

BAYBURTLU ZİHNİ'NİN BİR KOŞMASININ ONTOLOJİK ANALİZ METODUYLA İNCELENMESİ

An Ontological Analysis of A "Koşma" of Bayburtlu Zihni

Analyse ontologique d'un poème de «Bayburtlu Zihni»

Yrd. Doç. Dr. Şahin KÖKTÜRK*

ÖZET

İnceleme metodları edebî metinlerin sanat değerini ortaya koymada önemli bir yere sahiptir. Bu bağlamda çeşitli metodların halk edebiyatı metinlerine uygulanması onların edebî değerini ve sanat seviyesini ortaya çıkaracaktır.

Bu çalışmada önce halk edebiyatı metinlerinin incelenmesi süreci üzerinde durulmuş daha sonra varlığı *ontik bir bütün* olarak değerlendiren *ontolojik estetik* ve bir edebî metni varlık tabakaları temelinde inceleyen *ontolojik analiz metodu* hakkında bilgi verilmiştir.

Son bölümde, ontolojik analiz metodu Bayburtlu Zihni'nin bir koşmasına uygulanmış, bu çerçevede şiir, -sırasıyla- *ses, anlam, nesne/obje* ve *alinyazısı* tabakalarına göre incelenmiştir.

Sonuç olarak bu yazıda, âşık tarzı şiirlere çeşitli analiz metodları uygulandığı takdirde;

-genelde- onların sanat değeri ve seviyesinin tesbit edilebileceği, -özelde de- bu koşmanın *öz ve sunuluş* açısından estetik bir değer taşıdığı ortaya konulmuştur.

Anahtar kelimeler:

Halk Edebiyatı, Ontolojik Estetik, Ontolojik Analiz Metodu, Bayburtlu Zihni, Koşma.

ABSTRACT

The analysis methods plays an important role in finding out the art value of literature texts. Within this context, applying different analysis methods to folk literature texts indicates the literary value of texts.

In this study firstly, an attention is given to the process of studying texts of folk literature. Secondly, an information is provided on ontological aesthetic which evaluates the existence as ontic and ontological analysis method that examines a text on the basis of existence's layers.

Finally, ontological analysis method has been applied to one of Bayburtlu Zihni's poems and its layers such (a.s.) utterance, meaning, object and fate.

In conclusion, if various analysis methods are applied to the folk literature texts, it is seen that in general the art value and the level of the poems can be evaluated and in private this poem has aesthetic value from the aspect of form and content.

Key Words:

Folk literature, Ontological Aesthetic, Ontological Analysis Method, Bayburtlu Zihni, Koşma.

Halk edebiyatı mahsullerinin edebî tenkit süzgecinden geçirilmesi çabası, önümüze iki mesele koymuştur. Bunlardan biri halk edebiyatının genel mânâda sanat değerinin olup olmadığı; ikincisi de bu mahsullerin nasıl değerlendirileceği meselesidir. Kaynağı, tabiatı ve mu-

hafaza şekli ile yazılı edebiyat tarzından farklı bir yerde duran halk edebiyatına, aydınlarımızın bakışı genellikle olumsuz olmuştur. (Günay, 1986:138) Bu bakış, ister istemez halk edebiyatı mahsullerinin birer "edebî metin" olduğu gerçeğinin gözden kaçırılması sonucunu doğur-

* Ondokuz Mayıs Üniv. Fen-Edebiyat Fak. Türk Dili ve Edebiyatı Bl. Öğrt. Üyesi.

muş, dolayısıyla diğer edebiyat ürünleri gibi çeşitli teorilerin merceği altında incelenmesinde engelleyici rol oynamıştır.

Türkiye’de “Folklor” (halkbilgisi, halkiyât) kavramının tanıtılmasına yönelik ciddi yayınların başlangıç tarihi olarak kabul edilen 1913’lerden¹ günümüze, Türk Halk edebiyatı ile ilgili olarak yürütülen çalışmaları şöyle gruplandırmak mümkündür:

1. Metin tesbiti
2. Güvenilir metin elde etme
3. İnceleme ve Değerlendirme
 - a) Tahlil ve yorum
 - b) Estetik (Günay, 1986:139)

Yeterince halk edebiyatı metni elde edildiği ve bunların artık belli metodlarla incelenip sonuçlar çıkarılması gerektiği görüşüne katılmamak mümkün değildir. (Köktürk-Arslan, 1999: S:41, s.14) Ancak metin tespiti ve güvenilir metin elde etme çalışmaları önemini korumaktadır ve bundan sonra da korumaya devam edeceği kanaatindeyiz. Çünkü hâlâ Anadolu’da derlenmesi, transkribe edilmesi gereken halk edebiyatı mahsulleri mevcuttur.

Bir edebî gelenekte hiçbir orijinallik taşımayan binlerce vasat eserin bulunması tabiidir. Bunların, gelenekteki sürekliliği sağlama, birikimi aktarma ve yeni eserlerin doğuşuna zemin hazırlama gibi işlevlerinin olduğu da göz ardı edilemez. (Günay, 1986:142) Bu geleneksellik halk edebiyatında daha belirgindir. Yukarıda belirtilen sebeplerle geleneksel yönü ağır basan halk edebiyatı ürünlerinden, geleneği güçlü bir şekilde temsil eden örneklerin çeşitli analiz metodlarıyla incelenmesi “başarılı veya başarısız” olduklarını ortaya koyacak; böylelikle *iyi, kötü, güzel, çirkin, ilgi çekici* gibi genelgeçer sıfatların yerini *neden ve nasıl* sorularının cevapları alacaktır. (Günay, 1986:140-141)

Bir metne çeşitli açılardan, -meselâ hermenötik, yapısal, göstergebilimsel, metin dilbilimsel, anlambilimsel vd.

farklı metodlarla yaklaşmak ve incelemek elbette ki mümkündür. Hiçbir metod bu anlamda mutlak değildir. Herbir metod, metne nüfuz etme yollarından biri olacaktır.

Ontolojik analiz metodu da bunlardan biridir. Ontolojik yaklaşım, farklı tabakalardan meydana gelen sanat eserini, ontik bir bütün² olarak kabul eder. Özellikle şiir analizlerinde metnin içerdiği “değerler”i, sanat yönünü, şiirselliğini tesbit etmede bir ölçü ortaya koyar.

Tunalı, Türkçede bu metodun kavramsal çerçevesini çizmiş ve iki şiir örneğinde uygulamasını -ayrıntıya inmek-sizin- ortaya koymuştur. Daha sonra birkaç araştırmacı tarafından aynı metodla değişik edebî metinler çözümlenmeye çalışılmıştır.³

Zihni’nin koşmasını tahlile geçmeden önce Ontolojik Estetik hakkında kısa bir bilgi vermek yerinde olur.

Herhangi bir sanat eseri karşısında “özne (süje)” için iki türlü tavır alıştan bahsedilebilir: Estetik tavır veya estetikçi tavır.

Estetik tavır, sanat eseri karşısında, onu estetik olarak algılayan, ondan haz duyan öznenin tavrıdır.

Estetikçi tavır, sanat eserinin oluşumunu, mükemmelliğini sağlayan tabakaların neler olduğunu, tabakaların birbiriyle münasebetini ve işlevlerini sorgulayan yaklaşımdır. Bu yönüyle estetikçi tavır, bilim adamının herhangi bir “obje/nesne” karşısındaki tavrına benzer. Bu durum, estetik objenin bir bilgi objesi olarak görülmesi anlamına gelir. (Tunalı, 1984:69)

Alexander G. Baumgarten (1714-1762) tarafından *Aesthetica* adlı eseriyle temelleri atılan *estetik bilimi*’nin, zaman içinde anlam sınırlarının genişlediği söylenebilir. Buna estetiğin esasını oluşturan *güzellik*’in yanına *yüce, çekici-soyulu, çirkin ve sezgi* gibi kavramların ilave edilmesi, bunların da *estetik kategoriler* arasında sayılması sebep olmuştur. Bu

durum, *estetik olay* ve *estetik değer*'in tarifinde de birtakım farklı görüşlerin ileri sürülmesine yol açmıştır.

*Sanat eserindeki estetik değer*in kaynağı nedir? sorusuna, estetikçiler farklı farklı cevaplar vermişlerdir. Bunlardan bazıları sanat eserinde *süjeyi*, bazıları da *objeyi* öne çıkarmıştır. İşte ontolojik estetik, sübjektivist ve objektivist nitelikteki bu iki görüşü telif eden, iki tarafı da dengeli biçimde estetik olaya dahil eden bir anlayıştır.

Ontolojik estetik, objeksiyon/nesneleştirme ve objektivasyon/nesneselleştirme adı verilen iki kavram etrafında şekillenir.

Modern ontoloji felsefesinde “varolan” kavramı ön plana çıkar. Var-olan; heterojen (ayrışık) bir yapıya, inorganik, organik, ruhî, tinsel olmak üzere dört farklı fakat birbiriyle ilgili tabakalara ve her bir tabaka da belli vasıflara sahiptir. Var-olan'ın en temel özelliği onun bir bilgi objesi oluşudur. Bilgi aktarı (eylemi) ile bilinebildiği için burada söz konusu olan şey objeksiyondur. Diğer ifadeyle “objeleştirme”dir. Ancak objeksiyon esnasında objede bir değişiklik meydana gelmez. (Tunalı, 1984:58)

Objektivasyon ise, mevcut olmayan bir şeyin ortaya konulmasıdır. Bu safhada canlı tin, objeksiyondaki gibi alıcı konumunda değil, vücuda getirici durumdadır. Şahsî veya ortak tin'in nesneleştirmede esas alınan nesnelere vasıtasıyla objektifleşmesi, ontolojik varlık düzeninde “objektifleşmiş tinsel varlık alanı”nı meydana getirir. Bu alan, arka-yapı (arka-plan) adı verilen ve heterojen (ayrışık) bir yapı arz eden sanat eserindeki irreal varlık alanıdır. Ancak bu arka-yapı, ön-yapı adı verilen reel alana bağlıdır, ondan bağımsız değildir. Mesele, nesne olarak taş, *t.a.ş.* harflerinin yanyana gelmesi değildir. Biz bu üç sese o anlamı yüklediğimiz için taş nesnesi zihnimize canlanır. Burada sesler reel, kelimeler ve onlardan oluşan anlamlı

birlikler irreal alana aittir. (Tunalı, 1984:61-62)

“Sanat bir *yeniden inşâ*, bir terkip anlamında yaratma faaliyeti olduğuna göre şüphesiz sanatçı, aynıyla kullanan değil, var olan malzemeyi yepyeni bir formla arz eden, onu işleyerek değişimlere uğratan kişidir. İşte biz sanatçının kullandığı malzemedeki bu tasarruf ve değiştirme eylemine *objektivasyon* diyoruz”. (Tökel, 2000:35)

Objektivasyonun daha iyi anlaşılması için Yahya Kemal'in “Sessiz Gemi” adlı şiirindeki “*gemi*” imgesini örnek verebiliriz. Şair bu şiirinde “*gemi*”yi birinci anlamıyla değil, yan anlamlarıyla ve kendi duygu dünyasını, iç âlemini yansıtmak şeklinde kullanmıştır. Cahit Sıtkı'nın “*Otuz Beş Yaş*” adlı şiirindeki “*Şakaklarım kar mı yağdı ne var?*” mısrasındaki “*kar*” da böyledir.

Sanat eserini, çeşitli katmanlardan meydana gelen bir *bütün* olarak kavrayan ontolojik estetik'ten ilk kez Roman Ingarden söz etmiştir. Ancak onun sistematiğini ve sanat eserlerine uygulanabilecek çözümlene tekniklerini Nicolai Hartmann geliştirmiştir. Hartmann'ın ontolojik estetikteki “*sanat eseri iki varlık sferinden oluşur*” temel görüşü, Aristot'un “*eser, “form ve materia”dan oluşmuş bir kompozisyondur*” (Aristoteles, 1983:8) görüşü ile benzerlik gösterir.

İsmail Tunalı ise Ingarden ile Hartmann'ın görüşlerini ve aralarındaki farkları belirttikten sonra, özellikle edebiyat eserindeki varlık tabakaları konusunda- kendi fikirlerini dile getirir. Tunalı, Ingarden'i, kelime tabakasını analiz etmesi, onu ses ve anlam olarak ikiye ayırması, sonra bunları birbirinden farklı iki ontik tabaka olarak görmesi bakımından başarılı bulur. “Görme (perspektif, görüngü)”yi bir temel kategori değil de tabaka olarak görmesi ve hangi varlık alanına girdiğini belirtmemesi açısından da tenkit eder. (Tunalı, 1984:126, 132)

Hartmann, sanat eserinin reel yapı-

sında yer alan ve “en ön tabaka” olarak adlandırıldığı birinci tabakanın “ses tabakası” olduğunu söylemekte ve şiirde fiziksel **var-olan** olarak kelimeleri, vezin ve kâfiyeyi de bu yapı içerisinde değerlendirmektedir.

Ses tabakasının, anlam tabakasını taşıyan bir alan olduğu fikri genel kabul görmekle birlikte eksik bir görüş olduğu, kelimelerdeki ses değerinin anlamı belirgin hale getirdiği ve güçlendirdiği (İnce, 1992:67), her dilin ses yapısının ve bu yapının anlam’a katkısının kendine mahsus olduğu ve bu yönüyle bir dilin diğerinden ayrıldığı (Kortantamer, 1993:277-279), iyi yazılmış bir şiirde kelimelerin sesleriyle manaları arasında çok sıkı bir bağ olduğu (Wellek- Warren, 1983:230) da birçok araştırmacı tarafından ifade edilmektedir.

Tunalı da, Hartmann’ın “dili bir maddî tabaka olarak görmesine itiraz edilebilir” der. Kelimeyi ses ve anlam olarak ayıran Ingarden’in daha doğru hareket ettiğini belirtir. Anlam tabakasını “karakter, kader ve kişilik, insanlık ideleri” gibi bir takım tabakalara ayırmakla somutlaştıran Hartmann’a katılır. (Tunalı, 1984:132)

Tunalı, Ingarden ve Hartmann’ın görüşlerinden hareketle sanat eserlerini ve onların ontik yapılarını başarıyla gün ışığına çıkaracak bir metodolojik sistem teklif eder. Ona göre ilk tabaka metnin reel yapısı denebilecek olan “ses tabakası”dır. Ses tabakasının üzerinde heterojen (ayrışık) bir “anlam sferi (alanı)” (irreel yapı) vardır. Bu sfer’in içindeki ilk tabaka, semantik varlık tabakasıdır. Yani metnin kendisidir. Bu tabakada tek tek kelimelerin ve ayrıca kelimelerden oluşan cümlelerin anlamları analiz edilebilir. Anlam sfer’inde yer alan tabakalardan diğeri “nesne veya obje” tabakasıdır. Bu tabakada gerçekliğinden soyutlanmış irreel bütün obje ve nesnelere vasıtasıyla arka planın keşfedilmesi söz konusudur.

İrreel (intentional) sfer’in bir başka tabakası “ruhî tabaka”dır. Burada önemli olan kişilerin davranış ve eylemi değil de, onun arka planında bulunan ruhî tavır ve karakterlerdir. (Bu tabaka daha çok roman, hikaye ve tiyatro eserleri içindir. Nesne tabakasına dahil edilebilir.)

Son tabaka *kader tabakası*’dır. Bundan -mesela ölüm gibi- insânî bir alnyazısı anlaşılmalıdır. Böyle bir temelde, N. Hartmann’ın *insanlık idesi tabakası* ifadesini bulmuş olur. (Tunalı, 1984:133-134)

Yukarıdaki bilgiler ışığında ontolojik analiz metodunda ana hatlarıyla 1. Ses tabakası, 2. Anlam tabakası, 3. Nesne tabakası, 4. Kader (alnyazısı) tabakası olmak üzere dört katmanın varlığı gözlemlenmektedir.

Bu dört katman, şiir söz konusu olduğunda dilbilimcilerin şiirin yapısal oluşumunda ileri sürdükleri dört basamakla örtüşür. Buna göre **yüzey yapı**, ses tabakası; **derin yapı**, anlam tabakası; **derin tasarım**, nesne tabakası; **izlek** de kader tabakasına tekâbüle eder. (İnce, 1992:27)

Umay Günay’ın, “*Geleneğin müsterek ve tekrarlanan estetik unsurlarının tesbiti Türk halk kültürünün edebî eser anlayışını belirleyecektir. Bu anlayış içinde yeni ve değişik perspektif ve üslûba ulaşmış şâir ve anlatıcıların eserleri orijinal, nâdir ve değerli örnekler olarak ayrıca yorumlanarak incelenmelidir*” (1986:142) görüşünü dikkate alarak “ontolojik estetik”in tahlil metodu’na göre Zihnînin aşağıdaki şiirinde, kader ve alnyazısı tabakasına ulaşma macerasını, tespit edilen tabakalara göre izlemeye çalışalım.

KOŞMA

*Vardım ki yurdundan ayağ götürmüş
Yavru gitmiş ıssız kalmış otağı
Camlar şikest olmuş meyler dökülmüş
Sâkîler meclisten çekmiş ayağı*

*Kangı dağda bulsam ben o maralı
Kangı yerde görsem çeşm-i gazali
Avcılardan kaçmış ceylan misâli
Göçmüş dağdan dağa yoktur durağı*

*Lâleyi, sünbülü, gülü har almış
Zevk u şevk ehlini âh ü zâr almış
Süleymân tahtını sanki mâr almış
Gama tebdil olmuş ülfetin çağı*

*Zihni dehr elinden her zaman ağlar
Sordum ki bağ ağlar, bağban ağlar
Sümbüller perişân, güller kan ağlar
Şeydâ bülbül terk edeli bu bağı
Bayburtlu Zihni (1795-1859)*

Ontolojik tahlilde birinci tabaka ses tabakasıdır. Şiire baktığımızda somut varlıklar olarak öncelikle kelimeleri görürüz. Kelimeler ise seslerden meydana gelmiştir. Sesin şiire kattığı âhengi/ritmi, yüksek sesle okuduğumuzda duyumsarız. Bu ritim, halk şiirinin vazgeçilmez şekil özelliklerinden olan 11'li hece vezni ile sağlanmıştır. Üç mısra dışında 6+5 durağının hâkim olduğu görülmekle birlikte anlam vurgusu gereği yerleri değişiklik gösterebilir. Mesela 2+2+2+2+3 de olabilir. Bu bakımdan şiirde bir âhenk zenginliği hissedilir. Halk (saz) şairlerinin vezin ve onun şiire katacağı âhenk, ritim hususunda seçenekleri sınırlıdır. “*Bunun sonucu olarak, geleneksel vezin sisteminin sesi içinde şairin özel tonusu belirir.*” (İnce, 1992:21)

Âhengi temin eden unsurlardan diğeri de şüphesiz kâfiyelerdir. Geleneksel yarım kafiye yaygınlığının aksine bu koşmada sağlam bir “tam kâfiye” örgüsü dikkatimizi çeker.

Bu şiirde bağlama mısralarında tam kâfiye oluşturan “-ağ”lar ve redif olan “ağlar” ile *dağ*, *bağ*, *durağ*, *otağ*, *ayağ*, *çağ* kelimeleri Bâkî'nin “Kânûnî Mersiyesi”ndeki o matem havasını çağrıştırır. Koşmada alliterasyonlarla sağlanan ve metnin bütününe sinmiş olan bu matem havası, şiirin türüne “ağıt” deme imkânı vermektedir.

Bir özel ritim faktörü de, şairin divan edebiyatına vukûfunu hissettiren ve o zevk ile şiirine dahil ettiği “*sâkî*, *misâl*, *lâle*, *perişân*, *bâğbân*, *âh ü zâr*, *Süleymân*, *mâr*” gibi bünyesinde uzun hece bulunan kelimelerdir.

Ustaca kullanılan bir vezinle ritim kazandırılmış olan bu somut ses tabakasının üzerinde, **anlam tabakası** bulunur. Bu tabaka, anlambilimin konusu içine girer. Dar anlamda bilgisel anlambilim (cognitive semantic); tek tek kelimeleri, aslî anlamı içinde ele alır. Bu şiiri de semantik bakımdan ele aldığımızda yapılması gereken ilk iş, bu şiirdeki kelimeleri anlam yönünden incelemektir. Bu da bize kelimelerin anlam dünyasına nüfuz imkânı verir. Anlam yoğunluğu açısından birbiriyle ilişkili kelimelerden hareketle şiirin sahip olduğu genel anlam görünür hale getirilir. İkinci etapta da cümleler ele alınır ve böylece üçüncü tabakaya geçiş bir zemin hazırlanmış olur.

Şiirdeki kelimelerin tek tek anlamlarını vererek anlam dünyasına girmeye çalışalım :

Var-: Ulaşmak, **ki**: bağlaç, **yurt**: vatan, memleket, **ayak götür-**: Gitmek, uzaklaşmak, ayrılmak, **yavru**: İnsan veya hayvanın bebeği, **git-**: uzaklaşmak, **issiz kal-**: sessiz ve sahihsiz kalmak, **otağ**: çadır, oda, **cam**: kadeh, **şikest ol-**: kırılmak, **mey**: içki, bade, **dökül-**: sıvının yere yayılması, **sâkî**: içki dağıtan insan (kadın), **meclis**: toplantı yeri, **ayak**: kadeh, **ayak çek-**: uzaklaşmak, kadehi uzaklaştırmak, **kangı**: hangi, **dağ**: Yeryüzü yükseltisi, **bul-**: ele geçirmek, **o**: işaret zamiri, **maral**: ceylan, **kangı yerde**: nerede, **gör-**: gözle müşahede etmek, **çeşm-i gazal**: ceylan gözü, **avcı**: av avlayan, **kaç-**: korkarak uzaklaşmak, **ceylan**: ahu, maral, ceylan, **misâli**: Benzeri, **göçmüş**: gezmiş, sefer etmiş, **yok**: var olmayan, **durak**: durulacak yer, **lâle**, **sümbül**, **gül**: herbiri bir çeşit çiçek, **har**: diken, **zevk u şevk**: neşe, istek, **ehl**: sahip, uygun, erbab, **âh ü zâr**: ağlama, in-

leme, **Süleymân**: bir peygamber, **taht**: padişahların oturduğu yer, **sanki**: güya, zannet ki, **mâr**: yılan, **Gam**: üzüntü, tasa, **tebdil ol-**: değişmek, dönmek, **ülfet**: yakınlık, samimilik, **çağ**: devir, dönem, zaman, asır, **Zihnî**: şâirin mahlası, **dehr**: zaman, devran, devir, dönem, (dert): Tasa, sıkıntı, **el**: vücudun bir organı, **her zaman**: daima, **ağla-**: üzülme, göz yaşı dökmek, **sor-**: Sual etmek, **bağ**: Bağ, bahçe, **bağban**: bahçıvan, bağa bakan, **perişân**: dağınmak, **kan ağla-**: kanlı göz yaşı dökmek, çok üzülme, **seydâ**: çılgın, deli, âşık, **bülbül**: kendisi çirkin ötüşü güzel bir kuş, **terk et-**: ayrılmak, bırakmak, **bu**: işaret sıfatı.

Bir metin şüphesiz tek tek kelimelerden ve onların yalın anlamlarından ibaret değildir. Şâir, kelimelere kendi duygu ve tasavvur âlemini ifade edebileceği yeni anlamlar yükleyecek, farklı anlamlar taşıyan ve imgesel değeri olan kelime öbekleri oluşturacaktır.

İlk göze çarpan husus, şiirde fiillerin çok kullanılmış olmasıdır. Bunlardan *vardım ki, ayak götürmüş, şikest olmuş, dökülmüş, ayağı çekmiş, kaçmış, göçmüş, (durağı) yoktur, har almış, âh ü zâr almış, mâr almış, (gama) tebdil olmuş, (her zaman) ağlar, (bağban) ağlar, kan ağlar, perişân(dır), terk edeli* fiilleri anlam itibarıyla olumsuzdur ve bize şiirin havasına hâkim olan ayrılık, perişanlık, harab olma duygularını haber vermektedir. “ağlar” fiili dört defa tekrarlanmıştır.

Cümle semantik'i (Tunah,1984:137) açısından baktığımızda ilk dörtlükte yurdundan ayrı düşen ve otağı boş kalan bir yavru portresi çizilir. Aynı dörtlükte sakilerin de ayağını çektiği (meclisten gittiği veya kadeh sunmadığı) dağınmak bir meclis tasvir edilir. İkincide dağdan dağa kaçmak zorunda kalan bir ceylan resmedilir. Üçüncüde çiçeklerin diken olduğu, zevk, neşe sâhiplerinin inlediği, Süleyman tahtına yılanların oturduğu, ülfet yerine gamın geçtiğini ifade eden

acı, ıstırap dolu bir manzarayla karşılaşırız. Son dörtlükte şair dehr(dert) elinden inleyip ağlayışına bütün kainatı ortak eder. Dört bendin bize çağrıştırdığı anlam olumsuz ve karamsardır.

Şimdi şu soruyu sorabiliriz: Şair bu kelime ve terkipleri kullanmak suretiyle “dağdan dağa gezen bir ceylan yavrusunun elden kaçmasına hayıflanışını” mı anlatmak istemektedir? İlk bakışta böyle görünmekle birlikte irreal varlık alanının ikinci tabakası olan obje/nesne tabakasına geçildiğinde tesbit edilecek objelerle farklı yorumlara kapı açılacaktır. Bu tabakada kelime öbekleri ve cümle/mısralar oluşturma faaliyeti söz sanatlarını (istiare, mecaz, benzetme, mübalağa vb.) da beraberinde getirecektir.

Esasen şairin sanatkârlığı, diğer bir ifadeyle eserinin derinliği de, bu tabakada kendini gösterir. Çünkü sanat bir objektivasyon (nesneselleştirme) faaliyetidir, demiştik. Sanatkâr kendini ifade etmek için müracaat ettiği nesnel âlemden bazı objeler seçer. Bu objeleri, iç âlemini yansıtmak şekilde, başkalaştırarak, yeni bir terkip halinde sunar.

Şiirde obje, imge adına, “yavrunun gitmesi, otağın ıssız kalması, sâkîlerin meclisten ayak çekmesi, dağdan dağa göçen ceylan, çiçeğin yerini dikenin, neşenin yerini feryadın, Süleyman tahtını yılanın alması, şairin dehr elinden, çiçeklerin bülbülün terkinden dolayı ağlaması gibi ifadeler bize aşk duygusu ile birlikte ve ondan da öte derin bir hüznü, bir ıstırapı hissettirmektedir.

Şiirde imgesel (imaginative) değer açısından “yurt, yavru, ceylan, dağ, bağ, dehr” kelimeleri öncelikle dikkatimizi çeker. Özellikle “yurt” ve “yavru” vurgulanması gereken imgelerdir.

Tabiattan seçtiği somut objeleri kullanarak meydana getirdiği anlam dünyası ile şair, neyi amaçlamış olabilir? Niyeti çiçekten, ceylandan, dağ veya bağdan bahsederek bir manzara tasviri çizmekten mi ibarettir? Şair/sanatkâr

çoğu zaman, yaşanmış olan tarihî-toplumsal veya bir içsel gerçekliği, analogi (benzeşim, kıyas) yoluyla dile getirir.

Arayan, aranan ve engel olan açı-sından bakıldığında “vardım ki” ifadesinden arayanın birinci şahıs olduğunu anlıyoruz. Şâir bir mekana ulaşmıştır. Öyleyse daha önce o mekanda değildi.

Aranılan nedir? Aranılanı bize duyuran kelimeler “yavru, ceylan(çeşm-i gazal, maral), lale, sümbül, gül, zevk u şevk ehli, Süleyman tahtı, ülfet, şeyda bülbül”dür.

Aranılanlar bulunamadığına göre bunun bir sebebi olmalıdır. Engel kabul edebileceğimiz üç kelime görürüz. “*Avclar, hâr ve “mâr”*”.

Aslında metnin hikâyesini tersinden okursak karşımıza şu tablo çıkar:

Şâir, yavrunun yurdunda olduğu, otağın ıssız kalmadığı, kadehlerle içkilerin sunulduğu, sâkilerin mecliste olduğu (veya kadeh sunduğu), ceylanın (ceylan gözlü’nün) avcı korkusu yaşamadığı, çiçeklerin dikene dönüşmediği, insanların neşeli olduğu, Süleyman’ın tahtında hükümrân olduğu, dostlukların yaşandığı, bağ ve bağbanın güldüğü, bülbülün şakımasına devam ettiği bir tablo resmeder. Ancak şair, umduğu bu güzel manzara ile karşılaşamamıştır.

Bu çerçevede imge olarak seçilen kelimelere yeniden dönebiliriz. Avcı kimdir, har ve mâr nedir? Avcı, saldırgandır, kurulu düzeni bozar, hakları gaspeder, mütecavizdir, korku salar, cana kasteder... Har, acıtır, ızdırıp verir. Mar (yılan)⁴; soğuk görünümlüdür, ürküntü ve ürperti verir, sokar, zehirler, öldürür...

Yavru, yurt, ceylan, avcı, har ve mar imgelerini, şiirde anlam öbeği oluşturan diğer kelimeler çerçevesinde şöyle değerlendirmek mümkündür.

“*Yavru, ceylan, maral, çeşm-i gazal, meclis, ülfetin çağı, lâle, sümbül, gül, şeyda bülbül, bağ, sâki, ayak, mey*”, bir âşık-mâşuk münâsebetini hatıra getirmektedir. Daima beraberinde şefkat

duygusunu da çağrıştıran *yavru*, hem insanın hem hayvanların neslinin devamını sağlayan sevimli varlıktır. Aynı kelime, sevgiliyi nitelemek için de kullanılmaktadır. Bu bağlamda âşık, yurduna -sevgilinin bulunduğu mekana- vardığında sevgiliyi bulmayı umduğu yerde bulamamıştır. İkinci dörtlükte geçen, maral, çeşm-i gazal, ceylan benzetmesi, bu kanaatimizi desteklemektedir. “çeşm-i gazal”dan anlıyoruz ki aranan ceylan değil “ceylan gözlü (sevgili)”dür.

Sâki, ayak ve mey kelimeleri de sevgili imgesini çağrıştıır. İlk dörtlüğün son mısrasında *ayak* kelimesi hem kadeh hem de vücudun bir organı anlamında *tevriyeli* olarak kullanılmıştır. Buna göre meclisi şenlendirecek sevgili mecliste yoktur veya aşk kadehini meclise sunmamaktadır, anlamını çıkarabiliriz. Her iki halde de sevgilinin bulunmadığı bir ortam âşık için çekilmezdir. Böylesi bir mekan âşığa zevk ü şevk vermeyecek, gülün yerini diken, Süleyman tahtını yılan almış gibi olacak, ülfet gidip gam, tassa gelecektir. Bu bağlamda avcı, hâr ve mâr, rakîp (engel) olabilir.

Varılan mekânın harap olmuşluğu, perişanlığı iki mânâda anlaşılabilir. Şiirin ilk kelimesi “*vardım ki*”, daha önce bilinen, tanınan ve varılması gereken bir yeri işaret etmektedir. Bu çıkarıma imkan veren “*vardım ki, yurt, otağ, meclis, zevk u şevk ehli, ülfet çağı, bağ, bağban, perişan, kan ağlar, bu bağ*” kelimeleridir. Bunlarla hayalimizde; mutlu, müreffeh hâliyle hatırlanan ancak dönüldüğünde hüznün verici manzarasıyla karşılaşılan bir sıra canlanır. *Ülfetin çağı gama tebdil* olduğuna göre şairin doğup büyüdüğü, güzel anlar yaşadığı, güzel hatıralarla ayrıldığı memleketi (yurt) “*perişan*”lık içindedir. Zevk u şevk ehli insanlar âh ü zâr içindedir. Bu takdirde “yurt” şairin doğup büyüdüğü memleketi (köyü, kasabası, ili), otağı ıssız kalan yavru; dağdan dağa gezen, perişan olan ceylan da bir felakete maruz kalmış olan

akrabalar, komşular, hemşehrilerdir. Bu yorum şiirin, tarihî-toplumsal gerçekliği ile örtüşebilir.

“Yurd”un ikinci yorumu “dehr” ile birlikte mütalaa edildiğinde ortaya çıkar. “Dehr”; zaman, devir, çağ, dönem demektir. Şairlerde “zamandan şikâyet” yaygın bir temadır. Bu şikâyetin sebebi farklı olabilir. Burada metnin bize sunduğu imkânlar çerçevesinde şairin yaşadığı çağdan memnun olmadığını söyleyebiliriz. “Vardım ki, bağ ağlar, bağban ağlar” mısrasında *bağ* ve *bağban*, bir mekan ve o mekandan sorumlu insanı işaret eder.

“Dehr” yerine şiirin varyantlarında “dert” kelimesi de geçmektedir. Aşık tarzı edebiyatın, sâhibi belli edebî mahsulere sahip olduğu ileri sürülürse de pek çoğu kulağa ve hafızalara emanet edildiği için varyantlaşma kaderini yaşamaktadır. Ancak her iki kelime de şiirin anlam bütünlüğüne uygundur. Bu iki kelime bir tercihte bulunmak “benzer metin”lerden (Oğuz, 2000:23, 83) birini yok saymak anlamına gelecektir. Şâirinin (Zihnînin) edebî donanımı ve şiirin kelime kadrosu dikkate alındığında “dehr” kelimesinin anlam bütünlüğüne daha çok katkıda bulunduğunu söyleyebiliriz.

Bu bağlamda bir ülke, otorite (*Süleyman tahtı*) boşluğu olduğu, arananın bulunmadığı (*camlar şikest olmuş*), nimetin yerlerde süründüğü (*meylet dökülmüş*), can güvenliğinin olmadığı (*gezer dağdan dağa yoktur durağı*), her an istila, ölüm ve can korkusunun yaşandığı (*Avcılardan kaçmış ceylan misali*) zaman, perişan olur, kan ağlar. Burada da avcı har ve mar, istilacı veya düşman olarak tasavvur edilebilir. “Çiçekler” ve güle aşkı terennüm ettiğine inanılan “şeyda bülbul” de perişan tablo içinde tahrip edilmiş olan güzellikleri temsil eder.

Dünyadaki herşey insan merkezlidir ve onun tasarrufuna sunulmuştur. İnsanlar bu nimetlerden yararlanırken kargaşayı önlemek üzere sosyal-beşerî

kanun ve kurallar ihdas ederler, yine kendileri uygulurlar. Eğer idareci konumunda olanlar dirayetsizse, adaletli bir idare ve iradenin sembolü olan *Süleyman’ın tahtına*, insanoğluna korku ve ürküntü veren yılan oturmuş gibi olur. Ülke çapında düşünüldüğünde “dehr” elinden bu şikâyetin sebebi dahilî ve/veya hâricî olabilir.

Şiirde bir *ruhi tabakadan* da bahsetmek mümkündür. “Vardım ki” ifadesi ve bunu destekleyen diğer fiiller, şiirde bir *öykünün* varlığını gösterir. Öykü olunca bir anlatıcı ve anlattığı olay; olayın cereyan ettiği zaman, mekan ve şahıslar söz konusudur. Kısa şiir metninde bu unsurların ayrıntısını bulmak tabii ki mümkün değildir. Ancak şiirdeki imgelemleri bu açıdan da değerlendirmek gerekir. Anlatıcı, birinci tekil şahıstır, yani şâirdir. Olayın geçtiği yer ise “yurt, otağ, meclis, dağ, bağ”da saklıdır. Özellikle *bağ* iki, *dağ* üç defa tekrarlanır. Dağ ve bağ, geniş bir mekanı çağırıştırır. Bu mekan en küçük yerleşim biriminden dünya ölçeğine kadar tasavvur edilebilir.

Ruhi tabakada şair, iç âlemindeki ızdırabı dile getirmektedir. Yaşanan olay karşısında şair çaresizdir, perişandır. Metinde şaire hüznü veren olay tekil ve içsel gibi görünse de aslında “yurt” ve “bu bağ” ifadelerinden geneli kapsadığı yargısına varılabilir.

Kader (alinyazısı) tabakası veya diğer adıyla *genel insanlık idesi tabakası* açısından bakıldığında dünyada her devirde harab edilen mekanlar, coğrafyalar, beldeler olmuştur. Bu yıkımların bazıları ilâhî gazabın bir tecellisi olurken diğer bir kısmı da Adem peygamberin iki oğlunun (Hâbil ile Kâbil’in) mücadelesinde ifadesini bulan ezeli-beşerî çatışmanın neticesidir. Semavî kaynakların bildirdiği çeşitli kavimlerin (Ad, Semud kavimlerinin /ülkelerinin) alt-üst olması, tarihî devirler içerisinde günümüze yakın dönemlerde cereyan eden yıkımlar (I. Ve II. Dünya Savaşları, Millî Mücade-

le'de Anadolu'nun hali; günümüzde Bosna, Çeçenistan ve Filistin'de yaşananlar kader tabakasıyla (genel insanlık idesiyle) ilgilidir. Sonuçta denilebilir ki hemen her devirde -kitlesel veya mevziî- bu yıkımlar olacak ve insanlar bundan ızdırıp çekecektir.

Bu yıkımlar ve ızdırplar, sonuçta hem fert hem de toplum bazında bir takım birikim ve değerlerin yok olmasına sebep olmuştur. Yok edilen her bir birikim ve değer, gelecekte büyük boşluk oluşturacağı muhakkaktır. Bu yüzden insanoglu sahip olduğu birikim ve değerlerini çok iyi muhafaza etmelidir. Bu çerçevede *alinyazısı* bağlamında metinden "Sahip çıkılamayan her şey, zamanla elden çıkar" sonucunu çıkarmak da mümkündür.

Bu şiirin hangi tarihî hadise üzerine kaleme alındığı kayıtlarda belirtilmemektedir. Ancak şair, o tarihî hadiseye doğrudan göndermede bulunmamakla şiirinin irreal alanını çok katmanlı hâle getirmiş olmaktadır. Tek olaya göndermede bulunsaydı şiirin evrensel mesajı zedelenmiş olurdu. Bu vasıf, şiirselliğin/sanatkârâneliğin bir işaretidir.

Sonuç olarak söylemek gerekirse sanatkâr, bir metni çok katmanlı olarak kurgulamaktadır. Okuyucu/dinleyicinin ardalan bilgisi, edebî birikimi bu katmanlara nüfuz etmesinde belirleyici olmaktadır. Çeşitli analiz metodları bir metnin anlam katmanlarını ortaya çıkarmada, bir başka ifadeyle derin yapıya sahip olup olmadığını tesbit etmede yol gösterici olmaktadır. Ontolojik analiz metodu da derin yapıyı çözümlemede etkili bir yöntemdir. Bu metodun halk edebiyatı alanına giren şiirlere uygulanması onların sanat değerini ortaya koyacaktır. Nitekim yukarıdaki incelemede bunun bir örneği sergilenmiştir. Böylece çeşitli tekniklerin halk şiirine uygulanmasının gerekliliği, uygulanabileceği ve somut sonuçlara ulaşılacağı görülmüş olmaktadır.

NOTLAR

- ¹ 1913'te Ziya Gökalp, Halka Doğru Dergisi'nde, 23 Temmuz 1913 tarihinde "Halk Medeniyeti-I Başlangıç"; Rıza Tevfik (Bölükbaşı) de Peyam Gazetesi'nin Edebî Eki "Peyâm-ı Edebî"de 20 Şubat 1329 (1913) da "Folklor-Folklore" ve Mehmet Fuat Köprülü de "İkdam Gazetesi"nde 6 Şubat 1914'te "Yeni Bir İlim: Halkiyât "Folk-lore" başlıklı yazılarını yayınlamışlardı.
- ² İsmail Tunalı, M. Kaplan'ın, "Tanpınarın Şiir Dünyası" adlı eserinde Tanpınar'ın şiirlerini C.G.Jung'dan aldığı bir metotla bütünlüğü parçalayarak çözümlemesini tenkit eder. (1984:135)
- ³ Yahya Kemal'in "Sessiz Gemi", C. S. Tarancı'nın "Gün Eksilmesin Pencereden" şiirlerine İsmail Tunalı, (1984 s.135-138); Bâki'nin bir gazeline Dursun Ali Tökel (Yedi İklim, Mayıs 1996, S.74, s.53); M. Kaya Bilgegil'in "Yalnızlık" mensûresine, Ömer Selim (Türklük Bilimi Araştırmaları, Mayıs 1997, s.133); Turgut Uyar'ın "Göge Bakma Durağı" adlı şiirine Ahmet Cüneyt İssı (Yedi İklim, Eylül 1997, S.90, s.43); C.S.Tarancı'nın "Değirmen" şiirine Fikret Uslucan (Hece Dergisi, Ekim 2001, S.58, s.71); bu analiz metodunu uygulamıştır.
- ⁴ Süleyman (a.s.) hakkında anlatılan efsanelerde karışıklık daha ziyade Süleyman (a.s.) ile onun tahtına oturan dev arasındadır. Muhtemelen şair "dev" yerine "mar" imgesini tercih etmiş. Yılanlar, bu efsanede Hz. Süleyman'ın tahtını korurlar.(Tökel:295)

KAYNAKÇA

- ARISTOTELES, (1983) Poetika, (Çev: İsmail Tunalı), Remzi Kitabevi, İstanbul.
- GÜNAY, Umay, (1986), "Türk Halk Edebiyatında Tenkid Konusunda Düşünceler", III. Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Bildirileri, II Cilt, Halk Edebiyatı, Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara.
- İNCE, Özdemir, (1992), Tabula Rasa, Can Yayınları, İstanbul.
- KORTANTAMER, Tunca (1993), Eski Türk Edebiyatı, Makaleler, Ankara.
- KÖKTÜRK, Milay-Dr. Mustafa Arslan, (1999), "Halkbiliminde Teori ve Yöntem Arayışları" Milli Folklor, S:41, Ankara.
- OĞUZ, Öcal, (2000), Türk Dünyası Halk Biliminde Yöntem Sorunları, Ankara, Akçağ Yayınevi.
- TÖKEL, Dursun Ali, (2000), Divan Şiirinde Mitolojik Unsurlar, Şahıslar Mitolojisi, Akçağ Yayınevi, Ankara.
- TUNALI, İsmail, (1984), Sanat Ontolojisi, İstanbul, Edebiyat Fakültesi Basımevi.
- WELLEK, Rene-Austin WARREN, (1983), Edebiyat Biliminin Temelleri, (Çev. A.E.Uysal), Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.