

RESİM SANATINDA HALKBİLİMSEL ÖĞELERDEN YARARLANMA

The Utilization of Folkloric Elements in the Art of Painting

Utilisation d'éléments folkloriques en peinture

Yrd. Doç. Birsen ÇEKEN*

ÖZET

Bu makalede; Cumhuriyet döneminden günümüze resim sanatında konu olarak halkbilimi öğelerinin hangi sanatçılar tarafından ele alındığı incelenmektedir. Ressam ve eser isimlerine bağlı olarak yönelişler ve eğilimler ele alınmaktadır.

Anahtar Kelimeler

Resim sanatı, halkbilim öğeleri, ressamlar

ABSTRACT

This article examines the question of which artists used folkloric components as subject materials for their paintings from beginnings of the Turkish Republic to the current day. The tendencies of usage, varying from painter to painter, and the names of the works are listed.

Key Words

Painting, folkloric elements, painters

Halk biliminin konuları arasında bulunan bir çok konu, Türk resim sanatının hemen hemen her döneminde yer almış, halk bilimi öğelerinden yararlanılarak yapılan resimler günümüze, kimi zaman toplumda yaşanan sosyal olayların, kimi zaman da artık yok olmaya yüz tutmuş kimi halk kültürü imgelerinin ve o dönemlerin belgesi olarak taşınmıştır.

Sanat eserleri üretildikleri zamandan itibaren çok daha uzun süre yaşayabilmekte ve kültür ögesi olan birçok maddele ilgili yok olduğunda bile varlığını sürdürebilmektedirler. Resim sanatı bu nedenle halk kültürü öğelerinin yaşatılmasında yüzyıllar boyuca önemli bir yere sahip olmuştur. Sanatçının şahsi görüşü, sosyal çevreyi algılayışı, kültürel davranışları ve benzeri durumlarda gösterdiği değişiklik ve farklılığa rağmen resim sanatında diğer öğelere göre halk bilimi öğelerinin daha gerçekçi biçimde işlendiği ve bu nedenle de daha kalıcı olduğu görülmektedir.

Halkbilimi normları içinde bir masanın ya da başka bir anlatının kişilere göre tekrar aktarımı sonucu değişikliğe uğraması muhtemeldir. Ama bu değişim yazılı sanat ürünlerinde olduğu gibi resim sanatında da söz konusu değildir.

Türk resminde halkbilimi öğelerinin yer aldığı resimler, sanat tarihinin başlangıcından günümüze kadar sahnedeki yerini korumuştur. Ulusal kültür yaratma uğraşısı içinde olan Türk toplumu uzun yıllar Türk resminde halkbilimsel öğelerden yararlanmış. Bu nedenle resimde, öncelikle Türk insanını ve doğasını konu seçme gereğine inanılmıştır. Bu inanç halkçılık politikası ile birleşince, Anadolu insanı ve doğası belli başlı konu durumuna gelmiştir. Bu konular sanatçıların eserlerinde kimi zaman yerel konuların soyutlanması şeklinde, kimi zaman da gerçekçi bir ifadeyle yer almıştır. Yerel konular üzerinde çalışan sanatçı ve eserlerin çokluğu bilinmektedir. Burada daha çok halk yaşamından kesitlere yer veren

* Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Öğretim Üyesi

ve bu konuda kendini kabul ettiren bazı sanatçılar ve eserleri örnek olarak belirtilmiştir.

Türkiye’de resim sanatının doğuşu ve gelişmesini 19.yüzyıla sınırlandırmak yanlış olur. Bu konu sadece Batı etkilerinin belirlediği bir durum değildir. Türk resminin gelişmesinde Rönesans’tan gücünü alan Batı sanatının etkisi elbette vardır ama aslında Türk resminin gelişmesinde Batının rolünün ikinci derecede kaldığını belirten eleştirmenlerin sayısı da hayli kabarıktır. Batı tarzındaki bu değişim hiçbir zaman geleneksel Türk resminin tamamının yıkılıp, Batılı anlayışta bir resim sanatının tamamen egemen olduğu anlamına gelmemektedir. Tarihi kökeni çok eskilere dayanan Türk resmi Batı sanatıyla tanışarak çağdaşlaşmış ve evrenselleşmiştir. Bu düşünceyle 19. yüzyılda Avrupa’ya resim bilgilerini artırmak üzere, mühendishane, harp okulu gibi kurumlarda eğitim gören birçok sanatçı-öğrenci gönderilmiştir. O dönemde Avrupa’ya gönderilen bu isimlerin başında Hüsnü Yusuf Bey, Osman Nuri Paşa, Şeker Ahmet Paşa, Süleyman Seyit Bey gibi sanatçılar gelmektedir. 1864-1930 arasında yaşayan Hoca Ali Rıza, bunların en meşhurlarındandır. (Tansuğ 1995:158)

Cumhuriyet dönemi Türk resim sanatına bakıldığında bu dönemin resim sanatında Avrupa sanatının çağdaş akımlarına paralel eğilimler, D grubu adı altında toplanan ressamların sergilerinde göze çarpmakla beraber Anadolu insanı ve onun sosyal yaşantısına, rengine, desenine bir yaklaşım söz konusudur. Bir çok sanatçıda bu durum görülmektedir. 1950’lere kadar Cumhuriyet döneminin önemli ressamlarından Turgut Zaim (1906-1974), Zeki Kocamemi (1901-1959), Cemal Tollu (1899-1968), Nurullah Berk (1906-1982), Bedri Rahmi Eyüboğlu (1913-1975), Sabri Berkel (1909), Cevat Dereli (1901-1989), Ali Avni Çelebi 1904-

?), Muhittin Sebati (1906 1935), Hale Asaf (1905-1938) Eşref Üren (1897-1984), Zeki Faik İzer (1905-1989)’in tablolarında halk bilimi öğelerinden yararlandığı gözlemlenmektedir.

Bu sanatçılar arasında Turgut Zaim, Batı resminin etkilerini halkbilimsel bir duyuşla karşılması ve Anadolu Halk kültürü konusundaki başarısı ile dikkat çeken önemli ressamlarımızdan birisidir.

Turgut Zaim, minyatür düzenlemelerinden köylü nakışlarına kadar bir çok halkbilimsel unsuru yıllar boyu kararlı bir tutum içinde, kendine özgü bir şekilde yorumlayan bir sanatçı olarak kalmıştır. Türkiye’de yaygınlaşan bir akımın öncüsü olarak bilinen Zaim, Türk resim sanatında Batıda teknikten öte konu ve motif bakımından çok bir şey bulunamayacağını düşünen ender sanatçılardan biridir.

Zaim’in, tuval üzerine yaptığı “Yemişçi, Yayıda Yörükler, Yörükler Köyü, Ürgüplü Yörükler ” adlı yağlıboya resimleri halkbiliminin resme aktarılışının en güzel örneklerindedir. (Tansuğ 1999:165)

Turgut Zaim’in, Yörükler Köyü ve Yayıda Yörükler tablosu incelendiğinde bir çok halkbilimsel öğeden yararlandığı açıkça görülebilir. Bu resimlerde Yörüklerin yemek kültürü, giysileri, baş bağlama biçimleri, çorap ve bel bağlama kuşaklarındaki dokuma motifleri, giysilerdeki dokumalar, ve günlük yaşamdan kesitler işlenen halkbilimi öğelerinin başında gelmektedir. Bunların yanı sıra yöresel bina (yapı) özellikleri, Yörüklerde renk anlayışı gibi konularda da Turgut Zaim’in resimlerinden fikir edinmek mümkün olmaktadır. Sofra sinisi ve ortaya konan tabaklardan aile fertlerinin tahta kaşıklarla yemek yiyişine kadar, imece kadınlarının yüzlerindeki yorgun görünüş ve çocukların yaşamı içinde yer alan oyunlara kadar bir çok motif ve öge Zaim’in resimlerinde yerini almaktadır.

Cumhuriyet döneminde halkbilimi-

ne karşı Türk aydınları arasında büyük bir ilginin doğması. Cumhuriyetin erken dönemlerinde Halkevlerinin bir kültür ocağı olarak faaliyet göstermesi vb. sebepler, bir çok alanla birlikte resim sanatında da özellikle Anadolu insanına yönelişi sağlamıştır. Köy elişleri ve nakışları, Anadolu ev mimarisi dünya ölçülerinde ilgi çekici kaynaklar olarak görülmüştür. Mimar ve ressamlar bu kaynaklardan yoğun bir şekilde yararlanmışlardır. Turgut Zaim Ankara'ya yerleşen ve ölümüne kadar Anadolu köyü ve göçebe yaşamdan sahneleri, resminde başarı ile uygulayan bir sanatçıdır. Paris'te kısa bir süre kalmış ve orada kalmanın Türk sanatına yarar sağlamayacağı düşüncesiyle yurda dönmüştür.

Resim sanatında halkbilimi öğelerinden yararlanan sanatçılardan biri de Malik Aksel'dir. Ankara'da 1930'larda Gazi Eğitim Enstitüsünün resim bölümünde yıllarca resim eğitimine hizmet etmiş olan Aksel'in resimleri Anadolu insanının yaşantısını anlatan bir anı gibidir.

Aksel, resimlerinde Anadolu halk yaşamı üzerinde yoğunlaşmıştır. Tuval üzerine yağlıboya ile çalıştığı "Halı Dokuyanlar" adlı eseri örnek olarak verilebilir. Malik Aksel'in öğrencileri de halkbilimsel öğelerden yararlanarak resimler yapmış ve 1934'de Ankara Halkevi'nde bozkır insanları konusunu işleyen bir sergi düzenlemişlerdir. Anadolu bir çok sanatın temel konusu olarak ressamların da yararlandığı insan, yaşam biçimlerini, tarla çalışmasını, doğasını işlediği bir mekan olarak yer almıştır.

Bedri Rami Eyüboğlu (1911-1975), Anadolu kırsal motif örneklerini resminde motiflemeye çalışmıştır. Ancak resimlerinde deformasyona gitmiş, yararlandığı halkbilimi öğelerini deforme ederek yorumlamıştır. Resminde folklorcu eğilimlere aşırı ölçüde yer veren Eyüboğlu şairliğinin ve yazarlığının da etkisiyle popüler

bir üne kavuşmuş, Anadolu kırsal nakış örneklerini resmine maletmeye çalışan yoğun bir çaba içine girmiştir. Deformasyon genelde figürlerde yer alır. "Halay, Hamamın Üç Kurnası, Morlu Kız, Çamçaklı, Sarı Gelin, Şakirem" gibi resimlerinde deformasyon oldukça fazladır. (Tan-suğ 199:182)

Eren Eyüboğlu (1913-1988)'nun ise eşi Bedri Rahmi Eyüboğlu'ndan oldukça farklı bir tarzı vardır. Konularında o da Anadolu yaşantısını işlemiştir, ancak resimlerinde kullandığı öğeler geometrik bir örgü içinde yer almıştır. "Ana" adlı eseri buna en güzel örnektir. (Özdemir 1997:142)

Nurullah Berk (1906-1974) Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği'nin kurucuları arasında yer alır. 1932 yılında Paris'te Fernand Leger ve AndreLhote atölyelerinde çalışmıştır. D grubunun kurulduğu yıllarda, kübist denemeler yapmış, resimlerinde yerel konuları geometrik düzenlemeler içinde sunmuştur. Nurullah Berk'in "Küpçü ve Portre" adlı eserlerinde Türk halkbilimi motiflerini kübist bir anlayışla işlediğini görürüz. (Özdemir 1997:144)

Osmanlı Ressamlar cemiyetinin kurucularından olan Ruhi Arel (Mehmet Ruhi) (1880-1931) gerçekçi temaları yorumlamakta dönemin diğer ressamlarından daha büyük bir duyarlılık göstermiş ve resimlerine yoğun bir yerel atmosfer kazandırmakta en büyük başarılarından birini ortaya koymuştur. Halk yaşamını ve dönemin sosyal olaylarını resimlerine konu almıştır. Başlıca eserleri şunlardır: Taşocağında Çalışanlar, Atatürk'ü Karşılamak, Muhacir Kadın, Yazmacı Köylü Kadını.

Önceleri sosyal içerikli resimler yapan Nuri İyem (1915), daha sonraki dönemlerde resimlerinde Anadolu'dan çeşitli kadın başlarını işlemiştir. Eserlerinde Anadolu insanın yaşamını portrelere yan-

sıtarak bir anlamda duygusal mesajlar vermektedir. Baş bağlama biçimleri, kadınların köy yaşamı, portrelerindeki yorğun bakışlar, İyem'in tablolarına aldığı başlıca konulardır. Eserleri: Dededen Toruna Atatürk Türküleri, Portre, Nalbant, Halk Şairi, Çeşme Başı, Aile, Orkestra, Ana Şefkati, Kardeşler.

Neşet Günal (1923) Anadolu tiplerinin kompoze edildiği etkili resimler yapmıştır. Başlıca eserleri şunlardır: Çayırda, Çocuklar, Ana ve Çocuk, Bağ Bozumu, Aile, Toprak, Bunalm, Korkuluk, Köylü Kız, Başakçılar. Günal'ın resimlerinde halkbilimsel unsurlardan oldukça fazla yararlandığı görülmektedir. Günal, Anadolu insanının yaşam biçimini; bazen barındıkları evlerin mimari yapısını, bazen de o barınak içindeki günlük yaşamı, figürleri ön planda tutarak ifade etmiştir. Figürlerin hemen arkasında bebek beşiği, testi v.b. eşyalar Anadolu yaşamının tipik bir göstergesi olarak Günal'ın resimlerinde yerini almıştır.

Resimlerinde figürlere fazlaca yer veren bir başka sanatçı ise Nedim Günsür (1924)'dur. Günsür, figür-mekan ilişkisini kaynaştırarak resimlerini izleyicisine sunmuştur. Bu konudaki başlıca eserleri "Madenciler, Gurbetçiler ve Tren"dir.. Günsür'un resimlerinde Anadolu yaşamı, çoğunlukla dışarıdaki yaşam ve halkın birbirine olan yakınlığı, geleneklere uygun şekilde ifade edilmiştir.

1950'lerden günümüze doğru gelindikçe resimlerinin konularında halk yaşamı ve yerel konuların soyutlanmış ifadesi olan bazı sanatçı ve eserleri şunlardır:

Nevzat Akoral (1926) "Ankara Kaleşi", Nuri Abaç (1926) "Köydeki Alman Gelin, Çalgıcılar Gemisi", Duran Karaca (1934) "Adsız", İbrahim Balaban (1921) "Birdirbir Oyunu, Göç, Dibekte Buğday Dövenler", Mehmet Başbuğ (1956) "Çocuk", Ali Düzgün (1954) "Vanlı Genç Kız, Sonbaharda Kadınlarımız, Vatanımda

Kına Geceleri", Birsen Çeken (1962) "Karıncılar, Ayder Yaylası, Yaylaya Göç, Çamaşır Yıkayanlar".

Görüldüğü gibi halkbilimi öğeleri Cumhuriyet döneminden günümüze, Batılılaşma süreci dahil resim sanatında adı bilinen bir çok sanatçının yararlandığı kaynaklardan olmuştur. Türk ressamları yaşadığı çevreye, Anadolu insanına ve doğasına, insanının yaşam tarzına, motiflere, figürlere, imgelere eserinde yer vermiş, böylece halka doğru gitmiştir.

Cumhuriyet döneminde devlet adına yetiştirilmek üzere yetenekli gençler seçilerek Avrupa'nın sanat merkezlerine gönderilmiştir. Türkiye'ye döndüklerinde bu sanatçılardan Batı resmine bağlı resim yapanlar olduğu gibi bir kısmı da geleneksel Türk biçim ve renk duyarlılığını, köy ve köylü nakışlarını ve birçok halkbilim öğesini resimlerinde kullanmayı tercih etmiştir.

Bütün bu örnekler göstermektedir ki Türk ressamları eserlerini oluştururken halkbilim öğelerinden yararlanmışlar, başta Anadolu insanının yaşama biçimi olmak üzere halkbiliminin birçok öğesini resimlerine zevkle yansıtmışlardır.

KAYNAKLAR

- Tansuğ, Sezer 1995 Resim Sanatının Tarihi, Ankara Remzi Kitabevi
 Tansuğ, Sezer 1995, Türk Resminde Yeni Dönem, Ankara Remzi Kitabevi
 Özdemir, Nurdane 1997, Anadolu Halk Kültüründe Resim, Heykel ve Müziğin Yeri, Önemi Ankara, Nurel Matbaacılık A.Ş.
 Tansuğ, Sezer 1999, Çağdaş Türk Sanatı, Ankara, Remzi Kitabevi
 Ersoy, Ayla 1998, Günümüz Türk Resim Sanatı, İstanbul, Bilim Sanat Galerisi
 Özel Mehmet, Ankara Resim Heykel Müzesi, Ankara Kültür Bakanlığı
 Özel Mehmet, Ressamların Fırçasından İstanbul, Ankara, Kültür Bakanlığı
 Günay, Veysel, 1986, Çağdaş Türk Resminde Konu, Türkiye'de ve Amerika Birleşik Devletleri'nde Çağdaş Plastik Sanatlar, Ankara Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları.

ATEŞ PAHASI DEYİMİ VE SIRA DIŞI BİR ŞÂİR GARÂMÎ ÜZERİNE

The Saying “The Cost of Fire” and Garâmî, an Extraordinary Poet

A propos de l’expression “ateş pahası”
et d’un poète hors du commun Garâmî

Yrd. Doç. Dr. Kenan ERDOĞAN*

ÖZET

Bu makalede XVI. yüzyılda yaşamış, divan şairi olarak bilinen Karaferyeli Garâmî üzerinde durulmuştur. Garâmî; şairliğinin yanı sıra musiki, hat, remil konusunda da bilgili, ilginç bir şahsiyettir. Özellikle odun ve somun krizi konusunda yazdığı iki şiiri onun halk şiiri ve günlük hayatla ne kadar ilgili olduğunu göstermektedir. Yazıda ayrıca bu kriz şiirlerinin yazılmasını açıklayan “ateş bahası” deyimini üzerinde durulmuş, tezkireci Aşık Çelebi’nin, Garâmî hakkındaki değerlendirmeleri ilave edilmiştir.

Anahtar Kelimeler

Garâmî, divan şiiri, ekonomik kriz, musiki, remil.

ABSTRACT

This study deals with Karaferyeli M. Garâmî, generally referred to as Garâmî, a *divan* poet of the sixteenth century. Apart from being a poet, Garâmî at the same time was knowledgeable about music, *remil* (geomancy), and calligraphy; and thus was quite a unique personality. In this study, emphasis is placed on certain works like two of his poems dealing with crises arising from shortages of bread and firewood during his lifetime. These poems indicate that the poet was always interested in the daily public life of his society and the folk poem. After giving information about his ideas and position regarding these crises, the study presents some texts about the poet written by Aşık Çelebi and other *tezkire* writers.

Key Words

Garamî, *Divan* Poetry, Economic Crisis, Music, Fortunetelling

Giriş

Tanzimat devrinden itibaren eski (divan) şiirin; günlük sorunlarla, halkın problemleriyle ilgilenmediği, halktan ve hayattan kopuk olduğu, saray çevresinde belli bir kitleye, yüksek zümreye hitap ettiği.. şeklinde bir çok tenkitlerle yaygın ateşine tutulduğu söylenebilir. Hele Namık Kemal ve arkadaşlarının yeni edebiyatı yerleştirmek için eski edebiyatın kusurlarını sayıp dökmeleri, hatta karikatürize etmeleri pek çoğumuzun bildiği bir husustur. Cumhuriyet döneminde de bu durum böylece devam etmiş ve genel bir kanaat halini alarak ders ki-

taplarına bile girmiş, adeta kemikleşmiş bir yapı oluşturmuştur. Ancak bir süre sonra sağduyu galip gelerek daha önyargısız değerlendirmeler yapılmaya başlanınca, bu tenkitler de tenkit edilmiş ve yapılan tartışmalar bir çok kitap ve makaleye konu olmuştur. Belki de ilgili tenkit sebebiyle, sahada çalışan uzman ve akademisyenlerin bazılarının bu bilgisizliği gidermek, önyargıları aşmak ve kemikleşmiş yapıyı kırmak için, bilimsel yayınlarının yanında zaman zaman ta-nıtıcı, aktüel, popüler yazılar yazma yoluna girdikleri de görülmektedir¹.

Artık bu gün divan şiirine, hatta ge-

* Celal Bayar Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Öğretim Üyesi.

nel olarak şiire çok farklı açılardan bakılabildiği gibi², bu arada hep farklı yönlerine bakılarak arada derin uçurumlar varmış gibi gösterilen halk ve divan şiirinin ortak yönleri üzerinde de durulmakta ve divan şiirini halk şiirine yaklaştıran bir özellik olarak deyimler ve atasözleri konusunda da çeşitli çalışmalar yapılmaktadır³.

Biz bu yazımızda önce, belki de kriz zamanlarının bir deyimini olan, “ateş bahası” deyimini üzerinde biraz duracak, ardından tezkireci Aşık Çelebi (ö.1571)’nin odun ve somun sıkıntısı (krizi) üzerine iki murabba’ yazdığını söylediği ve kendisiyle görüşerek, uzunca hayatını hikaye eylediği ilginç ve sıra dışı bir şâir olan Garâmî hakkında bilgi vererek, onun hakkında yazılanları değerlendirip yorumlayacağız. Sonra da bu bilgileri ve manzumeleri bize nakleden Aşık Çelebi ve Sehî Bey’in onun hakkında yazdıklarını ilave edeceğiz.

Manzûmelerin Yazılmasını Açıklayan Bir Deyim: Ateş Bahâsı

Türkçe’imizde *çok pahalı, fiyatı çok yüksek* anlamına “ateş pahası” deyimini vardır⁴. Deyimin kaynağı ve nasıl ortaya çıktığı konusunda İskender Pala, kaynak belirtmeden özetle şu hikayeyi anlatır: Osmanlı padişahlarından biri maiyetiyle beraber ava çıkmıştır. Ancak yağmurda iyice ıslandıktan sonra havanın soğuyarak ayaza, kesme si ve av yerinin yerleşim merkezine uzak olması sebebiyle dağda bir oduncunun kulübesine sığınır. Oduncu onları sabaha kadar sıcakta ateşin karşısında rahat ettirerek ikramlar eder. Sabah bu hizmetinin fiyatını sormaları üzerine de, gelenin padişah olduğunu anlayan ve geceleyn çevresine “bu ateş bin akçe eder” demesini fırsat bilen oduncu “bin altın” diye ce-

vap verir. Vekilharcın “ne ikram ettin ki bu kadar para istiyorsun, bu ne bahası be adam?!” diye sorması üzerine de “sabaha kadar ateşi kıvamda tutarak sizi üşütmedim, *ateş bahası*” diye karşılık verir. Akşamki sözünü hatırlayan padişah paranın verilmesini emreder. Böylece gözü açık ve fırsatçı oduncunun padişahıtan aldığı para ve “ateş bahası” sözü de çevrede duyularak yayılır gider⁵.

Gerçekten böyle mi olmuştur, bilemiyoruz. Ancak bildiğimiz; deyiminsizlikle bir malın yokluk ve kıtlık zamanında çok kıymetlenerek, değerinin çok arttığını belirtmek için kullanıldığıdır. Böyle durumlarda o şey ateş pahasına çıkar. Yani olduğundan çok fazla değer kazanır. Bu da elbette fırsatçı, muhtekir ve vurguncuların ortaya çıkmasına yol açar. Krizin atlatılmasından sonra piyasa oturur ve yine her şey kendi değerinde alınır ve satılır. Ancak fırsatçı ve gözü açıklar da vurgunu yaparak kısa zamanda çok para kazanırlar. Bu durum, bazen Garâmî gibi bir şâirin şiirinde tarihe tanıklık eder. Kimi zaman da şâir kendi sözüne bir temsil getirerek anlamı kuvvetlendirir.

Ayrıca atasözü kullanmak, divan şiirinde irad-ı mesel yahut irsal-i mesel denilen edebi sanatı oluşturan unsurlardan biridir. Başka şâirlerde de görülmekle beraber XV yüzyılın büyük gazel şâiri Necati (ö. 1509)’den beri divan şâirleri buna çok önem vermişler, adeta atasözleri ve deyimlerle şiirlerini süslerken “taşı gediğine koyma”nın tadını çıkarmışlardır.

Divan şâirlerinin söyleyişiyle “âteş bahâsı”, bir çok şâirimizin dilinde değişik şekillerde kullanılmıştır⁶. Aşağıda Sâkıb Dede (ö.1735)’nin beytinde sahba yani şarap, dostların “şem’ safâsı”na toplandığı sırada “ateş bahası”na da çıksa

yerinde görülürken; mahalli renkleri, deyim ve atasözlerini kullanmayı seven Diyarbakırlı Hamî (ö.1747)'nin beytinde “güzellik mumu olan sevgiliye kavuşma bedelinin el yakacak kadar ateş pahası” olduğu anlatılır:

Yârân ki bezme cem' olsa şem' safâsına
Sahbâ yerinde çıksa ger **âteş bahâna**

Metâ'-ı vuslatı **âteş bahâ** Hâmî
O şem' - i hüsn ile âzâde el değeri mi meger

Erzurumlu Hâzık (ö.1763) ise kıt olan bir malın fiyatının çok pahalı olacağını, ancak kervanlarla mal gelmesi, yani piyasaya çok mal sürülmesi üzerine fiyatının düşerek ucuzlayacağı gerçeğinden hareketle, sevgilinin ayva tüylerini kervana benzeterek “sevgilinin yanağını öpüş şimdilik çok pahalı, ancak hat kervanı geldiğinde ucuzlar” der.

Bûs-ı izârı şimdilik **âteş bahâna**
Geldükde kârbân-ı hatı râyegânlanur

Arpaeminî-zâde Sâmî (ö.1733) ise odun ve kömür sıkıntısının, peş peşe gelen çetin açlık ve kıtlık sonucunda gönülleri eziyet ve sıkıntılara soktuğunu söylemektedir:

Siyah-ı fahm ile **âteş bahâna** heyzüm
Netice serd-i kaht ile dil meşakkatde

Namık Kemal ve Ziya Paşa gibi şiirin büyüğü ortamına klasik şiirle girip yeni şiirde karar kılan Tanzimat dönemi şâir, gazeteci ve atasözleri derleyicisi Şinasi (ö.1826-1871) de aşağıdaki beytinde Hazık ve Hamî'nin yukarıdaki beyitlerine yakın bir söyleyişle sevgiliye kavuşmanın zorluğundan söz eder: “O ay yüz-lü güzelin kavuşma kumaşı ateş bahasına! Onu elde etmek (satın almak) için bin(lerce) göğüs yarası ister (Burada yaranın şekil olarak yuvarlak ve paraya benzediği de hatırlanmalıdır).

Bin dağ-ı sine ister iştirâsına
Kâlâ-yı vash ol mehin **âteş bahâna**

“Ateş pahasına” deyimine bir örnek de Cumhuriyet devrinden, Garip akımının önde gelen şâirlerinden Orhan Veli Kanık'tan...

Arabacı nasıl kıyar düvesine
Varı yoğu bir çift öküzü
Gelinlik bir kızı/Üç tane kuzu
Her şey **ateş pahasına**

Yukarıdaki beyitlerde deyimden daha çok sevgili ve güzelle ilgili olarak mecaz ve tevriyelerle kullanılmasına karşılık; O. Veli Kanık'ın, Sâmî'nin, nispeten Hâzık'ın mısralarında gerçek hayattan, ekonomik krizlerden de izler taşıdığını söyleyebiliriz.

Sosyal konulara yer vermesiyle ve bir çok eseriyle tanınan, tenkit ve hicivleri yüzünden zehirlettiği söylenen Osman-zade Taib⁷ (ö.1724) ise, “Kaside-i ‘Arîzatü'l-Fukarâ” başlıklı fakirlerin halinin anlatıldığı manzumesinde aynı deyimini kullanarak gerçek odun, kömür ve somun sıkıntısından bahsetmektedir:

Çıkdı **âteş bahâna** heyzüm
Satılır dirhem ile 'üdâsâ

Odun ateş pahasına çıktı. Öd ağacı gibi dirhemle satılıyor.

Ya kömür şöyle kim gubârı dahi
Tütüyâ oldu dideye hâlâ

Ya kömür? Şöyle ki, tozu bile şimdi gözlere sürme oldu (o kadar azaldı ve kıymetlendi).

Koltuğunda somun sanup sevinür
Bir fakir olsa mübtelâ-yı vebâ

Veba hastalığına tutulan bir yoksul, koltuğunun altındaki şişkinliği görünce, somun zannederek sevinir.

Aşağıda ayrıntılı olarak hayatı, edebi kişiliği ve şiirlerine yer vereceğimiz Garâmî'nin de odun ve somun hakkında yazılmış birer murabba'ı vardır. Bu manzumelerin yazılış sebebini ve ödüllendirilişini ‘Âşık Çelebi;

“Merhum Sultan Süleyman bir kış
Edrine'de (sene erba'a ve sittin ve tis'a

mi'ede (964/1556) *kışlayup odun od bahasına olup nân hemçünân oldukda* Bend: “*Âh odun illâ odun illâ odun*” bendinde *murabba dimişdür. Bir murabba’ somun hakkında bir murabba’ odun hakkında diyüp rikâb-ı sultaniye virüp câyize almışdur.* İçinde bu haneler *hi1b vaki i almışdur.*” şeklinde ifade etmektedir.

Arşivlerin ve sicillerin değerlendirilmesiyle bu yıllarda odun, kömür ve somun (ekmek krizinin) sıkıntısının ve pahalılığının olup olmadığı, ayrıca şâire böyle bir caizenin verilip verilmediği belki de ortaya çıkarılabilecektir⁸. Nitekim bu yüzyılın büyük hamse şâiri Taşlıcalı Yahyâ Bey, Divanı’nda odun ve ekmeğin sıkıntısının kıtlık derecesine geldiğini ifade ettiği gibi⁹; XVI. yüzyılda yazılan bazı hükümlerde de İstanbul’da odun, ekmeğin ve buğdayla ilgili bazı fiyat hareketliliklerinin yaşandığı ve vurgunculuğu önlemek için bazı tedbirlerin alınmasını istendiği¹⁰; keza XVIII. yüzyılda Osmanlı kurumları ve toplum yaşantısı üzerine yapılan bir çalışmada, tarih içerisinde değişik zamanlarda odun, kömür ve ekmeğin sıkıntısının yaşandığı anlaşılmaktadır¹¹.

Garâmî, Hayatı, Marifetleri ve Şâirliği

Aslen Karaferyeli¹² olan Garâmî’nin doğum ve ölüm tarihi kesin olarak bilinmemektedir. Asıl adı Mehmed’dir¹³. Sehi’ye göre Kadıcık oğlu diye bilinir¹⁴. Medrese tahsilinden sonra ilim yoluna girmiş, sonunda Kahire kadısı Leyszâde’den¹⁵ mülâzım olmuş ve bilahare Rumeli’de kadılık yapmıştır. Mehmed Süreyya, kaynak göstermeden III. Murad devrinin (1574-1595) ortalarında vefat ettiğini kaydetmektedir¹⁶. Eğer bu doğru ise kaynaklarda “altmışından sonra sey-

yidlik iddia ederek yeşil sarık sarındığı” belirtildiğine¹⁷ ve Sehi (ö. 1548) Tezkiresi’nin bazı nüshalarında şâirin biyografisinin yer aldığına göre¹⁸, XVI. yüzyılın ilk çeyreğinde doğduğunu ve 1580’li yıllarda, hatta III. Murad’ın saltanatının tam ortaları olan 1584-86 yıllarında vefat ettiğini söyleyebiliriz.

Garâmî; şâirliğinin yanı sıra -hatta ondan çok- musikişinas, remmâl, hüner ve meziyet sahibi, hoş sohbet, on parmağında on marifet olan ilginç ve sıra dışı bir şahsiyet olmasıyla ön plana çıkar. Altmışından sonra seyyidlik âlâmeti olan sarık sarması da kendisiyle ilgili la-tifeler yapılmasına sebep olmuştur.

Şiiri ve kişiliği hakkında Sehi, “ehl-i dil nazik musâhib eş’arı latîf ve kendüsi hayli zarîf kimesnedür” derken Hasan Çelebi ve Beyânî şiirinin yalnızca sade¹⁹ olduğunu söylemekle yetinirler. Kendisiyle görüştüğünü ifade eden Aşık Çelebi; musikişinaslığı ve remmâllığına, odun ve somun hakkındaki murabba’larına sayfalarca yer verdiği halde, şiiri ve kişiliğini “makbûl-i zurefâdan ve hıyâr-ı şu’arâdandır” gibi bir cümleyle geçiştirir. *Meşâ’irü’ş-Şu’arâ* sahibinin verdiği şiir örneklerinin içinde “Karaferye hakkında şehrengîzi vardır” diyerek yaylak vasfında söylediği iki beytini örnek olarak alması ise onun böyle bir eserinin olduğu yolunda verilen önemli bir bilgidir²⁰.

Bundan başka Garâmî’nin şiirlerini bir divanda topladığı da mevcut nüshasından anlaşılmaktadır. Garâmî Divanı’nın bugün bilinen tek yazma nüshası İngiltere’de British Museum’da bulunmaktadır. Or. 1148 numarada kayıtlı ve 169 varak olan divanın, 972 (1564-65) tarihini taşıyan sonundaki kayıttan müellif hattı olduğu anlaşılmaktadır²¹. Şimdi şâir hakkında kaynaklarda verilen di-