yapıyla birlikte ortaya çıkan derin yapının, bir başka deyişle derinde yatan "anlam"ın, bu anlatıların alımlanışına yeni bir boyut eklediğini söylemek yanlış olmaz. Öte yandan, disiplinlerarası çalışma ve farklı yöntemlerin bir arada kullanılışı nasıl bu çalışmanın özgünlüğünün ve önemli oluşunun nedenlerinden biriyse, aynı zamanda çalışmanın bazı noktalarında eleştirilebilmesine de yol açıyor. Çünkü çalışma, kaçınılmaz olarak, kullandığı yöntemlerin özgün eksiklerini de bünyesine katmıştır: Yapısalcı yöntemin belirsiz "yapı" kavramı, "anlatım birimle-

ri"nden tam olarak ne kastedildiğinin anlaşılmasında, indirgemecilik (yapıda yer almayan öğelerin göz ardı edilmesi, ikili karşıtlıklarla düşünme ve algılama), "yapı" gibi zihinsel bir kavramdan yola çıkarak kültürel fenomenlere ilişkin genellemelere varılıp varılamayacağı tartışması, Psikanaliz ve Freud'un bulgularının yarattığı tartışmalar, tüm bu verilerin sözlü kültürün bir ürününe uygulanıyor olmasının getirdiği güçlükler, Karabaş'ın yaptığı incelemeyi de ister istemez etkiliyor. Bu sorun ve tartışmalara çeşitli dilekler eklemek de mümkün: Örneğin, tamamıyla Yapısalcı yöntemle bağlı kalınarak, tıpkı Tzvetan Todorov'un *Decameron* için yaptığı gibi, *Dede Korkut*'taki anlatıların ortak grameri ortaya çıkarılabilir ya da tüm anlatılardaki psikolojik süreçler belirlenebilir. Elbette tüm bunlar birer seçimden ibarettir ve bu farklı olası çalışmaları değer yönünden karşılaştırmak yerine, hepsini birden dev bir yap-bozun parçaları olarak görmek, folklor ürünlerinin incelenmesi açısından daha yararlı olacaktır. Böyle anlaşıldıkta, Karabaş'ın yapıtı, tıpkı kendisinin *Dede Korkut*'a yaptığı gibi, parçalanmayı, sökülmeyi, yeniden bir araya getirilmeyi ve hepsinden önemlisi de tamamlanmayı bekliyor.

Kaynakça

- American Folklore: An Encyclopedia*, (1996). Ed. Jan Harold Brunvand. New York: Garland Publishing.
- Dorson, Richard M., (1984). *Günümüz Folklor Kuramları*. Çev. Nermin Ulutaş. İzmir: Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Folklore: An Encyclopedia of Beliefs, Customs, Tales, Music, and Art.*, (1997). Ed. Thomas A. Green. California: ABC-CLIO.
- Karabaş, Seyfi, (1996). *Dede Korkut'ta Renkler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

VLADİMİR PROPP VE MASALIN BİÇİMBİLİMİ

Vladimir Propp and the Morphology of the Folktale

Vladimir Propp et la morphologie de conte

Hülya DÜNDAR*

ÖZET

Bu çalışmada Vladimir Propp'un *Masalın Biçimbilimi* adlı kitabı, kuramı, yöntemi ve kaynakları açısından ele alınmıştır. Ayrıca Türkiye'de Propp yönteminin ilk olarak uygulandığı Umay Günay'ın *Elazığ Masalları* adlı çalışmasına da değinilmiştir.

Anahtar Kelimeler

Yapısalcılık, olağanüstü masallar, işlev, biyoloji terimleri, tümevarım

ABSTRACT

In this paper Vladimir Propp's book entitled *Morphology of the Folktale* is analyzed in terms of its theory, methods, and sources. In addition, Umay Günay's work entitled *Elazığ Masalları* is mentioned as the first application of Propp's method in Turkey.

Key Words

Structuralism, fairy tales, function, biological terms, induction

Bu çalışmada göstergebilim, budunbilim ve anlatı çözümlemesi alanlarındaki çalışmalarıyla tanınan halk bilim uzmanı Vladimir Yakovlieviç Propp (Petersburg, 1985 – Leningrad, 1970)'un *Masalın Biçimbilimi* adlı kitabı sırasıyla kuramı, kaynağı ve yöntemi açısından ele alınarak değerlendirilecektir. Ardından, Türkiye'de Propp metodunu ilk defa uygulayan ve böylece Türkiye'de tanıtılan Umay Günay'ın *Elazığ Masalları* adlı kitabına kısaca değinilecektir. Propp, bu yapıtta Rus halk masallarını yapısalcı bir yaklaşımla incelemekte ve yaptığı çözümlemeyle bütün "olağanüstü" masalların kaynaklandığı temel yapıyı ortaya çıkarmaktadır. Kuramsal açıdan yapısalcı olan Propp'un, çalışmasında yöntem olarak kendisine örnek aldığı kaynaklar A. N. Veselovski ve J. Bedier'in masal üzerine yaptıkları çalışmalar olmakla birlikte asıl kaynağı A. N. Afanasyev'in yaklaşık altı yüz metin içeren *Rus Halk Masalları* adlı derlemesidir. Propp, masal incelemesini bu derlemenin 50. masalından (Afanasyev'in düzen-

lemesine göre) başlayıp 151. masalına kadar sürdürür ve bu masalları çalışmasına "bütünce" (corpus) olarak seçer. Yöntemini ise çalışmasının ikinci bölümünde "Yöntem ve Gereç" başlığı altında açıklar. Bu şekilde çalışmasının savını basamak basamak nasıl tanıtlamataya çalıştığını tüm açıklığıyla gözler önüne serer.

Halk bilimcilerinin biyolojiden ödünç aldıkları terimler folklor ile biyoloji arasındaki ilişkiyi göstermeleri açısından önemlidir. Örneğin Fin Okulu'nun kurucularından Von Sydow genetik bir bit çeşidini gösteren botanik ilminden "aciotype" terimini almıştır. Bu terim folklorda "mahalli" kelimesiyle tanımlanan bir masal tipinin, halk türküsünün veya atasözünün mahalli şekillerine işaret eder (Millî Folklor 69). Propp da yapısalcı yaklaşımı gereği genel olarak biçimlerin incelenmesi anlamına gelen ve bitkibilimle özdeşleştirilen biçimbilim (morfoloji) sözcüğünü masallara aktararak "masalın biçimbilimi" diye bir terim oluşturuyor. Bu sayede masalların

* Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü Yüksek Lisans Öğrencisi

yapısının tıpkı bir bitkininki gibi incelenebileceğini ve bu yapıyı düzenleyen kuralların ortaya konulmasının olanaklı olabileceğini belirtiyor. Çağdaş dilbilim ve göstergebilimde göstergeler nasıl birbirleriyle kurdukları ilişkiler kapsamında değerlendiriliyorsa, Propp da bir masalı diğer masallarla olan bağıntısına göre ele alıyor. Olağanüstü masalların görünürdeki çok renkliliği ve çeşitliliği altında yatan tekbiçimlilik savından hareketle Rus halk masallarını karşılaştırmaya yöneliyor ve böylece binlerce masala ortak olabilecek “işlevsel” birimleri ortaya çıkarmayı amaçlıyor. Propp’a göre bu “işlevsel” birimler aynı zamanda masalın yapısını düzenleyen değişmez yasalardır. İşlev ise kişinin olay örgüsünün akışı içindeki anlamına göre belirlenen eylemdir. Propp, işlevleri bir masalın temel bölümleri olarak görür ve sonunda otuz bir işlev tespit eder: Uzaklaşma, yasaklama, yasağı çiğneme, soruşturma, bilgi toplama, aldatma, suç katılma, kötülük (eksiklik), aracılık (geçiş anı), karşıt eylemin başlangıcı, gidiş, bağışçının ilk işlevi, kahramanın tepkisi, büyüdü nesnenin alınması, iki krallık arasında yolculuk, çatışma, özel işaret, zafer, giderme, geri dönüş, izleme, yardım, kimliğini gizleyerek gelme, asılsız savlar, güç iş, güç işi yerine getirme, tanı(n)ma, ortaya çıkarma, biçim değiştirme, cezalandırma, evlenme. Propp’a göre bu işlevlerin hepsi birden bütün masalarda bulunmayabilir ancak atlanan bu işlevler olay örgüsünün akış sırasını asla bozamaz. Propp, bu şekilde işlevleri belirledikten sonra yine biçimsel bir yaklaşımla bu işlevlerin dağıldığı yedi eylem alanı ya da bu eylemleri yerine getiren yedi kişi saptar: Saldırgan (kötü kişi), bağışçı (sağlayıcı), yardımcı, prenses (aranan kişi) ve babası, gönderen (görevlendiren), kahraman, düzmece kahraman. İşlevler ve kişilerden sonra bir masalın nasıl oluşturucu bölümlerine ayrılıp çözümlenebileceğini ve masal çizelge-

lerinin nasıl belirlenebileceğini de yapısal bir yaklaşımla açıklar Propp.

Propp, masallar üzerine sadece yapısal bir çalışma yapmakla kalmıyor, aynı zamanda da “Sorunun Tarihi” adlı bölümde neden yapısal bir yaklaşım içinde olduğunu da gerekçelendiriyor: “Masalın bütün özelliklerinin yapısal incelemesi, masalın tarihsel incelemesinin yapılması için zorunlu bir koşuldur” (34). Yani Propp’a göre masalın doğru bir biçimbilimsel incelemesi yapılmadığı sürece, sağlıklı bir tarihsel inceleme yapmak da mümkün değildir çünkü masal ile din, mit ile tarih arasındaki bağların kurulması tek tek masalların birbirleriyle karşılaştırılmasına, bu da bir masalın oluşturucu bölümlerinin bir bütüne olan bağıntılarının kurulmasına bağlıdır.

İlhan Başgöz, Mark Azadovski’nin *Sibirya’dan Bir masal* Anası adlı kitabına yazdığı giriş metninde Propp metoduna yöneltilen genel eleştirileri şöyle dile getiriyor:

Propp’un yaklaşımı ile, masalın dili incelenemez, masalın kişileri üzerinde yorum yapılamaz, masal-toplum ilişkisi ortaya konamaz, masalın bir şaka mı, yahut toplumsal eleştiri mi olduğu anlaşılamaz, daha ileri gidilerek denebilir ki, eldeki metnin gerçek bir masal mı olduğu, yoksa uydurma mı olduğu belirtilemez. Propp bize soyut bir yapı çizer. (37)

Propp kendisi de biçimsel yaklaşımının çalışmasını soyut ve karmaşık bir hale getirdiğini kabul etmekle (36) birlikte soyut temeller incelenmeden hiçbir somut olguya ulaşamayacağını (35) altını çizmektedir. Propp, bütün olağanüstü masalların altında yatan tek bir temel yapı olduğu savını ancak metni (text) öne çıkartıp bağlam (context)ı ikincil kılan yapısalci kuramla tanıtabilmektedir. Masalları, üstlerini örten deriden sıyıyıp iskeletleriyle incelemenin tek yolu yapısalcılıktan geçmektedir. Sonuç olarak masal incelemesinde bi-

çimbilime verdiği öncelikler ve masalın bağlamından çok metnine yönelttiği ilgiyle Propp bir yapısalcıdır.

Kaynaklar konusu ise yine “Sorumun Tarihçesi” adlı bölümde ele alınmakta ve Propp masal üzerine kendinden önce yapılan bazı çalışmaları eksiklikleri ve izledikleri yanlış yöntemler açısından eleştirmekle birlikte kendine örnek olan başlıca iki kaynaktan da bu bölümde söz etmektedir. Örneğin V. F. Miller ve W. Wundt’un masalların kategorilerine göre yaptıkları sınıflandırmaların nesnel bir ölçütü olmadığını, R. M. Volkov ve Antti Aarne tarafından konulara göre yapılan sınıflandırmada ise yine aynı nedenle tam bir karışıklık olduğunu belirtir. Propp, masal incelemesinin sınıflandırılmasına yönelik bu çalışmalara yönelttiği olumsuz eleştirilere rağmen, masal betimlemesi üzerine yapılan iki çalışmayı oldukça değerli bulur ve bu çalışmalarda kendi savının ve yönteminin bir çekirdeğini bulduğunu belirtir. Bu çalışmalardan ilki Veselovski’nin olup motif ile konu arasındaki farka ve motifin konuya göre birincil konumuna dayanır. Burada “motif” kavramının Propp’un “işlev” kavramına denk düştüğü açıktır. Yine benzer şekilde Propp’un “işlev” için düşündüğünü Veselovski “motif” için düşünür ve konunun gerisinde bir motifler bütünü varsayar. Propp’a benzer bir yaklaşım sergileyen ikinci kişi ise bir masaldaki değişmez değerler ile değişken değerler arasında bir ilişki olduğunu ilk kabul eden Bedier’dir. Değişmez değerleri “öğeler” olarak adlandıran Bedier’in bu terimi de Veselovski’nin “motif”i ve Propp’un “işlev”i ile aynıdır. Bu benzerlikler göz önünde bulundurulursa Propp’un bu iki folklor tarihçesinin yaptıkları biçimsel incelemelerden etkilendiği ve bu incelemelere kaynak olan düşünceyi geliştirerek masalın biçimbilimi konusunu tekrar ele aldığı söylenebilir.

Propp’a üzerinde çalıştığı malzeme-

yi sağlayan asıl kaynak ise Afanasiev’dir. Propp, masalların çokluğu ve çeşitliliği sorununu Afanasiev’in yaklaşık altı yüz metinden oluşan *Rus Halk Masalları* adlı çalışmasından 50-151 arasındaki yüz adet masalı inceleme alanı (bütünce) olarak seçmesiyle aşar. Bunlar aynı zamanda “olağanüstü” olarak nitelenen masallardır çünkü Propp’un incelemesi sonucunda değişik biçimlerde belirtilen işlevlerin birbirini düzenli bir şekilde izlemesiyle ve belirlenen yedi kişinin yer aldığı şemaya uygun olarak oluştuğu ortaya çıkmıştır.

Propp, “bütünce” olarak seçtiği yüz masalın tüm masallar için ortak olan bir yapının ortaya çıkartılmasında yetersiz olduğu konusunda yöneltilebilecek eleştirilere de şöyle yanıt veriyor:

İlk bakışta var olan bütün masalların toplanmasının gerekli olduğu sanılır. Gerçektenyse, böyle bir şey zorunlu değildir. Masalları kişilerin işlevlerinden kalıkarak incelediğimize göre, yeni masalların hiçbir işlev getirmediğini farkettiğimiz an, bütünce incelemesini durdurabiliriz

[. . .] Biz çeşitli konulara yönelik yüz masalın fazlasıyla yeterli bir bütünce oluşturduğunu gördük. (42)

Yukarıdaki alıntıdan da anlaşıldığı gibi Propp, yönteminin, sınırlı bir bütüncenin tüm masalları yani parçanın bütünü yansıtmaması olanaklı kıldığını belirtmektedir. Bu da Propp’un, incelediği masalların niceliği ne olursa olsun, bu masallara uyguladığı yöntemin niteliğine ne derece güvendiğini gösterir.

Şimdi bu çalışmanın başından beri ara ara değinilen bu yöntemin tam olarak ne olduğunun yani Propp’un olağanüstü masalların olağanüstü tekbiçimliliğini göstermeye çalıştığı bu çalışmada nasıl bir yöntem izlediğini konusu ele alınacaktır. Propp çalışmasının “Yöntem ve Gereç” adlı bölümünde çalışması boyunca izleyeceği yolu kafalarda hiçbir soru işaretini bırakmayacak şekilde açık-

lamış. Buna göre önce masalların oluşturucu bölümleri yani işlevleri belirlenecek sonra da masallar bu bölümlere göre sınıflandırılacaktır. Bunun sonucunda ortaya çıkacak olan biçimbilimsel yapıya göre de masalın bir betimlemesi yapılacaktır. Buradan da anlaşıldığı gibi Propp, betimlemeden sınıflandırmaya doğru değil, sınıflandırmadan betimlemeye doğru hareket etmektedir çünkü Propp'a göre bilimsel bir çalışmada "betimleme önceden düzenlenmiş bir sınıflandırmanın düzenine göre gerçekleşmelidir" (30). O halde Propp'un masal incelemesini tümdengelim yöntemiyle yaptığı açıktır. İkinci olarak Propp, bir masaldaki değişmez değerler ile değişken değerleri belirler. Değişen, adlar ve özel nitelikler; değişmeyen ise kişilerin eylemleri yani işlevlerdir. Bu da Propp'un masalları neden işlevlerden hareketle incelediğini gösterir.

Yöntemsel açıdan Propp'un Fin Okulu'nun temsilcileriyle uyuşmaması ve bunun nedenlerinin irdelenmesi de önemlidir. Fin okulunun temsilcileri her konunun dünyadaki değişkelerini derliyor ve karşılaştırıyorlardı. Ancak bunu yaparken her konunun başka konulardan kolaylıkla ayrılabilmesi ve tek başına incelenebileceği bir bütün olduğu öncülünden hareket ediyorlardı ki bu Propp'a göre "içgüdüsel" bir öncüldür çünkü bir konunun değişkeleriyle birlikte nesnel olarak nerede bittiğini ve bir başka konunun nerede başladığını bilmek hemen hemen imkansızdır. Fin okulu öğelerin değiştirilebilirliğini ve birbiriyle iç içeliğini hesaba katmamıştır. Propp, bu okulun kurucusu olan Aarne'nin konuları "tip" diye adlandırıp her tipe de bir numara vererek oluşturmaya çalıştığı dizelgeyi başarılı bulmakla birlikte, Aarne'nin gerçekten bilimsel bir çalışma yapmadığını belirtmektedir.

Türkiye'de Propp metodunu ilk defa uygulayan Umay Günay'dır. Günay, 1975'te doktora tezi olarak hazırladığı *Elâzığ Masalları* adlı kitabında derlediği

yetmiş Elâzığ masalının da Propp'un tespit ettiği 31 fonksiyon ile sınırlı olduğunu ortaya çıkartmıştır. Çalışmasının birinci kısmında dünyada masal inceleme ve sınıflandırılmasında kullanılan yöntemleri ve Propp metodunu özetlemiştir; ikinci bölümde her masal metnini Propp metoduna göre tek tek çözümlenmiş, böylece yapılarını ortaya çıkardığı masalların ortak yapı özelliklerini de üçüncü bölümde formül haline getirmiştir. Son bölümde de incelediği bu yetmiş masalın metinlerini vermiştir.

Sonuç olarak, Günay tarafından da uygulanan ve tespitlerinin doğruluğu ortaya konulan Propp'un *Masalın Biçimbilimi*'ndeki yönteminin çağının çok ilerisinde olduğu söylenebilir. Batı dünyasında 1958'de İngilizce'ye, ardından İtalyanca ve Fransızca'ya yapılan çevirileriyle tanınan ve metin çözümlemesinde açtığı çığırda Claude Levi-Strauss, Algirdas Julien Greimas, Roland Barthes, Tzvetan Todorov, Alan Dundes gibi pek çok bilim adamına örnek olan bu çalışma ne yazık ki Türkçe'ye ancak 1985'te çevrilebilmiştir. Bu çalışmada ben Propp'un bu değerli eserini kuramı, kaynakları ve yöntemi açısından çözümlerim. Sonuç olarak yapısal analizin soyutluğu ve karmaşıklığı açılarından Propp'a yöneltilen eleştirilere katılmakla birlikte ben yapı analizinin de gerekli olduğunu ve anlama yönelik çalışmalar kapsamında değerlendirilmesinin yararlı olacağını düşünüyorum.

Kaynaklar:

- Azadovski, Mark, (1992). *Sibirya'dan Bir Masal Anası*. Çev. İlhan Başgöz. Ankara: Halk Kültürlerini Araştırma ve Geliştirme Genel Müdürlüğü Yayınları.
- Günay, Umay, (1975). *Elâzığ Masalları*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları.
- Propp, Vladimir, (2001). *Masalın Biçimbilimi: Olağanüstü Masalların Yapısı*. Çev. Mehmet Rifat, Sema Rifat. İstanbul: Om Yayınevi.
- Von Sydow, C.W., (1997). "Halk Masalı İncelemeleri ve Dil Bilimi Üzerine Bazı Görüşler". Çev. Kürşad M. Korkmaz. *Millî Folklor* 35. s. 69-87.

MASAL VE TEKERLEME ÜZERİNE BİR İNCELEME: “ZAMAN ZAMAN İÇİNDE”

An Analysis on Fairytale and Tongue Twisters: “Zaman Zaman İçinde”

Une étude sur les tekerlemes et les contes: “Zaman Zaman İçinde”

G. Ezgi KORKMAZ*

ÖZET

Bu çalışmada Pertev Naili Boratav'ın masal ve tekerleme derlemeleriyle bunlar üzerine bir incelemeden oluşan kitabı *Zaman Zaman İçinde*, kuramı, yöntemi ve kaynakları bakımından değerlendirilmiştir. Boratav'ın çalışmasının karşılaştırmalı, ulusalcı ve yapısalcı kuramlardan yararlanma biçimleri ve izlediği yöntem de irdelenmektedir.

Anahtar Kelimeler

Masal, tekerleme, ulusalcı kuram, yapısalcı kuram, karşılaştırmalı kuram

ABSTRACT

In this study Pertev Naili Boratav's book *Zaman Zaman İçinde*, which consists of the fairytales and the tongue twisters that he collected, is examined in terms of its theoretical basis, the method it follows, and its sources. Boratav's use of comparative, nationalist, and structural theories and the method he followed is also analyzed.

Key Words

Fairytale, tongue twisters, nationalist theory, structural theory, comparative theory

Bu çalışmada Türkiye'de de halk biliminin kurucularından sayılan Pertev Naili Boratav'ın *Zaman Zaman İçinde* adlı kitabı incelenecektir. 22 masal ve 21 tekerleme ile masal ve tekerleme üzerine bir incelemeden oluşan kitap, kuramı, yöntemi ve kaynakları bakımından değerlendirilecektir. Birinci basımı 1958 yılında yapılan kitap son olarak 1998 yılında basılmıştır. Kitap masal ve tekerlemenin türlü yönlerden incelendiği bir “giriş” bölümü, 21 tekerlemenin bulunduğu “tekerlemeler” bölümü ve 22 masalın bulunduğu “masallar” bölümünden oluşur. Boratav, yapının önsözünde ilk olarak bu alanda daha önce yapılmış çalışmalardan söz eder daha sonra böyle bir incelemeyi yapmaktaki amacını, yararlandığı kaynakları ve son olarak da izlediği yöntemi açıklar.

Boratav, ilk masal derlemelerine başladığı 1928 tarihinden önce Türk masalları üzerine yapılmış çalışmalara de-

ğinerek söze başlar. Buna göre başta Macar bilim adamı Ignaz Kunos olmak üzere Batılı bilim adamlarının araştırmalarda masal metinlerinin derlenmesine yer vermiştir. Türkiye'de ise Ziya Gökalp “milli harsın tezhibi”nde masalların önemine dikkat çekmiştir. Bundan başka Halk Bilgisi Derneği yayınları içinde ve Halkevleri çalışmaları çerçevesinde yapılan çeşitli derlemelerin varlığından söz eder. Ancak bu çalışmaların çok yetersiz olduğunu da belirtir. Boratav, 1938 yılında Ankara Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi'nde öğretim üyesi olduğu dönemde öğrencilerini sistemli bir biçimde Türk masallarını derlemeye teşvik eder ve meslektaşı Profesör Wolfram Eberhard'ın da desteğiyle yapılan derlemeler 1946'da bir masal kataloğu haline getirilir. Bu dönemde yapılan derleme çalışmaları sonunda hazırlanan katalogta yer alan 500 metnin yanı sıra katalogta girmemiş olanlarla birlikte toplam üç

* Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü Yüksek Lisans Öğrencisi

bin kadar Türk masal metni elde edilmiştir. Türk masallarını 378 tip halinde sınıflandırıp inceleyen bu katalog, yapıta yer verilen masal metinlerinin ve incelemenin de kaynağını teşkil eder.

Boratav, bu yapıtı hem bilim adamlarına hem de geniş bir Türk okuyucu çevresine “halk sanatının en güzel yaratmalarından” (10) olan masalı daha yakından tanıtmak düşüncesiyle hazırladığını belirtir. Diğer bir amacının da aydınlarımızı yeniden masal derlemeye teşvik etmek ve masal derlemiş olup da bunları sınıflandırmakta güçlük çekenlere doğru bildiği yolu göstermek olduğunu söyler. Kısacası *Zaman Zaman İçinde*, masal okumak isteyen çocuk ve büyüklerden, halk bilimi araştırmacılarına kadar geniş bir okuyucu kitlesi düşünülerek hazırlanmıştır.

Boratav, yapıtta yer alan tekerlemelerin ve masalların seçiminde ve yazıya aktarılmasında iki yöntem izlemiştir. İzlediği yöntemleri ve gerekçelerini açıklamaya “halk masalının sözlü geleneğe eriştiği bir üslup, dil ve ifade olgunluğu” (11) olduğunu belirterek başlar. Bu nedenle de usta masalcılardan yazıya aktarılan bir masalı ona hiç dokunmadan yayımlamak gerektiği görüşündedir. Sözlü anlatıda etkili olup yazıya geçirilince işlevini yitiren birtakım unsurlar, şive farkları, bölgelere göre değişen gramer kullanımları elbette yazıya aktarma sırasında bazı ufak değişikliklerin yapılmasını gerekli kılacaktır. Ancak bu türlü ufak değişiklikler, dile ve üsluba yapılan müdahalelerle masalın neredeyse yeniden yazıldığı durumlarda olduğu gibi masalın yapısına zarar vermez. Boratav da kitabındaki metinlerin hazırlanmasında bu yolu tuttuğunu ve masalın kendi geleneğindeki yapısına zarar vermeye özen gösterdiğini belirtir.

Kitaptaki tekerleme metinlerinde ise farklı bir yol izlenmiştir. Boratav, her bir tekerleme metnini birkaç metinden

seçilen unsurları bir araya getirerek “en tam, en iyi metni” (11) oluşturmaya çalıştığını belirtir. Ona göre bu düzenleme tekerlemeleri “yapma” metinler haline getirmez çünkü yaptığı her masalcının kendi tekerlemesini düzerken yaptığından çok da farklı değildir.

Boratav, incelemesinde belli bir kurama bağlı kalmak yerine çeşitli kuramsal yaklaşımlardan yararlanarak Türk masallarını en etkin biçimde inceleme yoluna gitmiştir. Örneğin masalın tanımından, konusundan ve *thème*’lerinden söz edilen ilk bölümde çeşitli dünya masallarının benzerlikleri vurgulanırken karşılaştırmalı yaklaşımdan yararlanıldığı söylenebilir. Masalların konularının “tarih ve coğrafya ile çerçevelenmiş insan toplulukları içinde belli bir zamanı ve yeri bulunmayan [. . .] herhangi bir toplumca kolaylıkla benimsenebilen, kalıplaşmış düşünce, duygu ve olaylar, gezgin *theme*’ler” (14) olduğunu belirtir ve özellikle de tekerlemeleri incelediği bölümde Batı folklorunun bazı örneklerinde bizim tekerlemelerimizle aynı kaynaktan geldiği şüphe götürmeyecek ortak motifler (Rabelais’ın Gargantua ve Pantagruel’inde olduğu gibi) olduğunu söyler. Ancak Türk tekerlemelerinin daha yakın akrabalarının Doğu’da bulunduğu da ekleyerek Rumen, Azeri, Mogol folklorundan örnekleri Türk tekerlemeleri ile karşılaştırır.

Ancak Boratav yaratma ve değişimin, ulusal kültürlerin etkilerinin, toplumsal bağlamın ve bireysel yeteneğin göz ardı edildiği bu türlü bir yaklaşımın kısıtlayıcılığının bilincindedir. Nitekim “Bir sanat yaratması salt konu değildir; bir *theme* ile bunu geliştiren adsız-soyut insan çizgilerinden meydana gelmiş bir masal da düşünülemez” (14) diyerek masalların ulusal niteliğine dikkat çeker:

Masal [. . .] az çok bir kültür birliği meydana getirmiş bir ülke üzerinde, uzun çağların yaşayış sınamalarının bir

toplama olan bir “dünya görüşü” ile yük- lü insan tiplerini çizer. Masalcı [. . .] ken- di toplumunun dilini konuşurmuş, bu toplumun sevinçlerini, dertlerini, şakala- rını—açık veya kapalı, türlü yollarla— dile getirmiştir. (14)

Boratav’a göre her milletin masalı yüzyıllar boyunca bir üslup edinmiştir ve bu yolla birbirlerinden ayırt edilebi- lirler. Bir masal dili ve üslubu ile diğer milletlerin masallarından ayrılır. Bora- tav’ın bu yaklaşımının da ulusal yaklaşı- ma yakın olduğu söylenebilir.

Boratav daha sonra Türk masalla- rındaki “insan çehrelerini” sınıflandıra- rak masalarda görülen tiplerin kültür ve toplum yapısıyla olan ilişkisi üzerinde durur. Bu bölümde masalarda karşılaşı- lan kadın ve erkek *type*’leri ele alır. Bora- tav, “kadın-kişiler”le ilgili olarak Türk masallarında kadın *type*’lerin erkeklere göre daha önde yer aldığını öne sürer. Bu durumu masalın mani, ağıt gibi diğer türlerle birlikte kadın çevresinde gelişi- miş olmasına bağlar. Sanatçı kadın olun- ca da kendi cinsini “keskin çizgilerle ve özene bezene” (15) betimlemesi doğal karşılanmalıdır. Kadın erkek arasındaki eşitsizlik, kadının toplum içindeki ezil- mişliği masallardaki kadın *type*’lere de yansımıştır. Boratav kadın *type*’lerin özelliklerinden söz ettikten sonra erkek *type*’leri ele alır. Türk masalna özgü başlıca erkek *type* olarak Keloğlan’ı ör- nek gösterir. Boratav’a göre Keloğlan’ın halk hikâyesindeki Köroğlu *type*’nin ma- saldaki karşılığıdır.

Boratav masalın sözünü ettiği özel- likleriyle ancak kendi öz çevresi içinde yani sözlü anlatmada bulunabileceği gö- rüşündedir. Ona göre masalı yaratıldığı bağlamdan ayrı düşünmek mümkün de- ğildir. Türk masallarının derlenmesi ve yazıya aktarılması sırasında kimi yazar- ların “masalın sözlü gelenekte gitgide bozulup, soysuzlaştığı düşüncesiyle, kendi anlayışlarına göre onlara biçim ve-

rerek” (24) masalları yeniden şekillen- dirmişlerdir. Boratav yazıya geçen halk masalı dilinin edebiyat dili ile nasıl ya- kınlaştığını göstermek amacıyla “düzel- tilerek” yazıya geçirilmiş bazı masal me- tinleriyle, masalcının ağzından çıktığı gibi yazılmış metinleri bir arada vererek karşılaştırır.

Boratav’ın tekerlemeler üzerinde durduğu son bölümde yapısalci kuramın etkileri görülür. Bu bölümde tekerleme- ler *theme*’lerine göre sınıflandırılır. Bora- tav’a göre: “Tekerlemeler, çokluk, de- ğişik şekiller altında hemen aynı şeyleri söylerler: belli başlı bir kaç theme, teker- lemelerin ortak konusudur” (34). Sözü edilen *theme*’ler “Rationnel düzeni altüst olmuş bir dünya tasavvuru”, “Düşler” ve “Toplum düzeninin ve günlük hayatın alay-şaka konusu olması” başlıkları al- tında üç ana gruba ayrılmış bu ana gruplar da toplam dokuz alt grupta sınıf- landırılmıştır. Bu türlü bir sınıflandır- manın da yapısalci kuramdan etkilene- rek yapıldığı söylenebilir.

Sonuç olarak Boratav’ın bu yapıtı- nın kaynakları, yöntemi ve kuramıyla il- gili olarak yapılan değerlendirme sonun- da şunlar söylenebilir: Masal ve tekerle- me türlerini incelediği bu çalışmada, Boratav kaynak olarak 1938-1946 yılları arasında Ankara Dil ve Tarih-Coğrafya fakültesinde yürütülmüş olan derleme çalışmalarının sonucunda oluşturulan Türk masal kataloğundan yararlanmış- tır. Kitapta yer alan masalların metinle- rinde değişiklik yapmamaya gayret et- miş, tekerlemelerde ise bir kaç metinden seçilen unsurları bir araya getirerek “tam metin” oluşturmaya çalışmıştır. Türk masal ve tekerlemelerinin incelen- diği kitabın ilk bölümünde belirli ve tek bir kuramdan yararlanmamıştır. İncele- mesinde karşılaştırmalı, Ulusalci ve ya- pısalci kuramlardan yararlanmış olduğu görülür ancak hiç birine tam manasıyla bağlı kalmamıştır.

BİLKENT ÜNİVERSİTESİ TÜRK EDEBİYATI BÖLÜMÜNÜN ÇALIŞMALARI

Activities of the Department of Turkish Literature at Bilkent University

Les activités du département de la littérature
turque à l'Université de Bilkent

Fırat CANER*

Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü, 1998 yılında, hâlen bölüm başkanlığı görevini sürdürmekte olan Talât Sait Halman'ın öncülüğünde kuruldu. 1998-1999 ders yılında ilk öğrencilerini yüksek lisans programına kabul eden bölüm, öğretiminin yanı sıra, Türk edebiyatının çeşitli edebiyat etkinlikleriyle tanıtılmasına yönelik çalışmalarıyla da adını duyurdu.

İlk yüksek lisans mezunlarını 2000-2001 ders yılı sonunda veren Türk Edebiyatı Bölümü'nün doktora programı 2001 yılının Eylül ayında açıldı. Öncelikle çağdaş Türk edebiyatı ve Divan edebiyatı alanında çalışan öğrencileri doktora programına kabul eden bölüm, önümüzdeki yıllarda Türk edebiyatının değişik alan ve dönemlerinde uzmanlaşacak öğrencileri de kabul etmeyi ummaktadır. Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü, yüksek lisans ve doktora programlarına kabul edilecek öğrencileri seçerken, Türkiye'deki disiplinlerarası çalışmaların yetersizliğini göz önüne alarak, çeşitli disiplinlerden yetişmiş kişilere şans tanımaya çalışıyor. Bölüme, sosyoloji, felsefe, maden mühendisliği, endüstri mühendisliği, kimya, işletme, iletişim, tiyatro gibi çeşitli alanlarda eğitim almış kişiler de kabul edilmiştir. Özgür ve yaratıcı düşüncüyü özendirmek, geleneksel eğitim yöntemlerini aşmak, öğrencilerin araştırma, eleştirme, çözümlenme ve yorumlama yeteneklerini geliştirmek, Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü'nün öncelikli amaçlarıdır. Türk Edebiyatı Bölümü, öğrencilerin kendilerini geleceğin önde gelen aydınları olarak yetiştirebilmeleri için gerekli olanakların sağ-

lanmasına da büyük önem veriyor. Her öğrenci, düşüncelerini özgürce geliştirmeye, bunları her koşulda dile getirmeye ve savunmaya özendiriliyor. Bu sayede, yetişen yeni eleştirmen ve akademisyen kuşağının entelektüel tavır ve etik eylem geliştirebilecek zihniyete sahip olması hedefleniyor.

Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı öğrencileri arasında, çeşitli ödüller kazanmış ve kitapları yayımlanmış pek çok yazar da var. İnceleme, şiir, öykü, roman, radyo oyunu dallarında yayın yapmış olan öğrenciler ve yayınları şunlardır:

Pınar Aka. *Aynalara Yolculuk* (Öykü kitabı). Bilgi Yayınevi, 1996.

Yusuf Alphan Akgül. Yaşar Nabi Nayır Gençlik Ödülü, 2000.

Refika Altıkulaç. Kocaeli Üniversitesi Şiir Okulu Birincilik Ödülü, 1998.

—. "Serçeler" (Radyo oyunu). TRT (Radyo 1), 2002.

Devrim Dirlikyapan. Çankaya Belediyesi-Damar Dergisi İkinci İlkbahar Büyükşehir Ödülü, 1995.

—. "Karla Gelen" (Şiir Dosyası). Behçet Aysan Şiir Ödülü, 1997.

—. *Karla Gelen*. Cemal Süreya Şiir Ödülü, 1999.

—. *Karla Gelen* (Şiir kitabı). Bilgi Yayınevi, 1998

—. *Epitaph* (Şiir kitabı). Çankaya Belediyesi Yayınları, 1995.

Mehmet Selim Ergül (Selim Temo). *Çiftlere Cinayet Dersleri*. Halkevleri Roman Ödülü, 1998.

—. Yaşar Nabi Nayır Gençlik Ödülü, 1997.

* Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü Yüksek Lisans Öğrencisi

- . *Ah! Tamara* (Şiir kitabı). Suteni Yayıncılık, 1995.
- . *Kırgın Nehirler Meseli* (Şiir kitabı). Suteni Yayıncılık, 1996.
- . *Çiftlere Cinayet Dersleri* (Roman). Halkkevleri Yayınları, 1998.
- . *Uğultular* (Şiir Kitabı). Avesta Yayınları, 2000.
- Nilay Özer. Kocaeli Üniversitesi Şiir Okulu Ödülü, 1997.
- . Yaşar Nabi Nayır Gençlik Ödülleri Dikate Değer Dosya, 1999.
- . *Zamana Dağılan Nar* (Şiir Kitabı). Hera Şiir Kitapları, 1999.
- Ali Serdar. Balıkesir Üniversitesi Şiir Ödülü, 1998.
- Kemal Varol. *Yas Yüzükleri* (Şiir kitabı). Avesta Yayınları, 2001.
- . Balıkesir Üniversitesi Şiir Ödülü, 1997.
- . Balıkesir Üniversitesi Öykü Başarı Ödülü, 1997.
- . Kocaeli Üniversitesi Şiir Okulu Şiir Başarı Ödülü, 1998.
- . İHD Şiir Ödülü, 1998.
- Türkân Yeşilyurt. *Yoksun* (Şiir kitabı). Karşı Yayınlar, 1993.
- . *Hâlâ Yoksun* (Şiir kitabı). Karşı Yayınlar, 1994.
- . *Osmanlı Toprak Düzeni ve Halk Şiiri* (İnceleme). Karşı Yayınlar, 1994.
- Ayrıca, Türkân Yeşilyurt, Ocak 2000 ile Aralık 2000 tarihleri arasında, Abdülkadir Budak'la birlikte *Şiir Odası* dergisini çıkarttı. Aşlı Güneş Kuzu'ysa, 2000-2002 yılları arasında, kurucuları arasında yer aldığı *Parşömen* dergisinin (Bilgi Üniversitesi) yayın kurulu üyesiydi.
- Türk edebiyatı alanındaki araştırmaların dünya standartlarına uygun olması ve uluslararası platformda öne çıkması için, yabancı dil eğitimine ağırlık verilmekte, öğrencilerin birden fazla yabancı dil öğrenmeleri için Bilkent Üniversitesi'nin tüm olanakları seferber edilmektedir. Bölümde kuramsal, disiplinlerarası ve karşılaştırmalı çalışmalar yapılabilmesi için, Türk edebiyatı alanında çalışan başka üniversitelerin programlarında yer almayan bazı dersler açılmaktadır. Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü'nde bütün dersler Türkçe verilmektedir; ancak

koşullara bağlı olarak, bazı konuk öğretim üyeleri, derslerini İngilizce verebilmektedir.

Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü'nde 2002-2003 ders yılında ders verecek olan öğretim üyeleri, Metin And, Kudret Emiroğlu, Talât Sait Halman, Mehmet Kalpaklı, Laurent Mignon, Öcal Oğuz, Süha Oğuzertem, Engin Sezer, Sevda Şener, Orhan Tekelioğlu ve Hilmi Yavuz'dur. Daha önceki ders yıllarında, Şerif Aktaş, İlhan Başgöz, Victoria Rowe Holbrook, Hale Hoşbahar ve Zuhul Kargı Ölmez de çeşitli dersler vermişlerdir. Türk Edebiyatı Bölümü'nde verilen dersler, "Edebiyat Kuramları"ndan "Minyatürlerle Osmanlı Kültürü"ne kadar geniş bir yelpaze oluşturmaktadır. Öğrencilerin bağımsız düşünce üretebilen akademisyen ve eleştirmenler olarak yetiştirilebilmeleri için, derslerde katılımcı olmaları özendirilmekte, bu nedenle, dersler tartışma ağırlıklı olarak yürütülmekte, bazı sınavlar yerine araştırma ödevlerine ağırlık verilmektedir. Bölüm, öğrencilerin araştırma ve çalışmalara kendilerini bütünüyle verebilmeleri için, her öğrenciye burs sağlamaktadır. Bu anlayışın sonucu olarak, Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü öğrencileri, bölümün kuruluşundan bu yana, bellibaşlı dergilerde 150'ye yakın yayın yapmışlardır. Yalnızca 2001 yılında, bölüm öğrencilerinin yapmış olduğu yayınların sayısı 68'dir.

Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü, bir Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü değildir; bu nedenle, dil derslerine değil, edebiyat derslerine ağırlık verilmektedir. Türk Edebiyatı Bölümü, müfredatıyla da yenilikçi bir anlayışa sahiptir. Nitekim, müfredatta, her Türk Edebiyatı bölümünde verilen derslerin yanı sıra, başka üniversitelerde bugüne kadar görülmemiş ya da nadiren açılmış bazı derslere de yer vermektedir. Örneğin, 2002-2003 ders yılı güz döneminde, "Yunus Emre Semineri" verilecektir. Daha sonraki dönemlerde, "Yaşar Kemal Semineri", "Türk Edebiyatında Aşk", "Türk Müziği" ve "Osmanlı Sanatları" gibi edebiyatla doğrudan ya da dolaylı olarak ilgili derslerin açılması planlanmaktadır.

Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü öğrencilerinin kabul edilmiş olan tezlerinin konuları yıllara göre şöyledir:

2001

Beyhan Uygun Aytemiz. *Halide Edib-Adıvar ve Feminist Yazın.*

Hülya Bulut. *Yeniliklerle Dolu Yüzyıldan İki "Yeni" İsim: Nedim-Levni ve Eserlerindeki Sevgili Figürleri.*

Hiclâl Demir. *Çağlarını Eleştiren Divan Şairleri: Hayretî-Usulî-Hayalî.*

Leyla Burcu DüNDAR. *Murathan Mungan'ın Çağdaş Masallarında Cinsiyetçi Geleniğin Eleştirisi.*

Çimen Günay. *Toplumcu Gerçekçi Türk Edebiyatında Suat Derviş'in Yeri.*

Ayşegül Nazik. *Tomris Uyar Öykücülüğünde Toplumsal Güncellik ve Biçimsel Arayışlar.*

Özge Soylu. *Nahid Sırrı Örik, Kıskanmak ve Psikanaliz.*

2002

Pınar Aka. *Hilmi Yavuz Şiirine Metin Merkezli Bir Bakış.*

Ali Akgün. *İlhan Berk Şiirinde Nesne Sorunu.*

Arsev Ayşen Arslanoğlu. *Halit Ziya Uşaklıgil'in Romanlarında Aşk ve Nesne İlişkileri.*

Fırat Caner. *Bir İdeoloji Olarak Murathan Mungan Şiiri.*

Gülşen Çulhaoğlu. *Şeyhî'nin Hüsrev ü Şirin Mesnevisindeki Aşk İlişkileri.*

Kerem Gün. *Peyami Safa'nın Yalnızız Romanında Ruh ve Beden Sorunsalı.*

Tübâ Işımsu İsen. *Divan Şiirinde Fahriye.*

Arzu Kalender. *"Tâze Cân Buldu Cihân": Osmanlı Şiirinde Bahar.*

Burcu Karahan. *Peride Celâl'in Romanlarında Kadın Kimlikleri.*

Ahmet Orhan. *Ece Ayhan ve Tarih Yaklaşımı.*

Alena Ramiç. *Abdülhak Şinasi Hisar'ın Söyleminde Gelenek.*

Ali Serdar. *Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Romanlarında Cinsellik.*

Gamze Somuncuoğlu. *Sevgi Soysal'ın Yapıtlarında Kadın Kimliği (Tutkulu Perçem, Tante Rosa, Yürümek).*

Sevil Tomur. *Kişilerden Uzak Bir Köy Romancısı: Abbas Sayar.*

Reyhan Tutumlu. *Anlatı Bilimi Açısından*

dan Roman-Sinema Etkileşimi ve Bir Uygulama: Anayurt Oteli.

Aynur Demircan'ın *Bir Kadın Dostu: Abdülhak Hâmit Tarhan'ın İlk Dönem Tiyatro Eserlerinde Kadın İmgelerinin Feminist Açısından Değerlendirilmesi* başlıklı tez çalışması ile Seçkin Sevim'in Devlet Ana "Bize Özgü Bir Roman" mı? (Bir Roman Kuramcısı Olarak Kemal Tahir başlıklı tez çalışması da hâlen sürmektedir.

2003

2003 yılında hazırlanacak olan tez konuları bölüm tarafından onaylanmış olmakla birlikte yıl içinde başlık ve konularda değişiklikler olabileceği dikkate alınmalıdır.

Bilge Akkaya. *Sabahattin Ali'nin Romanlarında Toplumsal Eleştiri.*

Nuri Aksu. *Adnan Benk ve Türk Edebiyat Eleştirisi.*

Refika Altıkulaç. *Oktay Arayıcı'nın Oyunlarında İroni Çeşitlemesi.*

Yalçın Armağan. *Melih Cevdet Anday'ın Şiirinde Zaman.*

Hakan Atay. *Tacı-zâde Ca'fer Çelebi'nin Mesnevisinde Aşk, Bilgi ve Ben-Anlatısı.*

Günil Ayaydın. *Yaşar Kemal Romanlarında Kadın ve Doğa.*

Bilgen Aydın. *Fahri Celâlettin Göktulga'nın Öykülerinde Toplumsal Anomi ve Geçmişe Kaçış.*

Tuncay Bağla. *Otman Baba Men'akıbnamesi: Bir 15. Yüzyıl Epik Anlatısında Tasavvuf ve Tarih.*

Müge Canpolat. *Çağdaş Deneme ve Eleştirinin Gelişiminde Orhan Burian'ın Yeri.*

Drita Çetaku. *Mikrokozmos'tan Evrensel Nazlı Eray'ın Büyülü Yolculuğu.*

M. Devrim Dirlikyapan. *İkinci Yeni Dışında Bir Edip: Cansever.*

Mehmet Selim Ergül. *Cemal Süreya Şiirinde Erotizm.*

Sevim Gözcü. *Toplumsal ve Kentsel Dönüşüme Tanıklık Eden Bir Roman: Ayaşlı ile Kiracıları.*

Evrin Ölçer. *Türkiye Masallarında Kadının İmgesinin Cinsler Arası İlişkiler Bağlamında Değerlendirilmesi.*

Jale Özata. *Tamamlanmaya Direnen Metin.*

Magdalena Sodzawiczny. *Türkiye Masallarında Şamanizm İzleri*.

Şehnaz Şişmanoğlu. *Behçet Necatigil ve Şiirin Ev Hâli*.

Canan Öktemgil Turgut. *Türk Edebiyatında Büyülü Bir Soluk Olarak Latife Tekin'in Yeri*.

Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü ile birlikte 1998 yılında kurulan Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Merkezi, çalışmalarını Prof. Talât Halman'ın başkanlığında yürütmektedir. Türk Edebiyatı Merkezi'nin amacı, Türk edebiyatı alanındaki akademik çalışmaları desteklemek, bu çalışmaları dururmak ve Türk edebiyatına olan ilgiyi artırmaktır. Merkez, bu amaçla, 1998 yılından bu yana çeşitli etkinlikler düzenlemektedir. Merkez sekreteri Demet Güzelsoy Chafra ve Türk Edebiyatı Bölümü öğrencilerinin katkılarıyla, bugüne kadar düzenlenmiş olan etkinlikler şunlardır:

| | |
|-------------------|---|
| 2 Aralık 1998 | Bülent Ecevit'le Şiir Gece-si |
| 8-10 Nisan 1999 | Türk Kadın Roman ve Öykü Yazarları Sempozyumu |
| 4 Mayıs 1999 | Hilmi Yavuz: Kendisi ve Şiiri |
| 21 Ekim 1999 | Gülten Akın ile Güz Şiir Günleri |
| 18 Kasım 1999 | Benim Adım Orhan Pamuk |
| 2 Aralık 1999 | İlhan Berk ile Bir Akşam Vakti |
| 29 Şubat 2000 | Filiz Ali'nin Şiir ve Müzik Konferansı |
| 21 Mart 2000 | Dünya Şiir Günü |
| 6 Nisan 2000 | Fazıl Hüsnü Dağlarca Sempozyumu |
| 4 Mayıs 2000 | Buket Uzuner Söyleşi Programı |
| 8-9 Mayıs 2000 | Genç Eleştirmenler Sempozyumu |
| 26 Ekim 2000 | Dil Bayramı Paneli |
| 20 Kasım 2000 | Nazlı Eray'la Söyleşi Programı |
| 19-21 Aralık 2000 | Kuramlar ve Araştırmalar Sempozyumu |

| | |
|-------------------|---|
| 9 Şubat 2001 | Erdağ Göknar: "Anı/Tarih İlişkisi ve Kurtuluş Savaşı Romanı" |
| 21 Mart 2001 | Dünya Şiir Günü |
| 8-11 Mayıs 2001 | Genç Eleştirmenler Sempozyumu 2 |
| 25 Temmuz 2001 | Yavuz Demir: "Zaman Zaman İçinde/Roman Roman İçinde: Müşâhedât" |
| 12 Ekim 2001 | Bülent Bozkurt: "Batı Kültür ve Edebiyatında Söz Sanatları" |
| 6 Aralık 2001 | Özdemir İnce: Şiiri ve Kendisi |
| 25-28 Aralık 2001 | Tezler ve Kuramlar Sempozyumu |
| 28 Şubat 2002 | Mustafa Durak: "Opera'da Enis Batur Şiiri". |
| 1 Mart 2002 | Mustafa Durak: <i>Elma</i> Üzerine Seminer. |
| 21 Mart 2002 | Dünya Şiir Günü (Nâzım Hikmet Programı) |
| 25-26 Nisan 2002 | Genç Eleştirmenler Sempozyumu 3 |
| 16-18 Mayıs 2002 | Uluslararası Yaşar Kemal Sempozyumu |

Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Merkezi, 1998'den bu yana çeşitli sempozyum, panel, söyleşi ve dinletiler düzenlemiştir; bundan sonra da benzeri etkinlikler düzenlemeye devam edecektir. Türk Edebiyatı Merkezi'nin hedeflerinden biri, Türk edebiyatı alanında ilk uluslararası İngilizce bilimsel dergiyi (Journal of Turkish Literature) yayımlamaktır. Arşiv ve koleksiyonların oluşturulması, Türkçe ve İngilizce bilimsel kitap ve monografilerin yayımlanması, ansiklopedi, sözlük ve başvuru kitaplarının hazırlanması da merkezin hedefleri arasındadır. Türk Edebiyatı Merkezi, *Kanat* adlı bir bülten çıkarmakta ve bu bülteni, isteyen herkese, ücretsiz olarak ulaştırmaktadır. *Kanat*'ta, Türk edebiyatına ilişkin etkinlikler ile kitap ve dergi tanıtımlarına yer verilmektedir. Hâlen, Engin Sezer başkanlığındaki bir ekip, "Edebiyat Terimleri Sözlüğü" projesi üzerinde çalışmaktadır.