

ULUSLARARASI DİL, EDEBİYAT VE KÜLTÜR ARAŞTIRMALARI DERGİSİ



INTERNATIONAL JOURNAL OF LANGUAGE, LITERATURE AND CULTURE RESEARCHES

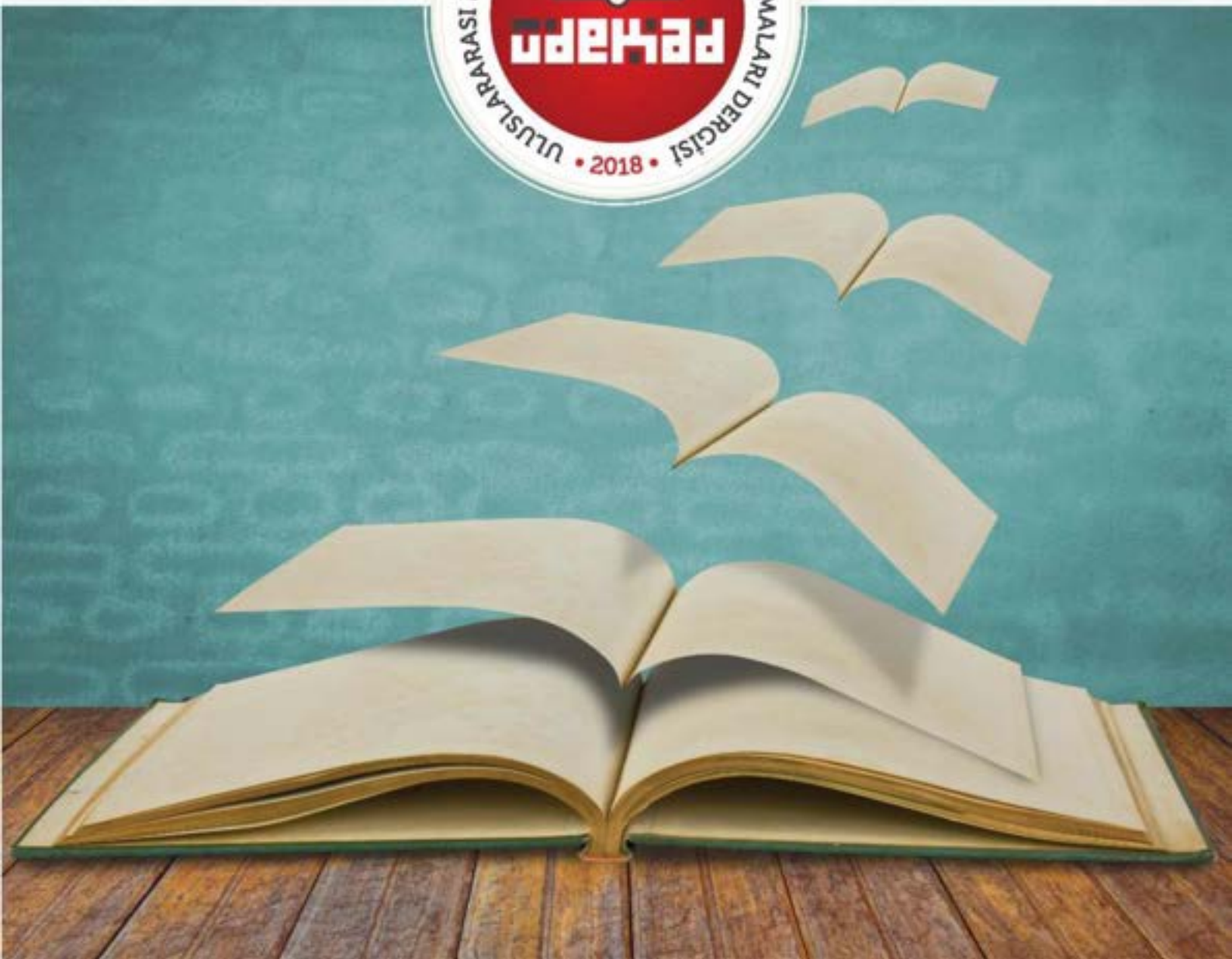
МЕЖДУНАРОДНЫЙ ЖУРНАЛ ЛИНГВИСТИЧЕСКИХ,
ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИХ И КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ

Aralık / December / Декабрь 2018 Yıl / Year / Год 1 Sayı / Issue / Выпуск 1

E-ISSN:



udekadjournal@gmail.com





Uluslararası Dil, Edebiyat ve Kültür Araştırmaları Dergisi (UDEKAD), yılda iki kere yayınlanan uluslararası hakemli ve elektronik bir dergidir. UDEKAD dil, edebiyat ve kültür alanında çalışmaların yayımlandığı bir dergidir. Bu kapsamda özgün bilimsel makaleler, çeviriler, çeviri-yazılar, röportajlar, kitap, makale, sempozyum, panel ve bilimsel etkinlik tanıtma çalışmaları yayımlanır. Ayrıca, sunulduğu yer, toplantı ve tarihin kaydedilmesi ile başka bir yerde yayınlanmamış olması şartıyla sempozyum bildirileri de yayınlanabilir. Ancak bu yayın etkinliğinden kaynaklanması muhtemel herhangi bir sorunun sorumluluğu yazara aittir. UDEKAD’da yayınlanan tüm yazıların, dil, bilim ve hukukî açıdan bütün sorumluluğu yazarlarına, yayın hakları UDEKAD’a aittir. Yayıncının yazılı izni olmaksızın kısmen veya tamamen herhangi bir şekilde basılamaz, çoğaltılamaz. Yayın Kurulu dergiye gönderilen yazıları yayınlayıp yayınlamamakta serbesttir.

www.dergipark.gov.tr/udekad / udekadjournal@gmail.com

Editörden

Değerli Bilim İnsanları,

UDEKAD'ın (Uluslararası Dil, Edebiyat ve Kültür Araştırmaları Dergisi) ilk sayısını sizlerle buluşturmanın mutluluğu içerisindeyiz. UDEKAD olarak amacımız uluslararası standartlarda, bütün dilleri, edebiyatları içine alan ve daha geniş bir çerçevede kültürü de kapsayan bilimin diğer alanlarını okuyucularımızla buluşturarak bilim dünyasına hizmet etmektir. Dergimizin ilk sayısı ile birlikte, tarafımıza gelen çalışmalara titiz ve nesnel bir şekilde yaklaşarak, alanında uzman hakemlerin incelemesi sonucunda 4 makale ve 1 kitap tanıtım/değerlendirme çalışmasını okurlarımızın istifadesine sunmaktayız. Dergimizin ilk sayısının çıkarılma aşamasında önemli desteklerini gördüğümüz dergi yayın kuruluna, editöryal süreci azami dikkatle takip eden editör yardımcılara, yazarlarımıza ve hakem olarak katkıda bulunan değerli akademisyenlerimize, kısacası gayret gösteren bütün dergi ekibine teşekkür eder saygılar sunarım.

Editör

Dr. Reşat ŞAKAR

DERGİ YÖNETİMİ

Editor

Dr. Reşat ŞAKAR

Editör Yardımcıları/Assistant Editors

Dr. Mahmut TUTAM

Ar. Gör. Mahmut CADUK



Yayın Kurulu

Dr. Larisa Viktorovna RATSİBURSKAYA

Dr. İsmail ÇAKIR

Dr. Yıldız DEVECİ BOZKUŞ

Dr. Münire Kevser BAŞ

Dr. Kübra ÇAĞLIYAN ŞAKAR

Dr. Reşat ŞAKAR

ULSLARASI

Cilt / Volume: 1, Sayı / Issue: 1, 2018

DANIŖMA KURULU (ADVISORY BOARD)

- Dr. Derya ÖRS (President of Atatürk Culture, Language and History Higher Institution)
- Dr. Musa Kazım ARICAN (Ankara Yıldırım Beyazıt University, Turkey)
- Dr. Muhammet HEKİMOĞLU (Ankara Yıldırım Beyazıt University, Turkey)
- Dr. Larisa Viktorovna RATSİBURSKAYA (National Research Lobachevsky State University of Nizhnii Novgorod, Russia)
- Dr. Fedor İvanoviç PANKOV (Moscow State University, Russia)
- Dr. Türkan OLCAY (İstanbul University, Turkey)
- Dr. Olga Viktorovna DEDOVA (Moscow State University, Russia)
- Dr. Funda TOPRAK (Ankara Yıldırım Beyazıt University, Turkey)
- Dr. Emine İNANIR (İstanbul University, Turkey)
- Dr. Irina Sergeyevna YUHNova (National Research Lobachevsky State University of Nizhnii Novgorod, Russia)
- Dr. İsmail ÇAKIR (Ankara Yıldırım Beyazıt University, Turkey)
- Dr. Oxana BLASHKİV (Siedlce University of Natural Sciences and Humanities, Poland)
- Dr. Olga Nikolayevna GRİGORYEVA (Moscow State University, Russia)
- Dr. Bahar DEMİR (Erzurum Atatürk University, Turkey)
- Dr. Osman DÜZGÜN (Ankara Yıldırım Beyazıt University, Turkey)
- Dr. Münire Kevser BAŞ (Ankara Yıldırım Beyazıt University, Turkey)
- Dr. Mustafa ALTUN (Sakarya University, Turkey)
- Dr. Chang Jue-CHENG (National Chengchi University, Taiwan)
- Dr. Saeedeh DASTAMOOZ (Alzahra University, Iran)
- Dr. Hacı YILMAZ (Ankara Yıldırım Beyazıt University, Turkey)

BU SAYININ HAKEMLERİ (REFEREES OF THIS ISSUE)

Dr. Adem BALKAYA (Kafkas Üniversitesi, KARS)

Dr. Betül Bülbül OĞUZ (Celal Bayar Üniversitesi, MANİSA)

Dr. Fatma Kopuz ÇETİNKAYA (Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi, ANKARA)

Dr. Kübra ÇAĞLIYAN ŞAKAR (Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi, ANKARA)

Dr. Larisa Viktorovna RATSİBURSKAYA (National Research Lobachevsky State University of Nizhnii Novgorod, RUSSIA)

Dr. Münire Kevser BAŞ (Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi, ANKARA)

Dr. Nurseli Gamze KORKMAZ (Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi, ANKARA)

Dr. Serdar ERKAN (Hacettepe Üniversitesi, ANKARA)

Dr. Serpil YILDIRIM (Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi, ANKARA)

Dr. Sinan UYĞUR (Artvin Çoruh Üniversitesi, ARTVİN)

İÇİNDEKİLER

Cemalettin TAŞKEN

MODERN İRAN ŞİİRİ, NÎMÂ YÛSİC VE TAKİPÇİLERİ

MODERN PERSIAN POETRY, NİMA YUSİC AND HIS FOLLOWERS
(1-19)

Mesut UĞURLU

*ÂŞIK TARZI ŞİİR GELENEĞİ İLE DİVAN EDEBİYATI ŞİİR GELENEĞİNİN
SÖZLÜ/YAZILI KÜLTÜR BAĞLAMINDA ETKİLEŞİMİ*

INTERACTION OF MINSTREL STYLE POETRY TRADITION WITH DIVAN LITERATURE
POETRY TRADITION IN THE CONTEXT OF ORAL/WRITTEN CULTURE
(20-37)

Elvan YILDIZ

*ELİNİN HAMURUYLA ERKEK İŞİNE KARIŞAN BİR ŞAİRENİN, GÜLTEN AKIN'IN
POETİKASI*

POETICS OF GULTEN AKIN, A FEMALE POET WHO TRIED TO DO A MAN'S JOB
(38-50)

Rauf KERİMOV

*РАГА КАК КЛЮЧЕВАЯ КОНЦЕПЦИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО МЫШЛЕНИЯ В
ИНДИЙСКОЙ КЛАССИЧЕСКОЙ МУЗЫКЕ*

RAGA AS THE KEY CONCEPT OF MUSICAL THINKING IN INDIAN CLASSICAL MUSIC
KLASİK HİNT MÜZİĞİNDE ANAHTAR BİR MÜZİKAL DÜŞÜNME KAVRAMI OLARAK
RAGA
(51-64)

Özlem AKBULUT

*HASAN ALİ TOPTAŞ. BEN BİR GÜRGEN DALIYIM. İSTANBUL: EVEREST
YAYINLARI, 110 S., ISBN: 978-605-185-041-2.*

HASAN ALI TOPTAS. *I AM A HORNBEAM BRANCH*. ISTANBUL: EVEREST
PUBLICATIONS, 110 P.
(65-70)

ИДЕКАД

Cilt / Volume: 1, Sayı / Issue: 1, 2018

YAZAR REHBERİ

1. Yayın İlkeleri

- a. UDEKAD (Uluslararası Dil, Edebiyat ve Kültür Araştırmaları Dergisi) uluslararası hakemli bir dergi olup, özel sayılar dışında yılda 2 sayı yayınlanır.
- b. UDEKAD (Uluslararası Dil, Edebiyat ve Kültür Araştırmaları Dergisi) Dergisi, dil, edebiyat ve kültür araştırmaları üzerine yazı yayınlayan bir dergidir.
- c. Çalışmalarda özgünlük ve alana katkı sağlama ölçütleri aranır.
- d. Dergimize makale gönderen/gönderecek üyelerin, kullanıcı kimlik bilgilerine **Orcid Numarası'nı** da eklemeleri gerekmektedir.
- e. UDEKAD (Uluslararası Dil, Edebiyat ve Kültür Araştırmaları Dergisi) Dergisi'ne gönderilen makaleler, daha önce hiçbir yerde yayımlanmamış ya da yayımlanmak üzere kabul edilmemiş olmalıdır.
- f. UDEKAD (Uluslararası Dil, Edebiyat ve Kültür Araştırmaları Dergisi) Dergisi'ne yayınlanması için makale göndermek isteyenlerin, çalışmalarını <http://www.dergipark.gov.tr/udekad> adresinde yer alan Makale Takip Sistemi'ne üye olarak, buradan göndermeleri gerekir.
- g. Editör Kurulu'nun özel kararı dışında, 8 sayfadan az, 30 sayfadan fazla olan makaleler değerlendirmeye alınmaz.
- h. Makalelerle birlikte <http://www.ithenticate.com/> sitesinden alınacak benzerlik raporu (hiçbir filtreleme yapılmamalı) da ek dosya olarak yüklenmeli ya da dergimizin mail adresine gönderilmelidir. (Y. Lisans/Doktora öğrencileri danışmanları aracılığıyla veya herhangi bir öğretim üyesinin hesabı ile benzerlik raporu alabilirler. Bağlı bulunulan üniversitenin iThenticate aboneliği varsa söz konusu siteden ücretsiz olarak benzerlik raporu alınabilir).
- i. Herhangi bir yazının UDEKAD (Uluslararası Dil, Edebiyat ve Kültür Araştırmaları Dergisi) Dergisi'nin elektronik sistemine eklenmesi, yazının yayınlanması için başvuru olarak kabul edilir ve yazının değerlendirilme süreci başlar. Yazılar için telif ücreti ödenmez.
- j. UDEKAD elektronik bir dergidir. Bu yüzden başvurunun yapılmasından yazının yayınlanması aşamasına kadar uzanan süreçteki tüm işlemler elektronik ortamda gerçekleşir.

- k. Yayınlanması için UDEKAD (Uluslararası Dil, Edebiyat ve Kültür Araştırmaları Dergisi) Dergisi'ne gönderilen yazıların basım ve yayın hakları dergiye devredilmiş olur. Bu yazılar dergi yönetiminden izin alınmaksızın bir başka yayın organında yayınlanamaz, çoğaltılamaz ve kaynak gösterilmeden kullanılamaz.
- l. UDEKAD (Uluslararası Dil, Edebiyat ve Kültür Araştırmaları Dergisi) Dergisi'ne gönderilmiş yazılardan kaynaklanması muhtemel herhangi bir yasal, hukuksal, ekonomik ve etik sorumluluk, söz konusu yazı yayınlanmış olsa bile yazarlarına aittir. Dergi herhangi bir yükümlülük kabul etmez.
- m. UDEKAD (Uluslararası Dil, Edebiyat ve Kültür Araştırmaları Dergisi) Dergisi'nin yayın dili Türkçedir. Ancak İngilizce, Rusça, Almanca, Fransızca, Arapça, Farsça vb. dillerden gelen yazılar da değerlendirmeye tabi tutulur ve hakemler tarafından yayımlanması uygun görüldüğü takdirde yayınlanır.
- n. Makale takip sistemine yüklenecek olan makalenin başında **200-300 kelimeden** oluşan **Türkçe ve İngilizce özet**, 3-5 kelimelik anahtar kelime / keywords; **Türkçe ve İngilizce başlığa** yer verilmelidir. Türkçe ve İngilizce öz çalışmanın amacını, kapsamını ve sonuçlarını yansıtmalı, okuyucunun makalenin içeriğini kısa zamanda belirlemesine imkân vermelidir. Yabancı dilde yazılan makalelerde – Türkçe ve İngilizceye ek olarak – makale dilinde başlık, öz ve anahtar kelimeler yer almalıdır. Yabancı dildeki özetlerde dil yanlışları olmamasına özen gösterilmelidir. Öz ve Anahtar Kelimeler uluslararası standartlara uygun olmalıdır. Bu noktada örnek olarak “TR Dizin Anahtar Terimler Listesi, Medical Subject Headings, CAB Theasarus, JISCT, ERIC v.b.” gibi kaynaklar kullanılabilir.
- o. Makale **yayıma kabul edildikten sonra**, çalışmanın sonuç bölümünden sonra makalenin yaklaşık %5-15'i (500-750 kelimeden oluşan) kadar İngilizce genişletilmiş özet (extended abstract) bulunmalıdır. Genişletilmiş özet, “öz”de olduğu gibi araştırma ile ilgili amaç, problem, yöntem, bulgular ve sonuç bilgilerini içermelidir. Makalenizin yurt dışında atıf alabilmesi için bu önemlidir. Araştırma metninde yer almayan herhangi bir bulgu veya sonuç bulundurmamalıdır. Genişletilmiş özette metin içindeki bilgilere göndermede (Örn. Sayfa 2’de belirtildiği gibi; giriş kısmında da dile getirdiğimiz gibi vs.) bulunulmamalıdır. İngilizce yazılan makalelerde Summary bulunmasına gerek yoktur.
- p. Bir araştırma kurumu/kuruluşu tarafından desteklenen çalışmalarda, söz konusu kurumun/kuruluşun ve projenin adı, varsa, tarihi ve sayısı dipnotla belirtilmelidir.

- q. Kongre ve sempozyum bildirilerinde toplantının adı, yeri ve tarihi belirtilmelidir.
- r. Atıf ve kaynakça yazımında dergimizin kurallarına göre hazırlanmayan makaleler düzeltilmedikçe **kabul edilmeyecektir.**

2. Yazım Kuralları

- a. Yazılar, Microsoft Word programında yazılmalı ve sayfa yapıları aşağıdaki gibi düzenlenmelidir:

Kâğıt Boyutu	A4 Dikey
Üst Kenar Boşluk	2,5 cm
Alt Kenar Boşluk	2,5 cm
Sol Kenar Boşluk	3 cm
Sağ Kenar Boşluk	3 cm
Yazı Tipi	Times News Roman
Yazı Tipi Stili	Normal
Yazı Boyutu (normal metin)	12
Yazı Boyutu (dipnot metni)	10
Tablo-grafik	10
Paragraf Girintisi (İlk Satır)	1,25
Paragraf Aralığı	Önce 6 nk, sonra 0 nk (Tablo ve grafiklerde önce ve sonra 0 nk)
Satır Aralığı	(1,15)

- b. Özel bir yazı tipi (font) kullanılmış yazılarda, kullanılan yazı tipi de, yazıyla birlikte gönderilmelidir.
- c. Yazılarda sayfa numarası, üst bilgi ve alt bilgi gibi ayrıntılara yer verilmemelidir. Dipnotlar, sadece yapılması zorunlu açıklamalar için kullanılır ve “DİPNOT” komutuyla otomatik olarak verilir.
- d. Makale içerisindeki başlıklar koyu, her bir kelimesinin sadece ilk harfi büyük, sola dayalı olmalı, başka hiçbir biçimlendirmeye yer verilmemelidir.
- e. Kısaltma kullanılacaksa Türk Dil Kurumu Yazım Kılavuzu’nda belirtilen kısaltmalar esas alınmalıdır.
- f. Makalede atıf sistemi olarak APA kullanılmalıdır. Makalenin sonunda mutlaka kaynakça bulunmak zorundadır.

AUTHOR GUIDE

1. Editorial Principles

- a. UDEKAD (International Journal of Language, Literature and Culture Researches) is an international peer-reviewed journal, published twice a year except for special numbers.
- b. UDEKAD (International Journal of Language, Literature and Culture Researches) is a journal that publishes articles on language, literature and culture research.
- c. In the studies, criteria of originality and contributing to the field are sought.
- d. Members who sent/send articles to our journal need to add their Orcid Number to their user credentials.
- e. The articles submitted to UDEKAD (International Journal of Language, Literature and Culture Researches) should not have been published anywhere before or should not be accepted for publication.
- f. Those who want to submit articles for the publication of UDEKAD (International Journal of Language, Literature and Cultural Researches) should send their work as a member of the Article Tracking System at <http://www.dergipark.gov.tr/udekad>.
- g. Except for the editorial board's special decision, articles that are less than 8 pages and more than 30 pages are not evaluated.
- h. The addition of any text to the electronic system of the UDEKAD (International Journal of Language, Literature and Cultural Researches) is accepted as an application for publication and the process of evaluation of the article begins. No royalties are paid for articles.
- i. UDEKAD is an electronic journal. As a result, all the processes from the application to the publication of the article take place in the electronic environment.
- j. The publication rights of the publication sent to UDEKAD (International Journal of Language, Literature and Cultural Researches) will be transferred to the journal. These articles can not be published, reproduced, or used without reference to another publication without permission from the editor of the journal.
- k. Any possible legal, economic and ethical responsibility arising from the writings sent to the UDEKAD (International Journal of Language, Literature and Culture Researches) Journal belongs to the authors even if the mentioned article is published. The journal does not accept any liability.

- l.** UDEKAD (International Journal of Language, Literature and Culture Research) is published in Turkish. However in English, Russian, German, French, Arabic, Persian and so on. Languages articles will also be evaluated and published if they are deemed appropriate by the referees.
- m.** At the beginning of the article, which will be uploaded to the article tracking system, a summary of English, consisting of 200-300 words, 3-5 words for keywords; English title should be included. It should reflect the purpose, scope and outcome of the study in English and allow readers to quickly determine the content of the article. Articles written in foreign languages - in addition to Turkish and English - must include title, abstract and keywords in the article language. Care should be taken not to have language mistakes in foreign summaries. Abstract and Key Words must comply with international standards such as Medical Subject Headings, CAB Theasarus, JISCT, ERIC.
- n.** In studies supported by a research institution / organization, the name of the institution / organization and the project, if any, date and number, should be indicated in footnotes.
- o.** The name, place and date of the congress or symposium should be indicated in the reports or articles.
- p.** Articles which are not prepared according to the rules of our journal will not be accepted unless they are corrected.

2. Writing Rules

- a. Articles must be written in the Microsoft Word Program and the page structure must be created as follows:

Paper Size	A4 Vertical
Top Margin	2,5 cm
Bottom Margin	2,5 cm
Left Margin	3 cm
Right Margin	3 cm
Font	Times News Roman
Font Style	Normal
Type Size (Regular Text)	12
Type Size (Footnote Text)	10
Table-graphic	10
Paragraph Entry (First Line)	1,25
Paragraph Spacing	Before 6 nk, after 0 nk (Table and graphic – before and after 0 nk)
Line Spacing	1,15

- b. In the special font used articles, the font used should be sent with the article.
- c. Articles should not be included details such as page numbers, headers and footers.
- d. Only the initial letters of each word in the headlines of articles should be capital and no other formation should be included.
- e. In terms of spelling and punctuation, Turkish Language Institution Spelling Guide should be based on beyond exceptions required by the article or topic.
- f. APA should be used as the citation reference system. At the end of the article, there must be a bibliography.



MODERN İRAN ŞİİRİ, NİMÂ YÛSİC VE TAKİPÇİLERİ

MODERN PERSIAN POETRY, NIMA YUSHIC AND HIS FOLLOWERS

Cemalettin TAŞKEN*

MAKALE BİLGİSİ	ÖZET
Geliş: 01.10.2018 Kabul: 23.10.2018 Anahtar Kelimeler: <i>Fars Dili ve Edebiyatı,</i> <i>Modern İran Şiiri,</i> <i>Nimâ Yûsic,</i> <i>Nimâi şîir.</i>	Günümüzde İran denilen kadim toprakların devlet olma geleneği, 3 bin yıllık tarihi ve politik bir birikimin eseridir. Tarih kavramının var olduğu dönemden bu yana, İran coğrafyasında birçok medeniyet yaşamış ve bir o kadar da farklı devlet kurulup yok olmuştur. Bu döngü içerisindeki her bir medeniyet, kendisini takip edenin kültürüne ve siyasi yapısına katkıda bulunmuştur. Güçlü bir devlet geleneğine sahip olan İran'ın Batılı fikri ve siyasi gelenekle tanışması daha çok 19. yüzyılın sonları ve 20. yüzyılın başlarına denk gelmektedir. Bu tarihten itibaren İran; kendi tarihi, dil ve edebiyat özgünlüklerini modern sistemle ortak bir paydada buluşturma gayreti içinde olmuştur. Bu süreçte yaşanan siyasi olaylar ve köklü değişimler, edebiyat ve sanatta kendisine yer edinmiştir. İran'daki Batı kaynaklı yenilikçi anlayış, edebiyat ve sanatın yanı sıra şiirde de değişimi zorunlu kılmıştır. "Modern İran Şiiri Nimâ Yûsic ve Takipçileri" başlıklı çalışma, İran Şiiri'nin modernleşme sürecini ele almaktadır. "Modern İran Şiirinin babası" olarak bilinen Nimâ Yûsic ve onun takipçilerinin bu sürece olan katkıları tespit edilmeye çalışılmıştır. Çalışmada Nimâ Yûsic'e genişçe değinilmiş, Nimâi Şiir tarzını devam ettiren diğer şairlerle ilgili muhtasar bilgiler verilmiştir.
ARTICLE INFO	ABSTRACT
Received: 10.01.2018 Accepted: 10.23.2018 Keywords: <i>Persian Language and Literature,</i> <i>Modern Persian Poetry,</i> <i>Nima Yushic,</i> <i>Nimai Poetry.</i>	The tradition of being the state of the ancient land called Iran is a result of 3000 years of historical and political accumulation. Since the beginning of history, many civilizations appeared in Iran geography, and several states established and collapsed. Within this cycle, every single civilization have contributed to culture and political structure of its successors. As a country, having a strong state tradition, Iran's acquaintance with Western intellectual and political culture started in the late 19th and early 20th centuries. Thereafter, Iran has endeavored to find a common ground between itself and modern system in terms of historical, linguistic and literary works. The political events and radical changes occurred in this process have taken place in literature and art. This innovative understanding, owes its origins to the West, necessitated a change in poetry in addition to literature and art. This study entitled "Modern Persian Poetry, Nimâ Yûsic and his followers" discusses the modernization process of Persian poetry. Nimâ Yûsic, who is known as "the father of modern Iranian poetry", and his followers' contributions to this process have been tried to be determined. In this study, Nimâ Yûsic is mentioned extensively, and conclusive information over the other poets who continued the Nimâi Poetry style is also included.

* Doktora Öğrencisi, Kırıkkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Fars Dili Ve Edebiyatı, Kırıkkale/Türkiye, E-mail: cemalettintasken@gmail.com

Extended Abstract

Iranian culture has led to substantial changes in socio-political sphere by intellectual developments throughout the history. The 20th century was a highly active and long century in the history of Iran. The social and intellectual movement in the early 20th century paved the way for the 1906 Constitutional Revolution, and the new social life, which was tried to be adopted, paved the way for the emergence of new ideas and literary insights. In the early 1950s, new topics in literature and the sociology of literature have contributed to the development of national consciousness. These contributions of the sociology of literature continued in the 1960s with the demands of reform against the Shah Administration.

This continuity was in parallel with global political, social and intellectual developments. Social and intellectual mobility in the world, especially in Europe, has been directly reflected in the thought and art movements in Modern Iranian literature. Iran has entered a period of change and transformation as mainly observed in cultural sphere in the period of Reza Shah (1921-1941), which dominated the country since the 1920s. However, a group of intellectuals that believes that this transformation is not appropriate for Iranian culture and social understanding. Many poets and writers who gave literary works in this period claimed that the change in the country was a dangerous transformation rather than a useful development. Nîmâ Yûsic (1897-1960) was the first who objected to the rapid transformation with one of his poetries. Poets like Ahmad Shamlou, Sohrab Sepehri, Fereydoon Moshiri, Forough Farrokhzad supported the literary objections of Nîmâ, following his new poetic approach.

While these radical transformations were taking place in the country, Nîmâ initiated a modern understanding of poetry by changing the classical flow of Iranian poetry. It can be said that poems written by the poet in this period are more effective than modern political theories over the future of the country. The poet who grew up in the climate of change of the Second Constitutional Monarchy destroyed the image of Iranian poetry in its most complicated period (1920-1940). Instead of classical style of poetry, he developed the verse technique and he emerged with a new and modern approach. The libertarian and dissenting concept created by Nîmâ in Modern Iranian poetry seems to be carried on by the followers of his works.

Besides the critical efforts of Nîmâ, the developments in literature and other fields of art influenced the modern literature understanding in the country. Sadeqh Hedayat's committing suicide in Paris in 1951 coincided with the death of Nîmâ in 1960, as a recent movement in Iranian culture and literature. This spirit, which was initiated by Nîmâ, had uprooted the hopes of the Iranians during the second Shah and expressed their aspirations for the future. Iranian poets, directors, storytellers, novelists, painters, and photographers have been the guarantors of the hope of the Iranian people against the oppressive rule of Mohammad Reza Shah. The rise of Nîmâ and his followers had become the property of society in the period of Pahlavi rule and this brought along the fact that they were representative of the social opposition and sensitivity in Iran.

Because of this dissenting understanding, Mohammed Mossadegh, the political figure of the 1950s, had the chance to come to power, but this opportunity did not last long. In 1953, Prime Minister Mohammad Mossadegh was dismissed by a coup and the Shah returned to rule. This event took place in modern Iranian poetry with the air of despair. And the libertarian spirit developed by Nîmâ and his followers gained social visibility and created a field that made cultural expression possible. This spirit continued until the 1979 Iranian Revolution and was one of the factors that nourished the revolution.

In spite of the increasing pressures of the Pahlavi administration, which came to the office for the second time after 1953, the concept of libertarian expression appeared in many areas in the country. Especially in the struggle, started with Forough Farrokhzad, women gave their liberation struggle and drawn the ways of salvation. Nîmâ and his followers became cheerful and hopeful followers of Modern Iranian Poetry. Iranian poets, the most important public intellectuals of their country, pushed the possibilities through the poetic modernity they presented in their works, beyond the political pressures on the people and they had hopes and objections about the future of the Iranian people.

Giriş

İran, tarihî, kültürel, siyasal ve toplumsal yapısının yanı sıra özellikle edebiyatı ile de dünya kültür mirasına önemli katkıları olan bir medeniyettir. Tarihi boyunca toplumsal ve fikir hayatında mühim değişimlerin yaşandığı bir coğrafya olan İran'daki bu değişimler edebiyat alanında da kendisini göstermiştir. 20. yüzyılın hemen başlarındaki toplumsal ve fikrî hareketlilik, 1906 Anayasa Devrimi'ni beraberinde getirmiş, benimsenmeye çalışılan

sosyal hayat, yeni fikrî ve edebî anlayışların ve bu anlayışları farklı yaklaşımlarla yorumlayan şairlerin ortaya çıkmasının da önünü açmıştır. 1950’li yılların başında edebiyattaki yeni konular ve edebiyat sosyolojisinin, sosyal konuların ve sorunların edebi eserlerde işlenerek farklı çözüm yolları sunması ve okuyucuyu bilinçlendirmesi açısından millî bilincin gelişmesine önemli katkısı olmuştur. Bu katkılar, 1960’larda ülkede Şah Yönetimi’ne karşı baş gösteren reform istekleriyle devamlılık göstermiştir. Nihayet süreç, 1979 yılında “Devrimler Yüzyılının Son Büyük Devrimi” ile sonuçlanmıştır. Modern dönem İran’ında yaşanan bu siyasî ve toplumsal değişimler şiir ve edebiyatta kendine yer bulmuştur. Sosyal ve fikrî değişimlerin etkili bir şekilde ifade edilebildiği bir alan olarak öne çıkan şiir ve edebiyat, yeni formlara bürünerek farklı bir bakış açısı, anlayış ve yorum kazanmıştır. Söz konusu çalışmada Modern İran Şiiri’nin babası olarak kabul edilen Nîmâ Yûsîc’ten başlayarak kendilerine has üsluplarıyla modern şiire katkı sunan şairlerin şiir anlayışlarına değinilecek, son yüzyılda ülkede yaşanan toplumsal gelişmeler ışığında Modern İran Şiiri’nin “doğuşu ve gelişmesi” irdelenemeye çalışılacaktır.

Modern İran Şiirinin Doğuşu

Meşrutiyet hareketlerinin İran sosyal yapısına etki etmeye başladığı dönem değişimler, şiir başta olmak üzere kendini edebiyatta da hissettirmeye başlamıştır. Bu dönemde nesre roman, öykü ve piyes gibi yeni türler girerken şiirde de daha çok içeriğe yönelik değişim ve yenileşmeler görülmüştür. (Afary 1996: 9-11). Klasik dönem şiirindeki tekdüze kalıplarda meydana gelen değişimlerle birlikte siyasî tebliğler, mizahi yazılar, müstezad, terane, tasnif ve tercî-i bendlerden yararlanılmaya başlanmıştır. Bu tarz şiirlerin önemli bir kısmı halk tarafından beğenilse de benimsenmesi için şiirde yeni mazmunlara yer verilmesi gerekmiştir. Yeni mazmunların şiirde yer alması zaman aldığı için bu tür şiirler günümüz İran şiiri içine hemen girememiştir. Eski şiir anlayışının kolay değişmeyeceği gerçeği, o dönem eser veren şairleri; düşünce ve duyguların gelişmesi için yeni yollar aramaya sevk etmiştir (Browne 1914: 42). Bu dönemde pek çok aydın ve edebiyatçı geriye dönüş fikrini yoğun bir şekilde eleştirmiş ve İran şiirini klasik dönem şairlerinin etkisinden kurtarmak gerektiğini ileri sürmüşlerdir. Bu dönemde konuların da değişmeye başlaması, Modern İran Şiirinin doğuşuna ön ayak olmuştur. Özellikle vatanî ve millî manzumeler, yeni İran Şiirinin en çok kullanılan mazmunları olmuşlardır. Zira İran’da yabancı nüfuz ve tahakkümün arttığı bir dönemde şairler, maziye dönerek tarihlerini ve medeniyet hafızalarını tazeleme eğiliminde olmuşlardır (Anbarcıoğlu 1966: 86).

Eski edebiyatın yetiştirdiği şair geleneğinden olan Vahîd-i Destgirdî ve Bedîüzzamân Furûzânfer gibi şairler eski edebiyat geleneğini devam ettirmekten yana eğilim göstermişlerdir. Bedîüzzamân Furûzânfer gibi şairlerin muhafazakâr edebiyatçı tutumlarına rağmen ortaya çıkan yeni mazmunları ifade etmek için yeni üsluplara ihtiyaç duyulmuştur (Kanar 2013: 209). İran siyasî ve sosyal yapısının, karmaşa içerisinde kendine yol bulmaya çalıştığı bir dönem olan 1914-1925 yılları şairler için bir arayış dönemi olarak öne çıkmıştır. Klasik dönemi taklit etmekten kaçınan bu şairler yeni mazmunları eski şiir kalıplarıyla birlikte kullanma yoluna gitmişlerdir. Bir yandan İşkî ve Lâhutî, şiirde kendilerine has bir üslup yakalamaya çalışırken diğer taraftan Êrec Mîrza şiire konuşma dilini sokmuştur. Ancak İşkî ve Êrec gibi şairler kendilerini klasik edebiyatın etkisinden kurtaramamışlardır. Bu durum,

temelde Yenilikçiler ve Eski Edebiyat yanlıları olmak üzere iki muhalif grubun oluşmasına sebep olmuştur. İran şiirinin modern anlamda yeniden şekilleneceği bir dönem olarak öne çıkan bu dönem için belirgin bir homojenlikten de söz etmek zor bir hale gelmiştir. Bu dönem, Kacarlar döneminden Meşrutiyet'in ilan edilmesine değin geçen süre içerisinde özellikle tema ve içerik bağlamındaki bir yenileşme arayışının devamı niteliğindedir (Kırlangıç 2001: 106).

Nîmâ'nın Düşünce Dünyası

Güçlü bir şiir geleneğine sahip olan İran şiirinin biçim ve içerik açısından değişim süreci sancılı olmuştur. Şairler ve takipçilerinin şiirle ilgili alışkanlıkları ve klasik şiirin İran toplumu üzerindeki derin etkisi de değişim sürecinin uzun olmasına yol açmıştır. Bu durum aynı zamanda yenilik taraftarı olan şairlerin yeni biçimleri denemede ısrarcı olmalarının da önüne geçmiştir. Yenilikçi şairler bu yolla yeni temalar gündeme getirip biçimle pek ilgili olmayan bir değişimi benimsemişlerdir. Şiirde yeni bir dile ulaşmak gerektiğini söyleyenler olmuşsa da şiirde biçim açısından gösterilen bu çaba, Nîmâ Yûsic'le özdeşleşmiştir. Bu nedenle Fars Edebiyatı ile ilgilenen ve özellikle Modern İran Şiirine dair çalışmalar yapmış olan birçok isim, Nîmâ Yûsic'i İran Şiirinin babası olarak tanımlamaktadır (Kırlangıç 2001: 107).

Nîmâ, ünlü şiiri "Efsâne" ile İran toplumuna yeni bir anlam dünyasıyla yepyeni dizeler sunmuştur. Nîmâ, döneminin bütün çalkantılı halleri ve fikrî karmaşasına rağmen, yeni bir düşünce ve bakış açısı, eşine az rastlanabilen bir cesaret ve tamamen bağımsız ifade şekilleri ile şiirin seyrini değiştirmede oldukça başarılı olmuştur. Daha sonraları Ferîdûn-i Tevellelî, "Efsâne" türü şiir kalıbını benimseyerek Nîmâ tarzını kullanan ilk şairlerden birisi olarak öne çıkmıştır. "Efsâne" ile birlikte başlayan yeni tarz gazel, sadece Tevellelî'ye özgü bir tarz değildir. Modern İran şairleri arasında sadece Nîmâ'nın bir ekol öncüsü olduğuna inanan Ahmed-i Şamlû, diğer şairleri onun ya da daha önceki dönemlerde yaşamış şairlerin takipçisi olarak kabul etmektedir. Ona göre şiir, tamamıyla sanatçının duyguları ve iç dünyasında oluşturduğu düşüncelerinden dizelerine yansımadır (Dabashi 2003:113). Bu şekilde ortaya çıkan sanat eseri de, sanatçının içerisinde yaşadığı toplumun bizzat değerlerinden çekip alarak, özümseyerek dizelerine aktardığı zaman değer kazanmaktadır. Modern İran Şiirinde romantizm, Nîmâ'nın *Efsâne* adlı şiiriyle başlamış, gelişerek devam etmiştir (Hakkâk 1978: 29-39).

Batı romantizminin etkileri Nîmâ ve geliştirdiği tarzın takipçileri arasında yer alan şairlerin eserlerinde yer yer görülmektedir. *Efsâne*, bir bakıma romantik şairin bir manifestosudur. Daha sonraları Modern İran şairlerinden Perviz Nâtil-i Hânlerî, Ferîdûn-i Tevellelî ve Ahmed Gulçîn-i Maânî, bu tarzı devam ettiren şairler arasında yer almışlardır. Furûğ-i Ferruhzâd ilk üç şiir mecmuasındaki şiirlerini bu tarzın yoğun etkisi altında kaleme almıştır (Yıldırım 2011: 2, 143-169).

Nîmâî Şiir

İran coğrafyasının büyük bir siyasî aksiyon yaşadığı bir dönemde Nîmâ, azmi ve kararlılığı ile öne çıkmıştır. Onun hedefinde Klasik İran şiir geleneğini değiştirerek İran'ın

şiiirde modernlik akımını başlatmak vardır. Nîmâ'nın şiiirleri ve modern şiiir üzerine geliştirdiği teoriler, Rıza Şah saltanatının ilk dönemlerinde ortaya çıkan devrimci fikir ve radikal hareketlerinin hemen hepsinden daha etkindir. Şair bu dönemde klasik Arapça/Farsça vezin tekniğinin yorucu kalıplarından estetik bir kurtuluş hikâyesi çıkarmak için şiiire dair yeni teoriler ortaya atmıştır. Bu doğrultuda Klasik İran Şiiirin temelini oluşturan eskimeye yüz tutmuş vezin tekniğini dönüştürmeyi amaçlayan şair, döneminin siyasî meseleleriyle ilgilenmeyi de ihmal etmemiştir. *Âmin diyen kuş* şiiirinde daha biçimci idealler ile kendine has özgürlükçü siyaset anlayışını harmanlayarak İran şiiir tarihinin en etkin siyasî şiiirlerinden birini ortaya koymuştur (Hakkâk 1995: 151).

Yaklaşık olarak altmış yıl süren ve “Nîmâ Çağı” olarak adlandırılan bu dönem, zaman açısından kısa ve sınırlı olmasına rağmen, her devresi Fars dili ve edebiyatı üzerinde önemli etkiler bırakan olaylara sahne olması bakımından dikkate değer bir süreçtir (Yâhakkî 1375/1996: 85). İran toplumunun yaşadığı bu karmaşa dönemine şahitlik eden Nîmâ, düşünce dünyasını bu olaylara paralel olarak şekillendirmiştir. İran'da yaşanan Meşrutiyetin yanı sıra dünyada önemli değişimleri beraberinde getiren 1. Dünya savaşı, şairin hem düşünce dünyasında hem de sosyal hayatında önemli etkiler bırakmıştır. Batı kültürüne aşina olması ve o dönemin yaygın dillerinden Fransızca'yı bilmesi, başta Fransız edebiyatı olmak üzere diğer Batı edebiyatlarına ilgi duymasının yanı sıra Türk ve Arap Edebiyatı ile de yakından ilgilenmesi, şairin şiiir dünyasına yeni ufuklar açmasını sağlamıştır (Hakkâk 2004: 42-43).

Nîmâ, Türk ve Rus Edebiyatı'nı yakından tanıma fırsatı bulmuş, eski Kafkas şairler üzerine de incelemeler yapmıştır (Yâhakkî 1375/1996: 91). Karamsar bir ruh yapısına sahip olan şair, şehir hayatının sıkıcılığından kaçıp çok istediği özgür dünyayı şiiirlerinde tasvir etmiştir. Şehir hayatı sürdüğü ömrünün büyük bölümünde köyünden hiç kopmamış, hayal dünyasıyla da olsa bir tarafı hep köyünde kalmıştır (Kıvâmuddîn 1371/1992: 55). Tahran'da yaşadığı dönemde edebî ve bilimsel çevrelerle yakın ilişki kuran şair edebî faaliyetlerini yoğun bir biçimde sürdürmüş, temsilcisi olduğu akımı canlı tutmayı amaç edinmiştir. Şair benimsediği yeni şiiir anlayışına yönelik yapılan eleştirileri değerli görmüş, sert cevaplar vermemiştir. Şairin bu tavrının en önemli sebebi ise benimsemiş olduğu şiiir tarzının klasik anlayışa sahip olan şairler tarafından da kabul görmesini sağlamaktır.

İran siyasî ve sosyal hayatında sık sık yaşanan değişimler ve iniş çıkışların, siyasal ve sosyal sonuçları ve etkileri, şairin toplumsal hayattan kenara çekilmesini ve Tahran'ın iyi olmayan ortamından bir nebze de olsa uzaklaşmasını beraberinde getirmiştir. Özellikle İran'ın en çalkantılı siyasî dönüşümlerin içine çekildiği 1920'li ve 1930'lu yıllarda memleketi Hazar'ın ormanlarına ve dağlarına sığınmıştır. Bu sürede Farsça şiiirinin işlevselliğini kaybetmiş biçimsel vezin tekniğinin yerine modern bir şiiir anlayışı yerleştirmeyi amaçlamıştır. Bu hedef doğrultusunda yeni yaşam ve umutları yeşertecek şiiire özgürleşme anlayışı getiren yeni bir vezin tekniği ortaya çıkarmıştır. Şair bu girişimi, “İranlı” öznenin oluşumunda Meşrutiyet Devrimi kadar etkili olduğunu söylemek abartı olmaz. Nîmâ'nın bu öngörülü vizyonunu devralan İranlı şairlerin bu anlayışı devam ettirmesi, onun yirminci yüzyıl Farsça şiiirde şairin etkisini ortaya koymaktadır (Dabashi 2007: 130). Nîmâ'nın şiiirleri siyasî kaosla boğuşan İran halkının kurtuluş bildirisi niteliğindedir. Bu anlamda şairin şiiirini okuyup anlayan hiçbir İranlı yerli bir zorbaya veya yabancı bir sömürgeciye boyun eğmez.

Tek bir Şarkiyatçının bile onun şiir anlayışı üzerine herhangi bir yorum üzerinde bulunmaması Nîmâ'nın başarısını göstermektedir.

Şair, bu ideallerle inzivaya çekildiği dönemde, yeni tarzdaki şiirlerinden birini yine eski vezinlerde kaleme aldığı “Efsâne”yi okuyucularına sunmuştur. Bu önemli şiirin ilk parçalarını meşrutiyet döneminin en fanatik ve en ileri uçta yer alan edebî-siyasî gazetelerden olan Mirzâde-yi Işkî'nin *Karn-i Bîstom* adlı gazetesinde birbiri ardınca birkaç gün boyunca yayınlanmıştır. Önemli ölçüde kendisine ün kazandıran bu şiirinden dolayı Nîmâ, “Efsâne Şairi” olarak da bilinmektedir.

Nîmâ'nın bu şiiri aslında edebî açıdan ve şiir sanatı bakımından değerlendirildiğinde fazla olgun ve öne çıkmış bir şiir olmasa da içeriğinde yer verdiği hayalci tasvirler, kendisinden önceki şairlerin kullanmamış olduğu birtakım mazmunlar, kelimeler ya da terkipler açısından bakıldığında benzersiz olarak kabul edilmektedir (Lengrûdî 2005: 95-97). Bu durum Modern İran şiirinin kalıpları dışına çıkan ilk örneği olması bakımından değerli görülmüş ve şiirde değişim isteyen şair ve toplum tarafından anlamlı bulunmuştur. “Efsâne”, başka bir deyişle Modern İran Şiirinin temel taşı olarak İran edebiyat tarihinde yerini almıştır (Zerrînkûb 1363/1993: 144-145). *Efsâne* adlı şiirin yayınlanması, edebî çevrelerin itirazlarını, eleştirilerini ve hışımlarını üzerlerine çekmiştir. Ancak daha önce de ifade dildiği üzere Nîmâ, bu eleştirilerden ve kusur aramalardan hiçbir zaman incinmemiş, sıkılmamış ve kendi idealleri uğrunda sanatını icraya devam etmiştir. O, muhaliflerini hemen ilk adımlarında kendinden ürkütmek ve uzaklaştırmak istememiştir. Bu yüzden “Efsâne” adlı şiirinde Fars şiirinin temel esaslarından ve unsurlarından o kadar uzaklaşmamıştır. (Hakkâk ve Talattof 2004: 200, 260).

Nîmâ, vezin ve kafiye yerinde kullanmıştır. Ancak art arda tekrarlanmalarını önlemek için aralarına birer mısra koymuştur. Böylece yaşadığı toplumun ve kendinin dertleri ve yalnızlıklarını en iyi şekilde ifade etme özelliğini taşıyan bir “tegazzül” türü ortaya çıkarmıştır. (Yâhakkî 1375/1996: 94-95). Nîmâ'nın *Efsane* şiirinde ön plana çıkardığı Tegazzül türünün yanı sıra hş. 1301/1922 yılından itibaren Muhammed Ali Cemâlzâde'nin *Yekî Bûd Yekî Nebûd* adlı öyküsü, Muşfik-i Kâzımî'nin *Tahrân-i Mahûf* adlı romanı ve aynı zamanda Hasan-i Mukaddem'in *Ca fer Hân Ez Fireng Âmede* adlı tiyatrosu gibi Modern İran edebiyatının çeşitli dallarında çağdaş nitelikte eserler kaleme alınmaya başlamıştır. Bu durum ve değişim edebiyat ve sanata yeni türlerin girmesiyle kendini göstermiştir (Yıldırım 2011-2: 152).

Yukarıdaki isimlere ek olarak Modern İran edebiyatındaki değişimlere önemli desteği ve katkısı olan birkaç ismi daha zikretmek gerekmektedir. Modern İran Romanının kurucusu olarak bilinen Sâdık Hidâyet, dönemin sosyal ve siyasî konularına gösterdiği duyarlılıkla öne çıkan yazar ve düşünür Celâl Âl-i Ahmed ve İran'ın etno-politik yapısını öykülerine başarılı bir şekilde yansıtan Samed Behrengî'den de bahsedilmelidir. Örneğin Pehlevi döneminin yıkıcı etkisi, en net şekilde Sâdık Hidâyetin romanlarında görülmektedir. Yazarın *Kör Baykuş* (1937) adlı romanı, Pehlevi hanedanlığının en güçlü dönemlerinde ortaya çıkmıştır. Roman, sürekli olarak kendi geçmişine öykünmek zorunda bırakılan ve geleceğin kendisi için ne getireceğini öğrenmesine asla izin verilmeyen bir halkın haklı isyanını dile getirmektedir. Bu isyan, Pehlevi dönemindeki baskıcı anlayışın alaylı bir dille ele alınışdır. Celâl Âl-i

Ahmed'in *Garbzedeği* adlı eseri ise Batı kuşatmasına bir başkaldırı olmasının yanı sıra İran halkının geleceğine dair yol haritası niteliğindedir.

Nîmâ'nın edebî anlayışındaki değişimlerin birdenbire değil aşama aşama olduğu görülür. Şiirde kendini kabul ettirdiği yıldan itibaren 15-20 yıl boyunca tam anlamıyla serbest şiir söylemekten kaçınmıştır. Şair daha önce kaleme aldığı eserlerde vezin ve kafiye kullansa da *Efsane*'den sonra 1316/1937 yılında kaleme aldığı *Kaknos* adlı şiiri, vezinden ve kafiye tam serbest bir tarzda kaleme aldığı ilk şiir olarak öne çıkmaktadır (Yâhakkî 1375/1996: 95-96). "Kaknos" adlı şiir İran Şiirinin sancılı sürecinin serbest şiir anlamında verdiği ilk ürün olması hasebiyle de önemlidir. Zira şair bu şiiriyle, daha önce Lahutî ve Işkî'nin, yeni tarz ve yeni formu şiire yerleştirme anlamında başaramadıklarını başarmıştır. Zira şiir, şairin kendi hayatının geçmiş dönemini konu alan tematik bir şiir olarak öne çıkmaktadır. Bu şiirden sonra temsili şiir, Nîmâ çağında yaygınlaşarak devam etmiş, kendisini takip eden şairler de temsili şiire önem vererek bu geleneği devam ettirmişlerdir (Rypka 1968: 66-67).

Nîmâ Yûsic'in, dönemin diğer şairleri gibi serbest şiire yönelmesi Fransızca öğrenerek Batı Edebiyatı ile ilgilenmesi vesilesi ile olmuştur. Ancak Nîmâ ile diğer şairlerin şiire yaklaşımındaki en belirgin fark, şiirin anlam derinliğine inmeden sadece şekilsel özelliklere önem vermek yerine şiirin iç dünyasına, diğer bir deyişle şiirin felsefesine inmiş olmasıdır. Nîmâî şiir tarzındaki değişim, içerik, zihinsel şekillenme ve şekilsel değişim olarak öne çıkmaktadır. Şiiri bir yaşam tarzı olarak gören Nîmâ'ya göre şair, yaşadığı zamanın bütün özelliklerini taşıyan, yaşadığı ve şiirlerine ilham olan toplumun bireylerini, problemlerini, neşelerini, üzüntü ve kederlerini bilen hisseden ve bütün bunları şiirine yansıtan kişidir. Yani ona göre şair, zamanının havasını koklayabilen ve olayları okuyabilen kişidir. Ona göre bütün bu özellikler, şiirin içerik açısından gösterdiği değişime işaret etmektedir (Nafici 1997: 103).

Zihinsel şekillenmede ise şair zamanın olaylarını görmek yerine hissetmelidir. Ona göre gerçek sanatçı, halkın durumunu veya yaşanan olayları, görünüşte değil zihin dünyasında olgunlaştırarak dizelerine aktaran kişidir. Bu yolla ancak bir sanatçı kalıplaşmış ifadeleri terk edebilir ve yerine yeni imgeler bulabilir. Şairin şiire olan yaklaşımındaki şekilsel değişim ise içerik ve şairin bakış açısı dışında, kalıp ve şekilde de anlam ve zihinsel kavrama eğilimine uygun bir değişim gereklidir. Vezinlerin ve mısraların farklı ölçülere bürünerek değişmesi veya kafiye gerekliliğinin verilememesi, şiirde yeni anlayışların benimsenmesini gerekli kılmıştır. Nîmâ, vezin ve kafiye şiir için gerekli bir unsur olarak nitelendirmiştir. Kafiye onun içinde şiirde olması gereken bir özelliktir (Yâhakkî 1375/1996: 100). 1946 yılının Haziran ayında düzenlenen 1. Yazarlar Kongresi'nde Modern İran Şiirinin kurucusu Nîmâ Yûsic, kendi şiir anlayışını ifade ederken konuşmasının bir yerinde şunları söylemiştir:

[...] Serbest vezinli şiirlerimde vezin ve kafiye farklı bir yapı arz eder. Bu şiirlerde mısraların kısa ve uzun olması, fantezi amaçlı laf ebeliğinden ileri gelmez. Ben düzensizlikte bile belirli bir düzenin bulunduğu inanırım. Her kelimem çok ince bir kurallar bütünü içerisinde diğer kelimeyle birleşir. Bu nedenle, serbest vezinli şiirler söylemek diğer türde şiirler söylemekten daha zordur benim için [...] (Kara 1998: 8).

Nîmâ, şiir anlayışının ana unsurlarından olan konu, şekil, ezin ve kafiye ile ilgili düşüncelerini ise şu şekilde beyan etmiştir:

[...] Edebiyatımızın her yönüyle değişmesi gerek. Yeni konular da yeterli değildir. Bir mazmunu geliştirip yeni bir şekilde ifade etmek de kâfi gelmez. Kafiyeleleri ileri geri kaydırmak, mısraları uzatıp kısaltmak da önemli değil. Önemli olan çalışma yönteminin değişmesidir. İnsanların bilinç dünyasındaki şiire aktarmamız gerek [...] (Kantar 2013: 212).

Nîmâ, bazı şiirlerinde akımlar arası geçişler yaşamıştır. *Hânevâde-i Serbaz* adlı şiirinde romantizmden realizme kaymış ve karamsarlığı biraz daha hafiflemiştir. Rus savaşına gönderilmiş ve ailesinin kimsesiz kaldığı birini anlatan şiir, fakirlik ve kimsesizlikle boğuşan bir aileyi tasvir etmektedir. Şair bu tasvirle daha önce belirttiği şairin görevlerinden olan; “şair bulunduğu toplumun gerçeklerini anlayıp hissetmelidir” kuralını yerine getirmeye çalışmaktadır. “Efsane”den sonra yazdığı “Mahbus” adlı şiirinde ise Kerem adlı genç bir köylünün ağaya başkaldırması sonucu ağanın emriyle hapse atılarak acıklı bir hale düşmesini anlatırken şair, İran öyküsünün içinde bulunduğu trajik ve zor durumu anlatmaya çalışmaktadır. Şiirindeki bu üretkenlik ve ifadelerindeki güce rağmen okuyucu Nîmâ’nın şiirlerini anlamakta güçlük çeker. Şiirlerinde dolambaçlı ifadeler şairin şiirlerindeki en zayıf taraftır. Şiirlerindeki bu eksik yöne rağmen Modern İran Şiiri’nin babası olarak anılan Nîmâ Yûsic, pek çok şairi etkilemiş ve yeni İran şiirinin oluşmasında çok önemli bir rol oynamıştır (Kantar 2013: 214).

Nîmâ’nın Takipçileri

Rıza Şah saltanatı döneminde (1921-1941) yapılan bir dizi alt yapı reformu, devletin kurumsal dayanağının yavaş yavaş ortaçağ monarşisi modelinden çıkarak büyük sosyal ve demografik değişimler ve petrolün keşfi, modern anlamda bir ulus-devletin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Rıza Şah’ın gerçekleştirdiği başlıca alt yapı reformları arasında demiryolu ve şehirlerarası karayolunun inşası yer almaktaydı. Bunların yanı sıra ordunun modernizasyonu, merkezi bir idari anlayışının kurulması, sağlık ve yargı sistemini ve hepsinden önemlisi kadının meslek dünyasına katılması olmuştur. Tüm bu gelişmeler, İran halkının yöneticilerine itaatkâr bir rol üstlenmeye hazır hale getirilmesi içindir. Tam da bu dönemde Nîmâ ve takipçileri buna karşı çıkmak ve bunu İran halkına anlatmak için Nîmâ’yı ve onun tarzını takip etmiştir. (Erfani ve Nosrati 2015: 36).

Nîmâ’nın takipçilerinden ilk akla gelen isim 1298/1919 yılında Şiraz’da dünyaya gelen Fereydûn-i Tevellelî’dir. Önceleri diğer İran şairleri gibi klasik tarzda şiir söyleyen Tevellelî, Nîmâ ile tanıştıktan sonra şiire olan yaklaşımını ve bakış açısını değiştiren ilk modern dönem şairlerinden birisidir. Nîmâ tarzını benimseyerek yeterli fikrî alt yapıya ulaşan şairi belirli bir müddet sonra kendi tarzını oluşturma yoluna gitmiştir. Kendi tarzını oluştururken dikkat çekilmesi gereken husus ise Nîmâ ile İran şiirine giren yeni terkip ve tasvirleri kullanmaya başlamış olmasıdır. Tevellelî’nin ilk şiirleri *Rehâ* adlı şiir mecmuasında yer almıştır.

Kendi ifadesiyle hayalci bir yaklaşımdan efsane türü şiir kalıbından hoşlanan şair, bu tarzı benimseyerek geliştirme gayretinde olmuştur. Kaleme aldığı eserlerle ilgili yaptığı değerlendirmelerde klasik anlayışla kaleme alınan şiirleri eleştirmekte, yeni tasvir ve terkiplerin şiire girmesinin gerekliliğine vurgu yapmaktadır (Kırlangıç 2014: 159). Şairin şiirlerine hâkim olan genel içerik, aşk, sevgiliye özlem, vahşet, üzüntü, karanlık ve

ümitsizliktir. Şairin bu ruh halinin arkasındaki temel etken ise Nîmâî tarzın takipçilerinden olmasının yanı sıra dönemin siyasî ve sosyal konularını şiirlerinde işlemiş olmasıdır. Şairin başlıca eserleri ise *et-Tefâsîl*, *Kârvân*, *Şigift*, *Pûye* ve *Bâzgeşt* dir (Yâhakkî 1375/1996: 109).

Nîmâ'nın diğer önemli takipçilerinden biri olan Fereydûn-i Muşîrî, 1926 yılında Tahran'da doğmuştur. Çocukluk yıllarından itibaren şiire ilgi duyan şair genel anlayış üzere önceleri klasik tarzda şiirler yazmıştır. İlk eserlerinde gazel türü ve lirik tarzının örneklerini veren şair, sonraki dönemlerde ülkenin içinde bulunduğu sosyal ve siyasî konuları şiirlerinde işlemiştir. (Örs 2001: 88-89.) Şairin şiirlerinde en çok dikkat çeken taraf ise şiirin, eski tarz İran şiiriyle yeni tarz arasında bir yerlerde; oldukça yalın, kafiyeli ve nispeten klasik vezinli olmalarıdır. Şairin başlıca eserleri ise şöyledir: *Teşne-yi Tûfân*, *Gonâh-i Deryâ*, *Nâyâfte*, *Ebr u Kûçe*, *Yeksân Nîgerîsten*, *Pervâz Bâ Horşîd*, *Lehzahâ u Ehsâs*, *Bâ Penc Sohen Sârâ*'dır (Encyclopedia Iranica 1999).

Nîmâ'nın en önemli takipçilerinden biri de Ahmed-i Şâmlû'dur. Serbest tarzda yazılan şiirleriyle ön plana çıkan ve Şî'r-i Sepîd'in (Vezinsiz/Serbest Şiir) önde gelen isimlerinden olan Şâmlû, 1304/1925 yılında Tahran'da dünyaya gelmiştir. Dönemin kaotik sosyal ve siyasî atmosferinde yetişen şair, içinde yaşadığı toplumun sorunlarına duyarsız kalmamış ve şairliğinin yanı sıra araştırmacı ruhu ve gazetecilik yönüyle de dikkat çekmiştir (Kırlangıç 2010: 50-519). Nîmâî tarzı benimsediği şiir anlayışına göre, yaşadığı toplumu temsil etmenin bilincinde olan şair, sadece şiir kitaplarıyla değil, makale, tercüme, roman, hikâye ve inceleme yazılarıyla da adından söz ettirmiştir. Musaddık dönemindeki "İran Şiirinde Yeis" anlayışına kendini kaptırmıştır (Kırlangıç 2002: 7-10). Önceleri halkın sorunlarına duyarlı davranırken sonu gelmez siyasî tartışmalardan bıkip usanan şair, sonraları halktan kaçıp gizlenmeye başlamıştır. Dönemin çeşitli gazetelerinde başyazarlık ve dergi editörlüğü yapan şair İran kültür ve geleneğinin Batı'ya peşkeş çekildiği düşüncesini savunarak yeniden İran Milliyetçiliğine dönüşün simgesi sayılan dönemin başbakanı Muhammed Musaddık'ı desteklemiştir. Pehlevi döneminin baskıcı yönetiminin altında yatan gerçek canavarın ne olduğuna dair fikirler yürütmüş ve bu dönemin modernleşme tasarılarının, İran kültürünü Batı'nın oyuncağı haline getirdiği fikrini savunmuştur. Musaddık'ın milliyetçi duruşu Şâmlû'nun edebî ruhunu okşamıştır (Ghani 1998: 106).

Modern İran Edebiyatı'nın yenilikçi isimlerinden Şâmlû *Çehâr-pâre* ve *Nîmâî* şiir kalıplarını kullanmıştır ancak onun en dikkat çekici özelliği vezinsiz yazdığı şiirleridir. Bu şiir biçimine şair "sepîd şiir" adını vermektedir. Şâmlû'nun şiirlerinin çoğunluğunu sepîd şiirler oluşturan Şairin, vezni terk etmesinin nedenlerinden biri olarak iyi bir vezin bilgisinin olmaması ve bu konuda kendini geliştirmek istememesidir. İran müziğinden çok Batı müziği ile hemhal olan şair, saf şiire ulaşmak için şiirin ahengini, ritmini oluşturan unsurları terk etmesi ile şiire vezni dayatmadan veznin kendiliğinden doğuşuna izin verir. Ona göre şiir, tamamıyla sanatçının duyguları ve iç dünyasında oluşturduğu düşüncelerin dizelere yansımalarıdır (Kırlangıç 2010: 54).

Şairin şiirle ilgili serüveni ise klasik tarzda başlayarak Nîmâ tarzında devam etmiş ve sonrasında kendi tarzını oluşturmuştur. Şairin şiirlerine bakıldığında en dikkat çeken tema adaletsizliğe, zulme ve ihanete duyulan tepkidir. Ahmed-i Şâmlû bir keresinde kendi şiir anlayışını şöyle ifade eder:

[...] Şiir, ben ona dikkat etmeksizin içimde döllendir, vücut bulur, şekillenir olgunlaşır; derken olgun bir meyve gibi düşüverir dalından. Ben hiçbir zaman bir şey yazmaya “karar” vermem. Sadece yazma ihtiyacı hissederim. Ve bu ihtiyaç anı, bir şiirin bende olgunlaştığı zamandır. O şiiri bir vezin içinde bulmuşsam, onu kâğıda vezinli geçiririm değilse vezinsiz olur. Bütün sorun benim, okuyucu ile duygularım arasında güvenilir bir aracı olmam; şiirimin duygularımdan okuyucuya yönelik bir mesaj olması... Boş yere o mesaja kendimden bir şeyler ilave ederek o mesajı bozmaya gayret etmem ben [...] (Kara 1998: 22).

Manzum ve mensur eserlerinin yanı sıra çeviri şiirleri, piyes ve senaryoları da bulunan Ahmed-i Şâmlû'nun eserlerinden bazıları şunlardır:

Ahengahâ-yi Ferâmûş Şode, Ahenhâ ve İhsâs, Kat'-nâme, Bâğ-i Ayine, Âydâ: Direht, Hancer ve Hâtire, Hevâ-yi Tâze, Koknûs der Bârân ve Âydâ der Âyine (Kırlangıç 2010: 50).

Hûşeng-i İbtihâc/Sâye isimli şair, Nîmâî şiir tarzının temsilcilerindendir. Şair, 6 İsfend 1306, Milâdî 25 Şubat 1927 yılında bugünkü Gilan Eyaleti'nin yönetim merkezi olan Reşt şehrinde dünyaya geldi. Gerçek anlamıyla modern İran şiirinin 1940'lı yıllarda başlamasıyla birlikte Sâye'nin; Nîmâ Yûsîc'in en yakın takipçisi olan Ferîdûn-i Tevellelî'yle başlayan “eskiden yeni bir bakış” akımını en yüksek perdeden dile getiren isim olarak öne çıktığı söylenebilir. Nîmâ'nın etkisinde kalan ve Ferîdûn-i Tevellelî ile başlayan yenileşme hareketleri, yeni tasvirler ve terkipler Sâye için de geçerlidir. Sâye mahlaslı Hûşeng-i İbtihâc, bazen klasik, bazen de serbest tarzda şiirler kaleme almış ve bu tarzı başarılı bir şekilde işlemiştir (Lengerûdî 1991: 295-296). Önceleri Hâfız-i Şirâzî'nin etkisinde kalarak gazel tarzını ön plana çıkaran Sâye, 1951 yılında basılan ikinci kitabı *Serâb* ile adını duyurmaya başlamıştır.

1941-1951 yıllarında hâkim olan lirizmden sonra 1951-1961 arasında aşkın yanı sıra cinsî meseleler de Sâye'nin şiirinde ilgi görmeye başlamıştır. Özellikle 1953 yılından itibaren İran şiirine hâkim olan *ümitsizlik* teması Hûşeng tarafından da dile getirilmiştir. Hem bu dönemin hem de sonraki dönemin önemli şairlerinden Hûşeng'in dönemin özelliklerini toplumbilimci bir duruşla dile getirdiği söylenmelidir. Hafız, Sa'dî ve Mevlânâ'nın gazelleri ile son dönem şairlerinden Şehriyar ve Sâye'nin gazelleri, Farsça gazelin üstün örnekleri arasında sayılmaktadır.

Hûşeng'i diğer şair ve şiirlerden ayıran en belirgin özellik, 20. yüzyıl İran'ında gerçekleşen siyasî, sosyal ve edebî başkaldırışı en gerçekçi şekilde kaleme dökmüş olmasıdır (Hukukî 1972: 117-119). Diğer taraftan şairin, ülkenin sık sık yaşadığı siyasî ve toplumsal kaoslara da duyarlı davrandığını ve bu durumu şiirlerinde işlediğini söylemek mümkündür. Ülkedeki basın kurumlarının yanı sıra radyo ve televizyon kanallarının toplum üzerindeki etkinliklerinden dolayı direkt ülkenin dinî liderinin kontrolü altında olması, Sâye'nin şiirlerinin konusu olmuştur. Yönetimin halk üzerindeki olumsuz tavırları ve ülke içinde farklı bölgelerde yaşayan farklı kültürlerin baskı altında tutulmaya çalışılması, dönemin diğer şairlerini olduğu gibi Sâye'yi de rahatsız etmiştir (Abdullahî 1374/1996: 274). Hûşeng-i İbtihâc, toplum üzerindeki baskıya olan bu serzenişini “Dert Burada” isimli şiirinde şöyle dile getirmektedir:

درد اینجاست

حکایت از چه کنم، سینه سینه درد اینجاست
 هزار شعله‌ی سوزان و آه سرد اینجاست
 نگاه کن که ز هر بی‌شده در قفس شیرین است
 بلوچ و کرد و لر و ترک و گیل‌مرد اینجاست
 میان این همه نامردمی و نامردی
 نشسته در غم مردم هنوز مرد اینجاست
 بیا که مسئله بودن و نبودن نیست
 حدیث عهد و وفا می‌رود، نبرد اینجاست
 به روزگار شبی بی‌سحر نخواهد ماند
 چو چشم باز کنی صبح شب نورد اینجاست
 بهار آن سوی دیوار ماند و یاد خوشش
 هنوز با غم این برگ‌های زرد اینجاست
 جدایی از زن و فرزند «سایه» جان سهل است
 تو را ز خویش جدا می‌کنند، درد اینجاست
 (Hûşeng-i İbtihâc (Sâye), 1392/2013)
 سایه/هوشنگ ابتهاج

Dert burada

Ben ne anlatayım bak sine sine burada dert var.
 Binlerce yakıcı kıvılcım ve soğuk ah var burada
 Bak, kafeste her ormandan bir aslan!
 Beluç, Kürt, Lor, Türk ve Gilek burada
 Bunca kalleşlik ve namertliğin olduğu bir zamanda
 Hâlâ halkı düşünen mertler vardır burada.
 Gel ki mesele olmak ya da olmamak değil
 Kavga, yok ediyor söz ve vefayı burada.
 Sabaha erişmeyen bir gece kalmayacaktır şu zamanda
 Sen gözünü açtığında gecenin sabahı burada
 Bahar duvarın öbür yanında artık ve meltem,
 Hâlâ bu sarı yaprakların kederiyle burada
 Ey Sâye'ciğim! Kadından çoluk çocuktan ayrı olmak kolaydır da
 Seni senden ayırıyorlar dert burada, acı burada (Taşken 2015: 80-81).

Serâb, Şebgîr, Siyah Meşk, Çend Berg ve Ez Yelda isimli çalışmaların şairin diğer önemli eserlerindendir.

Nîmâî tarzın modern dönemdeki bir başka temsilcisi ise 1927 yılında Tahran'da dünyaya gelen Sîmîn Behbehâni'dir. Modern dönem İran şiirinin önemli şairlerinden Sîmîn Behbehâni, yenilikçi gazel söyleyen şairlerdendir. Şâir, modern şiir akımlarının etkisinde kalmış olsa da klasik edebiyatın modern edebiyata kaynaklık ettiği görüşünü savunmaktadır. Şair, modern ve klasik şiir arasındaki bağı şu şekilde ifade etmektedir: “Klasik şiir eski bir çınar ve yeni şiir de köklerini eski çınardan alarak türeyen bir fidandır. Ancak aynıysa değildir. Eski dil ile ilişkiyi kesmek mümkün değildir ama onda değişim ve yenilik yaratmak kaçınılmazdır.”

Behbehâni'ye göre, “Eski kitaplar düşünce duygu ve bakış açılarımızın kıstasları olmamalıdır. Şairlerin ilham kaynağı günümüzün doğası, toplumu, dünyamızın ihtiyaçları ve bugünkü neslin konuşma tarzı olmalıdır” (Behbehâni 1973/1352: 51).

Şair, Modern dönem İran şiiri adına yeni dünyadan ve serbest şiir tarzından etkilenerken gazelde bir takım açılımlara öncülük eden şair olarak karşımıza çıkmaktadır. Dönemin bazı şairlerine göre bazen gazelde takılıp kalmak kendini boğmak, bazense gazel söylemek beğenilmeyen ve gerici bir davranış olarak kabul edilir iken Sîmîn Behbehâni'ye göre, gazel etkisini ebediyen koruyacak olan bir şiir türüdür.

Şairin gazele olan modernist yaklaşımının yanı sıra klasik tarzda gazel söyleyen şairlere de bir eleştirisi vardır. Ona göre modern dönemde klasik tarzda gazel söylemek, sonuç alınamayacak bir haldir ve beyhudedir. Modern dönemde oluşturulmaya çalışılan gazel anlayışında yeni düşünceler, kelimeler, ifadeler ve günümüze ait mazmunlardan yararlanarak bu kalıp ve tarzda yazmak gerekir. Yeni gazelin eski gazelden bu tür bir şiir anlayışıyla ayrılacağına inanan şair, diğer klasik şiir türlerine oranla, gazelin günümüz gazel anlayışıyla daha fazla uyumlu olacağı görüşünü savunmuştur. Sîmîn Behbehâni ve şiirinin özelliklerine ilişkin çeşitli görüşler ortaya atılmıştır. Ancak Behbehâni'nin şiir hayatı incelendiğinde şiirinin sürekli bir değişim ve gelişim içerisinde olduğu görülmektedir. Behbehâni, Nîmâ tarzı yazan yeni şairler gibi dörtlüklerle şiir yazmaya başlamış fakat ilerleyen dönemlerde düşüncelerini gazel tarzıyla ifade etmeye karar vermiştir (Behbehâni 1973/1352: 51-54).

Behbehâni, *Restâhîz* adlı eserini yazdıktan sonra çok sanatsal bir şekilde yenilikçi tarza yönelmiştir. Şairin edebi faaliyetlerine devam ettiği sırada Modern İran Şiiri yaklaşımıyla ortaya koyduğu eserler şunlardır: *Hattî zi Sur'et u ez Âteş*, *Deşt-i Erjen*, *Yek Derîçe-i Âzâdî*, *Yekî Meselen İn ki* (Foundation for Iranian Studies 2008).

Modern dönem İran şiirinin diğer önemli bir temsilcisi ise 1928 yılında Kâşân'da dünyaya gelen Sohrâb-i Sepehrî'dir. Sohrâb-i Sepehrî, aynı zamanda ressam olmasından dolayı şiire yeni boyutlar kazandırmış ve görsel modern şiirin temsilcisi olarak tanınmıştır. Bir yandan şiirle ilgilenirken diğer taraftan resim sergisi düzenleyen şairin farklı sanatsal yönleri, şiirini imgelerle süslemesinin altında yatan gerçektir. O yüzden şairin şiirlerinde bazen boya bazen fırça kokusu duyulur. Resim kokulu şairin, başka dil ve kültürlerle duyduğu ilgi de şiirinde var olan farklı bakış açılarını beraberinde getirmiştir. Şair, İran'ın en çalkantılı siyasî dönemlerinden biri olan 1950'li yıllarda ilk kitabını yayımlamıştır. Döneminin siyasal bayağılığından uzak ve okuyucusuna yeni ufuklar açan şiir ve resimlerini yayımlamaya devam etmiştir. Şair, haysiyeti ve şerefi uğruna sokaklarda özgürlük mücadelesi veren İran halkına huzur, dinginlik ve güven aşılamıştır. (Sepehrî 1984: 271-272). O, İnsanlığın

haysiyetini yitirme tehlikesi yaşamadığı bir dünyanın şiirsel temellerini atmakla meşgul olmuştur. Farklı bir irfanî anlayıştan, uzak doğunun özellikle de Buda'nın varlığa, evrene bakışından ve görselliğe dayalı sanatsal bir yaklaşımdan yola çıkarak kendine has bir yazı tarzı ortaya koyan şairin ilk eserlerinde Nîmâ'nın etkisi açıkça görülür (Şefî'î 1391/2012: 485).

Şairin şiirlerinde dikkat çeken imgelerin temelinde özgürce düşünme, sürrealizm ve özellikle de eşya ile kavramlar arasındaki ilişkileri şiire aktarma yetisi vardır. Çoğu şiir severe göre şairin bu özelliği Hint üslubu özellikleriyle paralellik göstermektedir. İlk şiirlerinde karamsar, yaşadığı toplumun sorunlarından bihaber bir kişilik görüntüsü verdiği gerekçesiyle eleştirilere maruz kalmıştır (Söylemez 2014: 38-39).

Eleştirileri kendi şiir anlayışı içerisinde değerlendiren şair, şiirini değiştirmeden şiirsel zenginliğe erişmenin gayretini taşımıştır. Zira şiirsel zenginlik, onun şiirlerinde görülen en önemli özelliktir. Serbest vezinli şiirlerindeki uyum, seslerde sözcüklerde ve şiirin musikisinde kendini hissettirmektedir. Batı dillerinden İngilizce ve Fransızca'ya hâkim olmasına rağmen şiirlerinde yabancı kelime kullanmaması, Nîmâ'nın izinden gittiğinin bir göstergesidir. Farsça konusunda hassas davranması ve Batı taklitçiliğinden uzak durması belki de Nîmâî şiir geleneğini başarıya ulaştıran en önemli etken olmuştur (Şâfi 1382/2003: 478).

Onun şiirlerinin başka bir özelliği de kendi gözlemlerinin ve doğa unsurlarının şiirlerinin içinde hissedilmesidir. Şiirleri sinema, tiyatro ve resim alanında birçok sanatçıyı derinden etkilemiş ve onların eserlerinde derin izler bırakmıştır. Şair, *Âvâr-i Afîtâb* adlı dördüncü şiir kitabının ön sözünde kendi şiir anlayışını şöyle anlatır:

Batı'nın bilgisi resimle başlar; Doğu'nun şiirle... Batılı ressam, aydınlık ve uzak-yakın gölgeleri arar; Doğulu şair, dünyanın elinin erişemediği, gözün göremediği nakışları resmeder. Batı yakın olanla ilgilenir; Doğu, sonsuz olanla... Batı'nın yalnızlığı acı ve öfkeyi doğurur; Doğu'nun kalenderliği, kederi... Avrupa'nın öfke ve umutsuzluğuna karşılık, Asya'nın yumuşaklık ve sükûneti... Çinli şairin kaleminden hiçbir zaman "akan kan şarabı" damlamaz. Ve Asyalıların gözünde vahşi parsılar, hiçbir zaman bilgi atlarından daha yumuşak başlı değildir [...] (Kara 1998: 93).

Sohrâb'ın şiirleri renklidir ve okuyucuya yeni ufuklar açmaktadır. Şirinde dikkat çeken güzellik, değişik tabirler, mazmun ve düşünce derinliği ile çeşitliliği onun çocukluğundan beri getirdiği birikimdir. Sohrâb'ın şiirinin sanatsal ve kültürel içeriğine bakıldığında şairin tabiat unsurlarını çokça kullandığı görülür. Şairlik ve ressamlık kariyerine başladığı 1951'den vefat ettiği 1979'e kadar İran'da vuku bulan her türlü siyasî ve sosyal olaya duyarlılık göstermiş ve bunları şiir süzgecinden geçirmiştir. Sohrâb, İran halkının emperyalist güçlere karşı direncin arkasındaki estetik şiirsel güç olmayı başarmıştır. Sekiz cilt dolusu şiir ve resim çalışmalarıyla dolu bir müze ile hayata veda etmiştir. Sohrâb'ın başlıca eserlerinden bazıları şunlardır: *Der Kenâr-i Çemen Ya Ârâmgâh-i İşk*, *Merg-i Reng*, *Zindegi-yi Hâbhâ*, *Âvâr-i Afîtâb*, *Şark-i Endûh* (Kantar 2013: 218).

Nîmâî şiir tarzının diğer bir önemli temsilcisi ise *Ummîd* mahlaslı Mehdî Ehevân-i Sâlis, 1928 yılında Meşhed'de dünyaya geldi. Hem klasik hem de modern tarzda şiirler

söyleyen şair Horasan üslubu ile Nîmâî şiir özelliklerini harmanlayarak kendisine özgü bir üslup geliştirmiştir. Şiirlerinde zaman zaman anlaşılması güç ifadelerle yer veren şair, modern dili ustaca kullanan kırgınlıkların ve umutsuzlukların şairi olarak öne çıkmıştır. Şair şiirleriyle dikkat çekmesinin yanı sıra yaşadığı dönemde meydana gelen siyasî ve sosyal olayları eleştirel bir bakış açısıyla değerlendirmiştir. İyi bir toplum gözlemcisi olan şair, şiirlerinde halkın içinde bulunduğu durumu işlemekten de geri durmamıştır (Yâhakkî 1375/1996: 120).

Şair, *Zemistân* adlı şiir kitabının önsözünde kendi şiir anlayışını şöyle ifade eder: *Her şey bir yana ne de olsa bende bu hayatın ve zamanın bir seyircisiyim... Bir seyirci hiç değilse gördüğü oyunu beğenip beğenmeme hakkına sahiptir. Oyun hoşuna gidebilir veya gitmeyebilir. "niç niç" edebilir veya beğendiğini göstermek için haykırabilir. Ve bu onun hakemliğidir. İşte Zemistân bu yolla ortaya çıktı. Benim şu hal ve günümde içinde bulunduğum zamana ilişkin bir hakemlik [...]* (Ehavân-i Sâlis 1384/2005: 73).

Şairin ortaya koyduğu eserler toplumsal gerçekçilik tarzında yazılmış çoğunlukla epik eserler olarak öne çıkar. Şair kimi zaman kendi hayatından bahsetse de eserlerindeki konular halkın karşı karşıya kaldığı siyasî çıkmazlar, baskılar, fakirlik, yoksulluk, kırgınlıklar ve üzüntülerden ibarettir. Bunların yanı sıra bazı eserlerinde okuyucuyu uyandırma ve teşvik etme amacıyla yazdığı şiirleri ve yazıları da vardır (Ehavân-i Sâlis, 1384/2005: 73-74; Destgayb 1374/1995: 23, 30). *Ahir-i Şâhnâme*'nin Özsözünde şair şiirindeki karakteristik özellikleri şu şekilde ifade eder: *Değerli dinleyiciler! Ben mırıldanıp duran bir köyliyüm sadece. Ne bir aydın ne bir sosyalist. Daha çok içinden mırıldanan ve belki de sadece kendisi için mırıldanan bir mırıldanıcı. Ama aynı zamanda alabildiğine de mahzun...* (Kara 1998: 32-33).

Klasik Edebiyata hâkim olan şair, klasik edebiyatın şekilsel ve içerik özelliklerini şiirinde başarılı bir biçimde kullanmıştır. Bazı şiirlerinde kullandığı olay örgüsü öyküleme konusunda da başarılı olduğunu gösterir. Bunun yanında Nîmâ'nın şairane düşüncesinden, ortaya koyduğu kalıplarından ve vezinlerinden de etkilenmiş, onları da kendine kılavuz edinmiştir. Ehavân, Nîmâ'nın dil yapısı ve şiir musikisi teorisini açıklamaya uğraşan ilk kişi olması hasebiyle şiirlerinde kullandığı kelimeler hem klasik hem de halkın kullandığı kelimelerden oluşur. Bunların onun şiirlerinde bir araya getirilip yoğrulması kelimelere yeni özellikler ve heyecanlar katmıştır. O, şiire gazelle başlayan ancak sonrasında toplumsal ve hamasi şiirler yazan bir şair olarak yoluna devam etmiştir (Lengerûdî 1377/1998: 7). Şairin eserlerinden birkaçı şöyledir: *Ergânûn*, *Zemestân*, *Ahir-i Şâhnâme*, *Ez in Âvestâ*, *Manzûme-i Şikâr*, *Aşikhâ* ve *Kubûd, iherîn Ummîd, Pâyîz Der Zindân*.

Modern Dönem İran şiirinin dikkat çeken bir diğer ismi Muhammed Rıza Şefî'i Kedkeni, 1318/1939 yılında Nişabur'da dünyaya geldi. Meşhed Üniversitesinde lisans eğitimi almanın yanı sıra Meşhed ilim havzasında aldığı eğitimle Arap dili ve edebiyatı alanında uzmanlaştı. Üniversite eğitimine Tahran Üniversitesinde devam eden şair, hem Arap hem de Fars edebiyatları dalında uzmanlaşmıştır. Hâlâ bu alanda mesleğini icra eden şair, şiirlerinin yanı sıra eleştirmen ve çevirmen olarak da bilinir. Şiiri, "Girift arzu ve hayallerin akıcı bir dille ifade edilmesi" olarak tanımlayan Şefî'i Kedkeni, şiirlerinde daha çok toplumsal sorunları ele almıştır. Şair, Modern dönem İran şiirinde etkin olmasının yanı sıra klasik dönemden oldukça etkilenmiştir. Bu etkiyi olumsuz bir durum olarak görmeyen şair, klasik

şiiir anlayışını modern şiiir kalıplarıyla başarılı bir şekilde yorumlamıştır (Şafî'î 1391/2012: 85-86).

Kedkeni, diğer muasırları gibi öncelikle toplumsal sorunlara şiiirlerinde yer vermiştir. Ahmed-i Şamlû'da olduğu gibi Kedkeni de 1960 ve 1970'li yıllarındaki İran toplumunun yapısını ve sorunlarını şiiirlerinde işlemiştir. Şefî'î Kedkeni de Nîmâ'nın memleketine duyduğu özlemin bir benzerini hissetmiş, eserlerinde İran kültürüne ve özellikle Horasan yöresi edebiyatına olan özlemi ve ilgisini dile getirerek Horasan üslûbuna yakın bir tarz benimsemiştir (Şemîsâ 1374/1995: 343).

Kedkeni, klasik şiiir kültürünün nasıl bir dayanak olduğunu ve şairlerin bundan ne şekilde yararlandığına ilişkin fikrini şöyle dile getirmektedir: “*Kültürel miras, eski nesillerin manevi dünyasını günümüze taşıyan bir nehir gibidir. İnsani ve sanatsal derinliği ile bugünkü şairin iç dünyasını besler. Bu miras ile beslenen şairin iç dünyası bir transformara benzer. Böylelikle, geçmişten devraldığı miras ile yoğrulan şair kendinden de bir şeyler katarak gelecek nesil şairlere bir miras olarak bırakır*” (Şefî'î Kedkenî 1380/2001: 470-473).

Şiiir alanındaki en önemli eseri ve aynı zamanda tanınmasına vesile olan *Der Kûçe-i Bağhay-i Nişâbûr* adlı şiiir kitabının yanı sıra şairin diğer birkaç eseri şunlardır: *Zimzimeha*, *Şebhânî*, *Ez Zeban-i Berg*, *Bûy-i Cûy-i Mûliyân*, *Ez Buden ve Surûden*, *Misl-i Direht der Şeb-i Barân*, *Âyîne-i Beray-i Sedâhâ*. (Abbâsî 1378/1999: 420-423).

Modern dönem İran şiiirinin dikkat çeken diğer bir ismi ise kısa ömrüne rağmen üretken ve yeni fikirlere sahip kadın şairi Furûğ-i Ferruhzâd'tır. Şair, 1935 yılında Tahran'da dünyaya gelmiştir. Şiiirin yanında sinemayla da ilgisi olan şair birçok filmde rol alıp dublaj yapmıştır. Şairin dildeki rahatlığı ve bakış açısındaki zenginliği şiiirine farklı bir tat katmıştır. Furûğ'un içtenliği, yaşanan dünyayı ve insanların içinde bulundukları zor ve anlatılmaz durumu şiiirlerine yansıtması sebebiyle kendisinden sonra gelen birçok İranlı şaire ilham olmuştur. Şairin şiiirlerine egemen olan aykırılık durumunun yanı sıra yaşadığı hayata uyum gösterememe ve içinde yaşadığı toplumun değer yargılarına şiddetli bir biçimde karşı çıkma oldukça belirgindir. Şair kendisini hapisaneyeye benzettiği bir toplumun duvarları arasında tutuklu olarak görmekte, bu kalın duvarlardan sadece aşk ile kurtulabileceğine inanmaktadır. Şair karşılaştığı sıkıntıları ve sosyal hayatın kendine yüklediği problemleri *İsyân* şiiiriyle haykırmaktadır. Ayrıca şairin ilk şiiirlerinde aşikâr olan isyan, geleneklere ve ahlaki temele karşı çıkan bir kişi ortaya çıkarmıştır. *Tevellod-i Dîger*'den sonra mutedil bir görüş benimsemiştir. Bu durumla birlikte o bugüne kadar İran kadın edebiyatında aydınlık ve belirgin kalmıştır (Yâhakkî 1375/1996: 111-113).

İnsan, Furûğ-i Ferruhzâd'ı okuduğunda edebiyatın ve toplumsal değişimlerin şairlerin ruhunu nasıl karmaşık hale getirdiğini anlayabilir. Bu karmaşıklığı ve iç dünyasındaki kavgayı en çetin biçimde yaşayan Furûğ, “*İsyân*” adlı şiiirinin bir bölümünde iç çışıklıklarını şöyle dile getirmiştir:

Dudaklarıma suskunluk kilidi vurma

Söylenmemiş hikâyem var gönlümde

Ayağımdan ağır bağları çöz

Bu sevdadan dolayı perişan gönüm

Gel ey adam, ey bencil yaratık

Gel, aç kafesin kapılarını

Bir ömür boyu beni zindana tıktıysan da

Şu bir nefes için salıver artık beni (Yıldırım 1999: 163-164).

Tanrıya yakarış ve tepkinin şiirleştirilmesi İran Edebiyatı'nda eskilere dayanır. Şairin tanrıyı sembolik olarak işleyip kast ettiği şeyin İran'ın katı ataerkil kültüründen geldiğini söyleyebiliriz. Devrim öncesi süreç ve devrime giden yoldaki İran'ın edebiyat sosyolojisini anlatan en iyi simadır Furûğ. Şair, bu ideali Ömer Hayyam'a dayandırmaktadır. Şiirlerinde dönmek istediği, kendisini mutlu hissettiği yer Hayyam'ın şiir dünyasıdır denebilir. Ayrıca şiirlerinde ölüm ve yokluk ile aşk ve hayata ağırlık veren şair, kadın erkek eşitsizliği karşında içinde biriken isyanı şiirleriyle haykırmıştır (Kantar 2013: 217).

Konuşmalarının birinde kendi şiir anlayışını şu şekilde ifade eder şair:

Şiir benim için ne zaman yanına varsam kendiliğinden açılan bir penceredir. Orada oturur, bakar, şarkılar söyler, feryat eder, ağlar, ağaçların görüntüsüne karışırım. Ve bilirim ki pencerenin öte yanında bir feza var ve biri beni dinler. Belki de iki yüz yıl sonra gelecek biri veya üç yüz yıl önce var olan biri. Fark etmez. Bu, geniş anlamıyla var oluşla, varlıkla kurulan ilişkinin bir aracı.

Bunun güzel yanı, kişinin şiir söylerken “ben de varım” veya “ben de var idim” diyebilmesi... Bunun dışında bir yolla nasıl “ben de varım” veya “ben de var idim” denilebilir ki? (Kara 1998: 42-43).

Şairin eserleri ise şu şekildedir: *Esîr, Dîvar, İsyân, Tevellud-i Dîger, İman Beyâverîm be Agâz-i Fasî-i Serd.* (Kırlangıç 2014: 343).

Yukarıda zikredilen şairlerin yanı sıra Modern İran Şiirinde ses getiren diğer şairlerden bazıları ise şunlardır: Nâdir-i Nâdirpûr, Siyâveş-i Kısra'î, Kayser-i Eminpûr, Muhammed Ali Sapanlû ve Menûçehr-i Ateşî.

Sonuç

19. ve 20. yüzyıllar, küresel anlamda yeni kavram ve fikirlerin ortaya çıkarak tartışıldığı bir dönemdir. İran'daki sosyal hareketlilik de dünya çapında meydana gelen siyasî, sosyal ve fikrî gelişmelerle paralellik göstermiştir. Nitekim bu gelişmeler, Modern İran edebiyatındaki düşünce ve sanat akımlarına doğrudan yansımıştır. 1920'li yıllardan itibaren ülkeye hâkim olan Rıza Şah (1921-1941) döneminde İran, geniş çaplı bir değişim ve dönüşüm sürecine girmiştir. Bu sürecin faydalı “gelişim” yerine, tehlikeli “dönüşüm” dönemi olduğuna inanan ve buna şiiriyle itiraz eden ilk isim ise Nîmâ Yûsîc olmuştur. Ülkede köklü dönüşümler yaşanırken Nîmâ, İran şiirinin klasik akışını değiştirerek şiirde modern bir anlayış başlatmıştır. Şairin bu dönemde kaleme aldığı şiirlerin, ülkenin geleceğine dair yazılan modern siyasî teorilerden daha etkili olduğunu söylemek abartı olmaz.

Meşrutiyetin değişim ikliminde yetişen şair, ülkesinin en karmaşık döneminde (1920-1940) İran şiirinin işlevselliğini yitirmiş görüntüsünü yıkıp yerine; yeni ve modern bir anlayışla geliştirdiği vezin tekniğini koymuştur. Çalışmada, Nîmâ'nın Modern İran şiirinde oluşturduğu özgürlükçü ve muhalif anlayışın, içerikte zikredilen takipçileri tarafından da başarı ile sürdürüldüğü görülmüştür.

Nîmâ ile başlayan bu yenilikçi ruh, ikinci Şah döneminde İranlıların umutlarını ayaklandırmış ve geleceğe olan özlemlerini dillendirmiştir. Muhammed Rıza Şah'ın baskıcı yönetimine karşı İranlı şairler, yönetmenler, öykücüler, romancılar, ressamlar ve fotoğrafçılar İran halkının yaşama umudunun garantisi olmuşlardır. Nîmâ ve takipçilerinin Pehlevi yönetimi döneminde topluma mal olmuş değerler olarak yükselmeleri, İran'daki toplumsal muhalefet ve duyarlılığın temsilcisi olmalarını da beraberinde getirmiştir.

Bu muhalif anlayış, 1950'li yılların önemli siyasî figürü Muhammed Musaddık ile iktidara gelme şansı bulmuşsa da bu fazla uzun sürmemiştir. 1953 yılında milli kültür ve servetin yabancılara peşkeş çekilmesinden usanmış Başbakan Musaddık bir darbe ile görevden uzaklaştırılmış, Şah yeniden yönetime dönmüştür. Yaşanan olay, Modern İran şiirinde ümitsizlik havası estirse de Nîmâ ve takipçilerinin geliştirdiği yeni şiir anlayışı, toplumsal bir görünürlük ve kültürel bir ifade alanı kazanmıştır. Modern İran şiirindeki bu yaklaşım, 1979 İran Devrimine dek sürmüş ve devrimi besleyen etkenlerden biri olduğu sonucuna varılmıştır.

1953 sonrası yönetime ikinci kez gelen Pehlevi yönetiminin giderek artan baskılarına rağmen özgürlükçü ifade anlayışı ülkenin birçok alanında kendisini hissettirmiştir. Özellikle Furûğ ile başlayan mücadelede kadınlar kendi özgürlük mücadelesini vermiş ve kurtuluş yollarını çizmişlerdir. Nîmâ ve takipçileri, Modern İran Şiirinin neşeli ve umut dolu takipçileri olmuşlardır. Ülkelerinin en önemli halk entelektüelleri olan İranlı şairler eserlerinde sundukları şiirsel modernlikle, halk üzerindeki siyasî baskıların ötesine geçerek olanakları zorlamış ve İran halkının geleceğe dair ümit ve itirazları olmuşlardır. İranlı entelektüel ve şairler ortaya koydukları eserlerle İran siyasî kültür harmonisinin; sosyalist, İslamcı veya ulusçu eğiliminin kendi karakterinde barındırdığı itirazı ortaya koymuşlardır. 1960 ve 70'li yıllara gelindiğinde kentlerde ve kırsalda ortaya çıkan toplumsal itirazın artması İranlı şair ve yazarların İran halkı nazarındaki üretkenliğini arttırmıştır.

Tüm bu cesur girişimler ve Nîmâ'nın önemli gayretlerinin yanı sıra edebiyat ve sanatın diğer alanlarında yaşanan gelişmeler de ülkedeki Modern edebiyat anlayışını etkilemiştir. Sadık Hidayet'in 1951 yılında Paris'te intihar etmesi, Nîmâ'nın 1960'daki ölümü, İran kültür ve edebiyatında modern bir akımın oluşmasıyla aynı döneme denk gelmiştir. Ayrıca Furûğ Ferruhzâd'ın 1967'de acı bir trafik kazası sonucu hayatını kaybetmesi, Azerbaycan'ın önde gelen halk bilimci ve hikâyecisi Samed Behrengî'nin 1968'de boğularak ölmesi, Celâl Âli Ahmed'in 1968'de kalp krizi sonucu vefat etmesi ve gene aynı yıl İranlı Yazarlar Birliği'nin kurulması, Modern İran edebiyatının diğer belirgin noktaları olarak tespit edilmiştir.

Kaynakça

- Abbāsî, Habîbullah (1378/1999). *Sefernâme-i Bârân*. Tahran: Neşr-i Ruzgâr.
- Afary, Janet (1996). *The Iranian Constitutional Revolution. 1906-1911*. New York: Columbia University Press.
- Anbarcıoğlu, Meliha (1966). *Çağdaş İran Nâzımında Konu I*. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.
- Aryenpûr, Yahya (1351/1972). *Ez Saba Ta Nima*. Tahran: Kitabhâne-yi Meclis Şurâ-ye İslamî.
- Azeri, Siyaveş (2000). *Suyun Ayak Sesi*. İstanbul: Avesta Yayınevi.
- Bihbehânî, Sîmîn (1973/1352). *Restâhiz*. Tahran: Zevvâr Yayınevi.
- Browne, Edward G. (1902). *A Literary History of Persia*, (1902-1925). London: T.F.Unwin.
- Browne, Edward G. (1914). *The Press and Poetry of Modern Persia*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dabashi, Hamid (2007). *Iran: A People Interrupted*. New York: The New Press.
- Dabashi, Hamid; Dahdel, Golriz (2003). “Nimā Yusij And The Constitution of A National Subject”. *Oriente Moderno*. 22. (83): 93-129.
- Dabaşı, Hamid (2008). *İran: Ketlenmiş Halk*. çev. Emine Ayhan. İstanbul: Metis Yay.
- Destgayb, Abdulali, (1370/1991). *Nigâhî be Mehdî Ehavân-i Sâlis*. Tahran: Kitabhâne-yi Pamçâl.
- Foundation for Iranian Studies (2008). “Public Discourse In Behbahani’s Poetry”. <http://fis-iran.org/fa/irannameh/volxxiii/simin-publicdiscourse> [15.09.2017].
- Foundation for Iranian Studies. (2008). “Goftârâ-yi İctimâ’î Der Asâr-i Sîmîn Behbehânî”. <https://fis-iran.org/fa/irannameh/volxxiii/simin-publicdiscourse> [10.09.2017].
- Ghani, Cyrus (1998). *Iran and the Rise of Reza Shah: From Colapse to Pahlavi Power*, Londra: I.B. Tauris.
- Kanar, Mehmet (2013). *Çağdaş İran Edebiyatının Doğuşu ve Gelişmesi*. İstanbul: Say Yayınları.
- Kara, Sabah (1998). *Nîmâ Yûsic’ten Devrim’e Çağdaş İran Şiir Antolojisi*. 1. Baskı. İstanbul: Nûbihar Yayınları.
- Karimi-Hakkâk, Ahmad (1978). *Anthology of Modern Persian Poetry*. United Kingdom: Westview Press.
- Karimi-Hakkâk, Ahmad; Talattof, Kamran (2004). *Essays on Nima Yusij: Animating Modernism in Persian Poetry*. Leiden: E.J. Brill.
- Kırlangıç, Hicabi (2001). “İran Şiiri İçin Bir Sınıflandırma Denemesi”. *Nûsha*. (1): 96-108.
- Kırlangıç, Hicabi (2010). *Ahmed Şâmlu ve Şiiri*. İstanbul: Ağaç Kitabevi.

- Kırlangıç, Hicabi (2014). *Meşrutiyetten Cumhuriyete İran Şiiri*. Ankara: Hece Yay.
- Kıvâmuddîn, Bînâyî (1371/1992). *Nimâ Yûşij*. Tahran: Golçerh.
- Lengerûdî, Şems (2005). *Târîh-i Tahlîli-yi Şi'r-i Nov*. I. (1284-1332). Tahran: Neşr-i Merkez.
- Nafici, Majid (1997). *Modernism and Ideology in Persian Literature: A Return to Nature in the Poetry of Nima Yushij*. Lanham: University Press of America.
- Örs, Derya (2001). “Çağdaş İran Şiirinin Öncülerinden Fereydûn-i Muşîrî”. *Nûsha*. (1): 86-94.
- Rezvani, Saeid (2017). *Encyclopedia Iranica*. “Fereydun Moshiri”. <http://www.iranicaonline.org/articles/moshiri-fereydun> [25.11.2017].
- Rypka, Jan (1968), *History of Iranian Literature*, Dordrecht, Holland: D. Reidel.
- Sâlis, Mehdi Ehevân (1384/2005). *Zimistân*. Tahran: İntişârât-i Morvarîd.
- Sepehrî, Sohrâb (1984). *Heşt Kitab*. Tahran: Tahuri.
- Shamlou, Ahmad (2018). “Iran’s most celebrated contemporary poet”. http://www.iranchamber.com/literature/ashamlou/ahmad_shamlou.php [15.3.2018].
- Söylemez, İsmail (2014). *Sohrâb-i Sipihrî’nin Hayatı. Sanatı ve Eserleri*. Yüksek Lisans Tezi. Erzurum: Atatürk Üniversitesi.
- Şafi’î, Husrev (1391/2012). *Zindegî ve Şiir-i Sed Şair Ez Rûdeki ta İmrûz*. “İntihab ve Berresî”. Tahran: Kitab-i Hurşid.
- Şefî’î Kedkenî, Muhammed Rızâ (1380/2001). *Edebiyât-i İrân ez Ruzgâr-i Câmî tâ be İmrûz*. Tahran: Nomadhâ-ye Edebi.
- Şemîsâ, Sîrûs (1374/1995). *Sebkşinâsî-yi Şi'r*. Tahran: Mitra.
- Taşken, Cemalettin, (2015). *Devrim Sonrası İran Edebiyatında Edebi Eğilimler*. Yüksek Lisans Tezi. Kırıkkale: Kırıkkale Üniversitesi.
- Yâhakkî, Muhammed Ca’fer (1375/1994). *Çun Sebû-yi Teşne-Edebiyyât-ı Mu’âsır- ı İrân*. Tahran: İntişârât-ı Câmî.
- Yıldırım, Nimet (2011). “Fars Şiirinde Nîmâ Çağının Devreleri”. *İ.Ü. Şarkiyat Mecmuası*. 19 (2): 143-169.
- Zerrînkûb, Andulhüseyn (1363/1984). *Seyrî der Şi'r-i Fârsî*, Tahran: Sohen.



ÂŞIK TARZI ŞİİR GELENEĞİ İLE DİVAN EDEBİYATI ŞİİR GELENEĞİNİN SÖZLÜ/YAZILI KÜLTÜR BAĞLAMINDA ETKİLEŞİMİ*

INTERACTION OF MINSTREL STYLE POETRY TRADITION WITH DIVAN LITERATURE POETRY TRADITION IN THE CONTEXT OF ORAL/WRITTEN CULTURE

Mesut UĞURLU**

MAKALE BİLGİSİ	ÖZET
Geliş: 04.10.2018 Kabul: 13.11.2018	İnsanlık tarihinde yazı ortaya çıkıncaya kadar insan hafızasından başka bir kayıt aracı ve imkanı bulunmamaktadır. Aktarım işlevini yürüten bellekten/hafızadan başka hiçbir kayıt aracı mevcut değildir. Dolayısıyla halk edebiyatının tür ve şekil özellikleri “sözlü kültür” ortamı içerisinde oluşmuştur. Sözlü kültür, ortaya çıkan zorunluluk ve ihtiyaç sebebiyle çeşitli aşamalardan geçerek yerini yazılı kültüre bırakmıştır. Yazının icadından sonra yazılı geleneğin etkisiyle sözlü kültürün etkisi tamamen ortadan kaybolmuş değildir. Her iki gelenek, uzun bir süre bir arada varlığını sürdürmüştür. Yazılı kültüre kadar sözlü kültür mahsulleri dilden dile aktararak muhafaza edilmiştir. Yazıyla artık bu mahsuller tamamen koruma altına alınmış olsa da, bu yazılı mahsullerin sözlü kültür vasıtasıyla dilden dile taşınması ve sonrasında yazılı olarak kayıt altına alınması olabilmeye durumu söz konusudur. Âşıklara ait kaydedilmiş bazı şiirler bir müddet sözlü kültürde yolculuk yaparak sonrasında yazılı kültürde muhafaza altına alınmıştır. Âşk tarzı edebiyat geleneği ve divan edebiyatı şiir geleneği mensupları uzun süre Osmanlı coğrafyasında mahsuller vermişlerdir. Bu süreçte kimi divan şairleri âşk tarzı geleneğe hakim olan heceli şiir sahasına girmiş, bazı âşıklar da divan şairlerinin kaleme aldıkları aruzlu şiirler icra etmişlerdir. Çalışmada Türk Edebiyatının iki önemli geleneği olan Âşk Tarzı Şiir Geleneği ile Divan Edebiyatı Şiir Geleneğinin uzun süre birlikte varlığını sürdürmesi, sözlü/yazılı kültür bağlamında incelenmiştir. Bu bağlamda ortaya çıkan aruzlu şiir meseleleri tespit edilme çalışılmıştır.

ARTICLE INFO	ABSTRACT
Received: 10.04.2018 Accepted: 11.13.2018	In the history of mankind, there was no other recording tools and opportunities other than human memory until the writing comes into being. There was no recording tools other than the mind/memory which executes the transfer function. Therefore, the type and shape characteristics of folk literature were formed in “oral culture” environment. Due to the necessity and requirement, oral culture has gone through various stages and replaced by written culture. After the invention of the writing, the influence of oral culture has not completely disappeared with the influence of written tradition. Both traditions have coexisted for a long time. Until the written culture, verbal culture works were preserved by transferring poets from language to language. Although these works are now completely protected, there are cases where the written works have been transferred from language to language through oral culture and subsequently registered in writing. Some of the poems recorded by minstrels had travelled in oral culture for a while and then they were kept in written culture. Minstrel Style Poetry Tradition and Divan Literature Poetry Tradition have given works in the Ottoman geography for a long time. In this process some divan poets entered in the field of syllabic poetry which was dominated by minstrel style, some minstrels performed poems with aruz prosody written by divan poets. In this study, Minstrel Style Poetry Tradition and Divan Literature Poetry Tradition, two important traditions of Turkish Literature, have been studied in the context of oral/written culture. In this context, prosodic poems issues have been tried to be determined.

* Bu makale Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı'nda savunulan “Âşk Tarzı Şiir Geleneğinde Aruzlu Şiirler Üzerine Bir Araştırma” adlı doktora tezinin bir kısmından üretilmiştir.

** Dr., Milli Eğitim Bakanlığı, Ankara/Türkiye. E-mail: bumeya@gmail.com

ORCID <https://orcid.org/0000-0002-1234-1019>

Extended Abstract

Minstrel Style Poetry Tradition and Divan Literature Poetry Tradition have enriched Turkish literature. In the last half of the 16th century, especially after Gevherî and Âşık Ömer, the elements of folk literature within the Turkish literature gradually weakened and the divan literature output increased. Some minstrels who grew up in the geography of the Ottoman Empire, didn't want to fall behind of the divan poets so that began to use the verse forms of the divan literature such as gazel, murabba, müseddes, müstezad. These minstrels, began to give more and more places to foreign words in their poems like divan poets. Thus, they tried to prove that they did not fall behind the divan poets. The structure of this Turkish literature lasted in the 19th century. In this process, the interactions of minstrels and divan literature representatives followed each other in the context of oral / written culture.

Until the written culture, verbal cultural outputs were preserved by transferring poets from language to language. Although these outputs are now fully protected, it should be noted that these written outputs have been transferred from language to language through oral culture and subsequently recorded in writing. Some of the poems written in the cönks (long-opened, leather-covered notebook including poems) and corpuses of minstrels were probably kept in the written culture after traveling for a while in oral culture.

Due to the necessity, oral culture has gone through various stages and replaced by written culture. After the invention of the writing, the influence of oral culture has not completely disappeared with the influence of written tradition. Both traditions have coexisted for a long time. Minstrels and poets of divan literature were also influenced by this structure. As a result of this interaction, while some of the minstrels entered the field of the tradition of the divan poets, some of the divan poets entered the field of the tradition of minstrel.

Some issues have emerged in the context of the oral/written culture related to the prosodic poems in both of the traditions of Minstrel and Divan Literature, which have existed for a long time together in the tradition of Turkish Literature. These issues identified in the context of our study are as follows:

1. Prosodic poem rules are the most important elements in determining if the poems are written with prosodic or not. According to the nature/quantity of the prosodic rules used in the poems, the researchers declare that the poems are prosodic/syllable or not. In a poem examined, the number and frequency of prosodic rules are determined. And in this context, it is evaluated whether the poem is prosodic or not. All these evaluations should be taken into account whether or not the poetry is recorded in oral/written culture. It should be taken into consideration that some of the poems which are recorded in written culture and after then recorded in written culture may be subject to some changes (such as spelling mistakes). This situation may affect the quality/quantity of the prosodic rules of revised poems. Researchers revising these poems should be evaluated in this context.

2. It is less likely to make mistakes when compared to the poems of divan literature poets with minstrels. The reason for this is the type and number of the prosodic poem species used in the minstrel's poems are less than those used in the divan literature. One of the reasons for this situation is the memorial superiority of the written cultural tradition compared to the oral culture tradition.

3. It can cause some mistakes during the recording or transcription process of the poems. This situation leads to different assessments among researchers. One of the factors causing this situation is that it takes a while in the tradition of oral culture and then poems which are recorded with writing are exposed both spelling and spelling mistakes.

Transition between oral and written culture should be taken into account as a contextual element in the emergence of some issues related to the poetic poetry of minstrels which are conserved in a written culture after being performed in front of the community and traveled in oral culture for a while.

Giriş

İnsanoğlu geçmişten günümüze çeşitli yöntemlerle birbirleriyle iletişim kurmuşlardır. İletişim yöntemi olarak özellikle vücudun duyu organlarını yani el, ayak, göz, yüz, ağız ve dillerini kullanmışlardır. Sözü dışında el kol hareketleri ve yüz mimikleriyle etkin bir iletişim yöntemi geliştirmişlerdir. İnsanoğlu için bir müddet sonra sözlü iletişim yetersiz kalmaya başlamıştır. Sözlü kültürün hâkim olduğu, henüz yazının icat edilmediği ilkel bilgi toplayıcılığının yaşandığı dönemlerde ortaya çıkan ve hiç eskimeyen mesele “yarın meselesi”

olmuştur. Temel ihtiyacı olan besin malzemelerini bulduğu dönemde tüketen ve karnını doyurabilen insanoğlu, “Yarın ne olacak?” sorusuna yanıt aramaya başlamıştır.

Kimi zaman karınlarını doyurmakta zorluk çeken eski dönem insanları, bazen çok miktarda besin malzemelerine sahip olabilmişlerdir. Bu durum başka arayışlara sebep olmuştur çünkü ihtiyaçlarından fazla olanı muhafaza edememiş ve saklayamamışlardır. Saklayamadıkları besin malzemelerinin kurtlandığını veya çürüdüğünü gördüklerinde ve bu bozulmuş yiyecekleri yediklerinde hastalandıklarını veya öldüklerini fark ettiklerinde, bu ellerindeki gıdaları nasıl saklayabileceklerini ve muhafaza edebileceklerini ve böylelikle ihtiyaç duyduklarında nasıl kullanabileceklerini sorgulamaya başlamışlardır. Sorgulamaları neticesinde tuzlanarak veya kurutularak muhafaza ettikleri hayvan etlerinin bozulmadığını, bir süre sonra tekrar yenebilir olduğunu keşfetmişlerdir. Böylelikle tuza basmak veya kurutmak, pastırma yapmak suretiyle yarın da kullanılabilir teknikler bulmuşlardır. Aynı şekilde bilginin de yarınlara saklayabilmenin yolunu, tecrübenin de yarınlara aktarabilmenin yolunu aramışlardır. Zehirli mantar ile yenabilir mantar arasındaki farkı acı tecrübelerle keşfettiklerinde bu bilgileri kendilerinden sonrakilere de aktarabilmenin arayışı içerisine girmişlerdir. Bir insandan diğer insana bir kuşaktan diğer kuşağa bilgi aktarılamadığında ortaya çıkan olumsuzluklardan rahatsız olmuşlar ve bu soruna çözüm arama gayreti içerisinde olmuşlardır. Bu ihtiyaçların yol açtığı arayışlar, yazının icadına kadar sürmüştür.

Yazının icadından sonra yazılı geleneğin etkisiyle sözlü kültürün etkisini tamamen yitirmiş değildir. Bu iki gelenek de bir arada varlığını sürdürmüştür. Yazılı toplumlarda iletişim bir süre daha ağızdan ağıza gerçekleşmiştir. Bu durum 19. Yüzyılın son çeyreğine kadar devam etmiştir. Türk Edebiyatının önemli iki akımı olan Âşık Tarzı Şiir Geleneği ile Divan Edebiyatı temsilcileri bu bağlamda mahsuller üretmeye, birbirilerine karşı üstün gelmeye ve varlıklarını muhafaza etme mücadelesi vermişlerdir.

Ozan-baksı ve tekke-tasavvuf edebiyatı geleneklerinin âşık tarzı şiir geleneğinin öncülleri olarak heceli mahsuller verdiği süreç içerisinde divan edebiyatı geleneğinin arzulu mahsulleri, Türk edebiyatını birlikte zenginleştirmişlerdir. 16. yüzyılın son yarısında, özellikle Gevherî ve Âşık Ömer’den sonra, Türk edebiyatının içerisindeki halk edebiyatı unsurları giderek zayıflamış ve divan edebiyatı mahsullerinde artış görülmüştür. Osmanlı Devleti coğrafyasında yetişen bazı âşıklar, divan şairlerinden geri kalmamak için, aruz vezni ve gazel, murabba, müseddes, müstezad gibi bazı divan edebiyatı nazım şekillerini kullanmaya başlamışlardır. Bu âşıklar, şiirlerinde yabancı terkip ve kelimelere, divan edebiyatına mahsus mefhumlara manzumelerinde giderek daha fazla yer vermeye başlamışlardır. Böylelikle divan şairlerinden geri kalmadıklarını ispatlamaya çalışmışlardır. Türk edebiyatının bu yapısı 19. Yüzyıla kadar sürmüştür.

Bu süreçte âşık tarzı ve divan edebiyatı temsilcilerinin birbirileri ile etkileşimleri iki önemli bağlamda sürmüştür. Birincisi sözlü/yazılı kültür geçiş süreci, diğeri de Osmanlı Devletinin patrimonial yapısıdır.

Sözlü kültür, ortaya çıkan zorunluluk ve ihtiyaç sebebiyle çeşitli aşamalardan geçerek yerini yazılı kültüre bırakmıştır. Yazının icadından sonra yazılı geleneğin etkisiyle sözlü kültürün etkisi tamamen ortadan kaybolmuş değildir. Her iki gelenek, uzun bir süre bir arada varlığını sürdürmüştür.

Yazılı kültüre kadar sözlü kültür mahsulleri dilden dile aktararak muhafaza edilmiştir. Yazıyla artık bu mahsuller tamamen koruma altına alınmış olsa da, bu yazılı mahsullerin sözlü kültür vasıtasıyla dilden dile taşınmış ve sonrasında yazılı olarak kayıt altına alınmış olabileceği göz önünde bulundurulmalıdır. Âşıklara ait cönklerde ve mecmualarda yer alan yazılı olarak kaydedilmiş bazı şiirler muhtemelen bir müddet sözlü kültürde yolculuk yaparak sonrasında yazılı kültürde muhafaza altına alınmıştır.

Çalışmada her iki edebî kültürün birbirilerinden etkileşimi ile ilgili olarak sözlü/yazılı kültür bağlamında geçirdikleri süreç analiz edilmeye çalışılmıştır.

Sözlü/Yazılı Kültür Bağlamında Âşık Tarzı Şiir Geleneği İle Divan Edebiyatı Şiir Geleneğinin Etkileşimi

MÖ 3500 yılında Mezopotamya’da yoğun bir ticaret hayatına sahip olan Sümerlerin ticarete kullandıkları verileri ve bilgileri muhafaza edecek bir depo arayışları neticesinde ortaya çıkan yazı, Tanrı’nın mallarını korumak için de gerekli bir tekniktir. Harfler yardımıyla işaretlere bağlanan yazı ile duygu, düşünce ve sözlerin aktarımı sağlanmıştır. Böylelikle gerektiğinde kayıt altına alınan sözler tekrar edilebilecektir. Yazı ortaya çıkıncaya kadar insanlık tarihinde insan hafızasından başka bir kayıt aracı ve imkânı bulunmamaktadır. Aktarım işlevini yürüten bellekten/hafızadan başka hiçbir kayıt aracı mevcut değildir. Dolayısıyla da halk edebiyatının tür ve şekil özellikleri Ong’un ifadesine göre “birincil sözlü kültür” ortamı içerisinde oluşmuştur. Birinci sözlü kültür ortamına göre oluşan kalıp ifadeler, tekrarlar, daima şîlr şeklinde söylenmiştir. Çünkü şîlr, sözlü kültür ortamında bir teknik olarak, muhafaza/konserve tekniği olarak işlev görmektedir. Heceli olsun veya aruzlu olsun tüm şîlr türleri de, duyguyu ve düşünceyi tuzlama gibi, tütsüleme gibi, bastırma/pastırma yapma gibi, kavurma gibi konserve etme yöntemleridir (Çobanoğlu 2017).

Sözlü kültür ortamında sadece hafıza vardır. Bu sebeple kalıcı olması, hatırlanması gerektiği düşünülen sözlerin hafızada kolay kalmasının, kolaylıkla ezberlenebilir ve hatırlanabilir olmasının yöntemleri araştırılmıştır. Sözü kolay hatırlanabilir kilmanın en etkin formülü şiirlerin içerisinde kullanılan ritimle gerçekleşmiştir. Bunlar, halk edebiyatının temel özelliklerini oluşturur. Sözü şiirsel aktarımının hafızada kalıcılığı kısmen sağlanmış olsa da ritim/ezgi/müzik eşliğinde söylemenin gücü ve etkisi anlaşılmıştır (Çobanoğlu 2017).

Sözlü kültürde hafızanın geleceğe aktarılması için farklı yardımcı unsurlarla desteklenmiştir. Bu unsurlardan en önemlisi ezgidir. Ezgiyle birlikte fiziksel hareketleri içeren “beden dili”ni de ekleyebiliriz. Müzik, ritim ve ezgi kadar etkili olmasa da “beden dili” de belleğin aktarılmasında yardımcı unsurlar arasındadır. Avustralya’da ve bazı farklı ülkelerde, yerliler sözlü kültüre ezgiyi eklemişler ve bu ritimli sözleri icraları esnasında yaptıkları hareketlerle (örn. şarkı söylerken iplerle şekiller çizerek, *el kol hareketleri*, *danslar veya öne arkaya sallanma gibi bedensel hareketler yaparak*) desteklemişlerdir (Ong 2003: 81). Bunun yanı sıra ritüeller de sözü belleğe kaydetmeye yarayan ve bu işlevi haiz araçlardan biridir. Ritüeller bir topluluğa ait geçmişin, kültürel belleğin yeniden canlandırılması, anımsatılması, hatırlanmasıdır. Ritüellerde mevcut olan canlandırmalar söze ve bedensel hareketlere dayanır. Bedensel hareketler, söz ve imgeler vasıtasıyla oluşan ritüeller toplumsal belleği korur ve aktarılmasına araç vazifesi görür.

Aruz vezni de bir anlamda ezgidir. İçerisinde ritim barındırır. Hece vezninde hece sayıları ve duraklar sayesinde hatırlama kolaylaşır. Ancak aruzun “kendisi bir ritimdir” denilebilir. Çünkü her heceyi bir ses olarak (örneğin tokmak sesi gibi) ele alırsak, kısa ve uzun hecelere o ses değeri verildiğinde ritim ortaya çıkar. Uzun hecelere “tak” sesi kısa hecelere de “ta” sesi verildiğinde Fâ’ilâtün/Fâ’ilâtün/Fâ’ilâtün/Fâ’ilün kalıbı ile yazılmış aruzlu şiirin tak-ta-tak-tak/tak-ta-tak-tak/tak-ta-tak-tak/tak-ta-tak şeklinde bir ritmi olduğu görülür. Bundan yola çıkarak aruzlu şiirlerin sözlü kültür içerisindeki diğer mahsullere nazaran daha hatırlanabilir ve değişime daha dirençli olduğu söylenebilir.

Dil ve müzik ritmiyle koşullanan ezber üzerine çalışmalar bulunmaktadır. Bu çalışmalardan biri Somalili diğeri de Japon halk âşıkları üzerinde gerçekleştirilmiştir. Somalili halk âşıkları ile ilgili çalışmada âşıkların dilbilgisi öğrenircesine şiir ölçüsü öğrendikleri görülmüştür. Âşıklar ve Somali dilbilgisi uzmanları bu ölçünün kurallarını açıklayamazlar. Somali âşıkları, önce şiiri kelimesi kelimesine tek başlarına düzenlerler ve sonrasında ya kendi şiirlerini kendileri icra eder, ya da başka birine söylemesi için aktarırlar. *Bu da, kelimesi kelimesine sözlü ezbere kusursuz bir örnektir* (Ong 2014: 81).

İkinci çalışma, Japon âşıklar üzerinde gerçekleştirilmiştir. Bu çalışma ezginin sözlü kültürün aktarılmasında bir araç olarak kullanılmasını örneklendirir. Araştırmayı gerçekleştiren Rutledge (1981), bugün halen varlığını sürdüren Heike’nin Öyküsü sözlü anlatısının birkaç sesli bölümünün çalgısız, bazı bölümlerinin sadece çalgılı şekilde söylendiğini aktarır. Öykünün anlatı ve çalgılı bölümlerinin çıraklar tarafından küçük yaşta ustalarından ezberlediklerini ortaya koyar. Bu şekilde nesiliere aktarılan öykünün her ne kadar bazı bölümlerinin değişmiş olabildiği ortaya konulsa da sonuç olarak çok sıkı bir disiplinle yıllar yılı değişmeden aktarıldığını ortaya koyar (Ong 2014: 81).

Sözün hafızada daha kolay kalmasını sağlaması yönüyle keşfedilen ritim, şiirlerde yer almıştır. *Musikinin notası olduğu gibi şiirin de ritmi vardır* (Cançelik 2013: 21). Bu sebeple hem musikili, makamlı sözler hem de vurgulu, kendine has ritimli şiir sözleri, sözlü kültür döneminde sıkça kullanılır ve nesiliere aktarmanın yöntemi olarak kullanılmıştır. Türklerde de bu durum değişmemiştir. *Türklerin ilk edebî eserlerinde de dinî mahiyeti haiz musiki vardır* (2013: 22). Ozan-Baksı geleneğinin ortaya çıkışından itibaren bu gelenek içerisinde şiir ve musikinin bir arada yer aldığını ve değişik dönemlerde farklı versiyonlarla geliştiği bilinmektedir. *İlk başlarda şiir, musiki ve raks beraber icra edilmiştir. Daha sonra raks bu iki unsurdan ayrılmış ama şiir ile musikinin beraberliği asırlarca devam etmiştir. Yani ozan ve kopuzcu sonradan ayrılmıştır* (2013: 23). Osmanlı Devletinin kuruluşundan önce de musiki ve şiir bir arada gelişmeye devam etmiş ve Osmanlı Devletinin kuruluşundan sonra da âşık edebiyatı ve divan edebiyatı gelenekleri içerisinde varlığını sürdürmüştür.

Sözlü kültür döneminde sözün muhafaza edilebileceği tek yer, insan aklı ve hafızasıdır. Hafızasında muhafaza ettiği sözleri aktarma yolunda arayışlar içerisindeki insanoğlu, şiir şeklinde söyleme ritmik tekrarlar ve ahengin zihninde kalıcı olduğunu fark etmiştir. Çok eski devirden beri yeryüzündeki bütün edebi gelenekler şiir şeklinde ortaya çıkmıştır. Ong’a göre *bu nedenle askerler hep kahraman, prensesler hep güzel, çınarlar hep ulu çınar olur. Aslında askerlere, prenseslere veya çınarlara başka sıfatlar eklenmesine eklenir, ancak bunların da belirlenmiş olması gerekir: örneğin kabadayı asker, kederli prenses de söz dağarcığına*

girebilir. Sıfatlar için geçerli olan, başka kalıplar için de geçerlidir. Bir kalıpsal deyiş bir kez billurlaştı mı, en iyisi ona hiç dokunmamaktır (Ong 2014: 55).

Usta avcılardan avlanmasını öğrenmek, müritlik, dinleme, dinleneni tekrarlama, atasözlerine ve bunları yeniden tertiplemeye hâkim olma veya kalıplaşmış deyişlerle özgün deyişler oluşturma, ortak geçmişe tek vücut olarak bakıp katılma, bir tür çıraklık sayılır ve bunlar sözlü kültür içerisindeki öğrenim yöntemleridir (2014: 21). Bu bağlamda âşık tarzı geleneğin içerisinde mevcut en önemli unsurlardan biri olan çıraklığın bir sözlü kültür öğrenim yöntemi olarak yer aldığı görülmektedir.

Sözlü kültür, ortaya çıkan zorunluluk ve ihtiyaç sebebiyle çeşitli aşamalardan geçerek yerini yazılı kültüre bırakmıştır. Zamanla kullanılan diller birbirini etkilemiş, her biri kısmi veya geniş çaplı değişikliklere maruz kalmıştır. Bununla birlikte yazı sistemlerinde de değişiklikler meydana gelmiştir. Bazı yazı sistemleri ise diğer bir komşu dilinin yazı sistemini almış ve kendi diline uygun hale getirmiştir. Bu sebeple dillerin evrim geçirdiklerini söylemek mümkündür. Dil, onu kullananların bilinçli ve metodolojik müdahaleleriyle amaçları doğrultusunda, mesela kullanılan dile en uygun simgelerle yazı dilinin oluşturulması amacıyla veya tamamen bu amaçlardan ve müdahalelerden bağımsız olarak zamanla ve kendiliğinden değişime/gelişime uğrayabilir. Zamanla yazı sisteminin kasten, bilinçli olarak, bir amaç doğrultusunda veya kendiliğinden maruz kaldığı küçüklü büyüklü değişiklikler, bugün birbirilerinden tamamen farklı yazı sistemlerinin mevcudiyetine sebep olmuştur (Fischer 1999: 83). Böylelikle klasik antik çağdan beri uygulanan ve işlev gören sözlü kültür ürünleri bu çeşitli yazı sistemlerinin içerisinde varlığını sürdürmeye başlamıştır. *16. yüzyılın sonunda basılan hitabet (retorik) ders kitapları, bu sanatın geleneksel beş unsurundan (buluş, düzenleme, üslup, bellek ve sözlü aktarış) dördüncüsünü, yani belleği, yazıya uygulanamadığı için dışarıda bırakmıştır* (Ong 2014: 138).

Yazının okunması, o yazının “ses”e dönüştürülmesidir. Söz yazısız da olur ancak sözsüz yazı olmaz (Ong 2014: 20). Her sözlü dil yazılı değildir. Bugün dünyada konuşulan yüzlerce dilin yazı dili yoktur (Ong 2014: 19). Buna örnek olarak Siirt Arapçası verilebilir.

Yazılı metinlerin sesle bağlantı kurma gerekliliği neticesinde her ne kadar yazmın daha fazla olanakları olsa da yazıyı seslendirilen söz yerini korumayı başarmıştır. Ong’un ifade ettiği gibi bir metni okumak, metni sese dönüştürmektir. İster yüksek sesle, ister sessiz, ister teker teker heceleyerek ya da ileri teknoloji kültürlerindeki gibi hızlı ve üstünkörü okuyarak olsun, yazı hiçbir zaman sözlü nitelikten bağını koparamaz... Sözlü anlatım, yazısız da var olur. Dolayısıyla her sözlü dil yazılı değildir. Ancak yazı, sözlü anlatım olmaksızın hiçbir zaman var olamaz (Ong 2014: 20). Goody de yazının önemini şu sözlerle vurgular:

“Yazı, konuşma dilini korur, ayrıca kapsamlı toplumsal sonuçları olan dil-odaklı başka birçok süreci düzenler, standartlaştırır, yönlendirir, zenginleştirir ve yaratır. Bugün bildiğimiz anlamıyla insan toplumu, yazı olmadan varlığını sürdüremez. Modern dünyamızda dil öğrenmekten sonra en önemli beceri okuma-yazma öğrenmektir. Yazı, gösterdiği çarpıcı gelişim sayesinde, 5000 yılı çok az aşan bir zaman diliminde insanlık için, yansıttığı dil kadar vazgeçilmez hale gelmiştir” (Goody 2017: 84).

İlyada ve Odysseia metinleri yazılı şiir veya şiir parçalarından oluşmuştur. Çözümleyiciler bu metinlerin bütününe parçalara ayırıp, bunların nasıl bir araya geldiğini çözümlemeye çalışmışlardır. Ancak çalışmaları kapsamında ele aldıkları şiirleri, sadece “yazılı metin” olarak düşünmeleri, başka teorik yaklaşımların oluşmasına zemin hazırlamıştır. 20. yüzyılın başlarında “yazılı metin” merkezli yaklaşımda bulunan çözümleyicilerin yerini bütüncüler almıştır. Bütüncüler de İlyada ve Odysseia’daki metinleri tek bir kişinin yaratmış olabileceğine inanmışlardır. Bütüncülere göre bu metinlerin yapısı çok sağlam, kahramanları tutarlı, sanat değeri üstün yapıtlardır ve bu bütünü olsa olsa tek bir kişi yaratmıştır (Ong 2014: 33). Başlangıçtaki Homeros sorunu temel olarak bu şekilde tanımlanabilir.

Yazının icadından sonra yazılı geleneğin etkisiyle sözlü kültürün etkisini tamamen yitirmiş değildir. Bu iki gelenek de bir arada varlığını sürdürmüştür. Yazılı toplumlarda iletişim bir süre daha ağızdan ağıza gerçekleşmiştir. Bu durum 19. Yüzyılın son çeyreğine kadar, yani Goody’nin ifadesiyle Avrupa’da neredeyse evrensel okur-yazarlık elde edilinceye kadar devam etmiştir (2017: 56). Fakat sözlü ve yazılı kültürün dualitesi, farklı sorunların ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Goody, bu sorunun ne olduğunu şu sözlerle ifade eder:

“Yazının genel anlamda toplum üzerindeki etkisi son derece çarpıcıdır, fakat yazılı tarihin büyük bir kısmı boyunca okuma ve yazma, halkın yalnızca küçük ve elit bir kısmının erişebileceği bir yeti olarak kalmıştır ve nüfusun büyük bir çoğunluğu, özellikle “literatür” bağlamında, yalnızca lecto-oral iletişime bağlıdır. Çoğu durumda bu iki gelenek bir arada bulunmuştur. Bu durum farklı türlerin analizinde bazı sorunlar teşkil eder, çünkü günümüzde, okuryazar literatürün (anlatisallık, yani romanda olduğu gibi hikâye anlatımı için gereken ardışıklık gibi) niteliklerini salt sözlü türler üzerine atfederek yorumlamaya yönelik bir yatkınlık vardır. Yazılı literatür asla yalnızca halihazırda varolanın yazıya geçirilmesinden ibaret değildir. Bir mit ya da hikâye yazıya dökülürken mutlaka değişime uğrar; böylece yeni bir grup tür içinde ve aynı zamanda eski türlerin modifikasyonları arasında bir mevziye yerleşir” (2017: 54).

Yazının ilk gereksinim duyulduğu ve kullanıldığı alan ekonomik alan olduğu için, bu alanda yazılan yazıların içerikleri genelde, imza, malın hüviyeti, mal listesi, mülkiyetin belirlenmesi, malın sınıflandırılması, hesap kaydı, mübadelenin kaydı vb. başlıklardan oluşuyordu. Yazının sonradan siyasal ve dini hayatta da kullanılmasıyla, ekonomik içeriğine ek olarak, dini ve siyasal içeriklerde eklenmiştir. Yazının icadı sonrası birçok yerde değişik varyantlarda yazı sistemleri oluşmuş ve gelişmiştir. Sözlü kültürde bellekte yer alan bilgiler, edebî mahsuller, mitler ve ritüeller yerini yazının kudretli hafızasına bırakmıştır. Mitler, destanlar, atasözleri, bilmece, ritüeller gibi sözlü kültür mahsulleri sadece üretildiği coğrafyada sınırlı kalmaz, kültürel belleği ve kimliği oluşturan bilgiler işlevini muhafaza ederek yayıldığı ve etkilediği diğer coğrafyalarda da yaşam alanı bularak hatırlanabilir ve sonraki nesillere ulaşabilirler. Böylece sözlü kültür belleğinde yer alan unsurlar yerini kutsal metinlere ve onların yorumlarını içeren yazılı kültüre devretmiştir.

Şairler, şiirlerini yaratmada o şiirin gerektirdiği şekli dikkate alırlar. Şairin kelime seçimini bir bakıma şiir ölçüsü koşullandırır. Şairi şiirdeki ölçüye uygun kelimeler seçmeye zorlar. Ancak genel varsayım, şiir ölçüsünün gerektirdiği kelime seçiminin şairin kendi zekâsından ve yeteneğinden kaynaklandığıdır. Yazının icadından ve özellikle matbaanın

icadından sonra toplumda şairlere karşı bazı endişeli yaklaşımlar oluşmuştur. Şairin kendisinin üretmediği, önceden hazırlanmış kaynakları kullanmış olması endişesi oluşmuştur. Sözlü kültürde bu endişe nispeten azdır.

Şairler şiirlerini kendilerine ait özgün olarak oluşturmak ve halkın önüne sunmak zorundadırlar. Önceki şiirlerden esinlenmek normal karşılanabilir. Klasik Çağ sonrası Latince şiir yazmak için kullanılan “standart deyiş” klıtapçığı ortaya çıkmıştır. *Klasik Latin şairlerinin yapıtlarından derlenen, sıfatlar ve cümleciklerin dize ölçüsüne uygun uzun ve kısa heceleriyle bir bir belirtilen (...) ve şair olma heveslilerine hasır şiir malzemesi* sunan bu kitapçık 19. yüzyılın sonlarına kadar geniş bir sahada kaynak olarak kullanılmıştır (Ong 2014: 35). Böylelikle bazı şairlerin şiirlerini oluşturan öğeler önceki şairlerden alınmıştır (2014: 35).

Romantizm akımı ile şairlerin şiirlerinin özgün olduğu yönündeki iddiaları daha da artmıştır. Romantik akım döneminde *kusursuz şair, Tanrı gibi yoktan yaratandır; bir şair ne kadar iyiye, şiiri de o kadar beklenmediktir. Hazır malzemeyle yetinmek, ya acemilerin ya da ıslah olamayacak kadar basit şairlerin harcı sayılmıştır* (2014: 36).

Ong’un ifadesine göre M.Ö. 700-650 yıllarında yeni Yunan alfabesi ile yazılmış olan ve yüzyıllar boyunca şekil değiştirerek yeniden şekillenen Homeros destanlarının dili, o dönemde yaşayan halkın günlük yaşamında konuşmadığı, yalnız âşıkların ustalarından öğrenip kullandıkları farklı bir Yunanca’dır. *Çeşitli metinlerin üst üste birikmiş dilinden ziyade, nesilden nesile destan ozanlarının dize ölçüsünü tutturmak için koruyup ve/veya yeniden birleştirdikleri kalıplaşmış deyişlerin dilidir. Alfabeyle yazılan ilk uzun metinlerdir* (2014: 37).

Kulaktan kulağa, ağızdan ağıza dolaşan ritimle söylenen sözler, kalıplaşmış hazır deyişler belleği destekler ve hafızada daha kalıcı olurlar. Sözlü kültür ile aktarılan kalıplaşmış ritmik sözler, bazı yazılı kaynaklarda veya sözlüklerde de görülebilir. Fakat kalıplaşmış deyişlerden oluşmayan, sözlü kültürde sık sık kullanılmayan ve tekrarlanmayan hiçbir düşünce sürdürülebilir değildir. *Çünkü deyişler düşüncenin özüdür* (2014: 50).

Nesilden nesile aktarılan şiirler, masallar, deyişler, bilmece ve atasözleri gibi sözlü kültür ürünleri değişime dirençlidir. Kalıpların kullanıldığı halk arasında da bu değişimin direnci bilinmektedir. Ong’un çalışmasında bu konuya ilişkin yaşamış olduğu örnek, yazarın kendi şöyle aktarmıştır:

“Ben de birkaç yıl önce öyle bir dinleyici tepkisine maruz kaldım; beni dinleyen, çevresi okuryazarlarla sarılı olsa bile, henüz sözlü zihniyetini yitirmemiş, küçük yeğenim Cathy’ydi. Kendisine Üç Minik Domuz masalını anlatırken “minik domuz ofladı pufladı, ofladı pufladı, ofladı pufladı,” dedim. Masalı bilen Cathy, kullandığım kalıba burun kıvırdı, çünkü kalıpları onun beklediği sırayla söylememiştim. Somurtup “minik domuz, ofladı pufladı, pufladı ofladı, ofladı pufladı,” dedi. Halk ozanlarının yaptığı gibi ben de dinleyicinin gönlüne uymak için masalın alışılmış kalıbına göre söz sırasını değiştirdim” (2014: 85).

Sözlü biçimlenen düşünce geliştikçe hazır deyişlerin kullanımı da daha ince bir ustalık kazanır. Kalıplaşmış deyişler ve atasözleri ortaya çıkar. Bu, tüm sözlü kültürler için geçerlidir. Bunlar öylesine değişmez kalıplardır ki, halkın nazarmda bir nevi değişmez kurallar niteliği

kazanmıştır. Hatta bazı atasözleri, deyimler gibi sözlü kültür unsurları eski kanunlar içerisinde bile yer alarak bu dönemlerde hakim/yargıç rolü bulunan kişiler, ilgili davaları adil bir şekilde karara bağlamak için gerekçelerinde atasözleri/deyimleri kullanmışlardır (2014: 51).

Sözlü ezberin sözlü sanat biçimlerindeki işlevi, araştırmacıların varsaydıklarından farklıdır. Önceleri araştırmacılar, sözlü kültür içerisinde metin ezberinin yönteminin tıpkı yazılı metin ezberi gibi kelime tekrarı yöntemiyle gerçekleştiğini düşünmüşlerdir. Yazı kültüründe kelime ezberi, metin üzerinden gerçekleşir ve ezberlemeye çalışan kişi gerektiğinde ezber metninin doğruluğunu yazılı metinden denetleyebilmektedir. Yazının icat edilmediği bir devirde, ezberlenen metnin doğruluğunun nasıl denetlenebileceği ile ilgili bir başvuru kaynağı bulunmamaktadır. Sadece ezberlenen metinler ancak iki veya daha fazla kişinin aynı anda aynı sözleri tekrarlamasıyla denetlenebilmektedir (2014: 75).

Yazının icadı ile bilginin muhafazası için yeni bir “muhafaza kabı” keşfedilmiş olur. Bu kap içerisinde yer alan bilgiler, her zaman erişime açıktır. İsteyen kişi istediği zaman artık bilgiye kolay erişim imkânını elde etmiştir. Fakat bu bilgiler kullanılmadığı zaman hiçbir işlevi haiz değildir. Kullanıldığı müddetçe işe yarayabilir ve faydalı olabilir. Yazılı kültüre kadar sözlü kültür mahsullerinin dilden dile aktarımı ile kültürün muhafaza edildiği söylenebilir. Yazıyla artık bu mahsuller koruma altına alınmıştır. Ancak, yazılı eski eserler incelemeye alındığında içeriğini oluşturan metinlerin sözlü kültür vasıtasıyla dilden dile taşınmış ve sonrasında yazılı olarak kayıt altına alınmış olabileceği unutulmamalıdır. Âşıklara ait cönklerde ve mecmualarda yer alan yazılı olarak kaydedilmiş bazı şiirlerin de bir müddet sözlü kültürde yolculuk yaparak sonrasında yazılı kültürde muhafaza altına alındığı söylenebilir. Bu durumda karşılaşılabilecek zorluk, metnin içerisindeki hangi ürünlerin sözlü kültüre ait olduğunu tespit edebilmektir. Goody, bu durumu şu sözlerle ifade eder:

“Folklor terimi genellikle yalnızca azınlığın okuyup yazabildiği ve geri kalanlarının, Tunç Çağı sonrası Avrupa ve Asya kültürlerinin köylü sınıfında sıklıkla görüldüğü gibi, okuryazar olmadığı, yani “okumamış” olduğu karmaşık kültürlerdeki sözlü faaliyetler için kullanılır. Bu faaliyetler, tümüyle sözlü olan kültürlerdeki etkinliklerle bazı paralel yönlerle sahipse de, daima baskın olan eski yazılı eserlerin karakteristik özelliği, yazılı versiyonları yazılrsa dahi, Kur'an ve İncil gibi tek tanrılı dinlerin metinlerinde olduğu gibi, kalpten öğrenilmeleri ve yalnızca söz yoluyla içselleştirilip üretilmeleridir. (...) Bu durumda meseleye ait zorluk, bu eserlerin hem sözlü olarak yaratılmış hem de sözlü olarak yeniden üretilmiş olup olmadıklarıdır” (2017: 54-5).

Milman Parry ve öğrencisi Albert Lord'un çalışmaları sözlü kültür içerisindeki hafızanın yapısını ve işlevini değerlendirme açısından çok önemli çalışmalardır. Parry'nin çalışması, Homeros şiirleri üzerinde yapılan bazı araştırmalara da referans olmuştur. Parry, İlyada ve Odysseia destanlarının her ne şekilde derlenmiş olursa olsun, gerçekte sözlü kültürün eseri olduğunu iddia etmiştir. Parry'nin çalışmasına göre, dize ölçüleri sabit olan ve sözlü kültür vasıtasıyla aktarıldığı anlaşılan İlyada ve Odysseia destanlarının her kelimesinin her mısraının birebir ezberlenerek aktarılmış olması mümkün değildir. Ong, Parry'nin bu çalışması ile ilgili sorduğu soruya yine Parry'nin çalışmasından alıntılanarak cevap vermektedir.

“Kelimesi kelimesine ezberlenmediği takdirde altı ölçülü binlerce dizeden oluşan biri uzun ikisi kısa heceli bir anlatıyı bir ozan nasıl söyleyebilir? Okuryazar birine "haydi söyle" dense, uzun, ölçülü dizeleri ancak kelimesi kelimesine ezberlediği metinlerden söyleyebilir (mi?). Kelimesi kelimesine ezberlemeden böyle bir yapının nasıl yaratılmış olabileceğinin temelleri (açıklanabilir mi)? Parry, altılı ölçünün tek tek kelime birimlerinden değil, altı ölçülü dizeye uyan kalıplardan, geleneksel malzemeyi işlemek için kullanılan kelime kümelerinden oluştuğunu gösterdi. Ozanın altılı ölçüye uyan cümleciklerden engin bir dağarcığı vardı. Ve bu dağarcığıyla, geleneksel malzemenin dışına çıkmadığı sürece, sonsuza dek ölçüsü şaşmayan dizeler üretebilirdi” (2014: 75-6).

Lord’a göre O’nun döneminde hayatta olan Güney Slav halk âşıklarının (Guslar) çoğu okuryazar değildir. Okuma yazma bilmek âşğın işiniz zorlaştırır. Çünkü *yazı, anlatımı denetleyen metin kavramını ozanın zihnine sokunca, metinle uzaktan yakından ilgisi olmayan, “söylenmiş şarkıların anısı”ndan ibaret olan sözlü sanat sürecini bozar* (1960: 17).

Âşıklar, şiir ve ritim ezberine yönelik kuvvetli hafızalara sahiptirler. Yugoslav âşıkların “on heceden oluşan on-yirmi dizeyi” bir kerede ezberleyebilmeleri sıradan ve kolay bir durumdur. Fakat Lord’un çalışmasına göre mısraları değişmeyen bu destanların âşıklarca ikinci bir kez aynı kelimelerle tekrarlanmadığı ortaya çıkmıştır. Bu sebeple; *kalıplar ve konular değişmese de, dinleyici tepkisi, kendi ruh haleti veya o anki toplumsal ve ruhsal öğelerin etkisiyle aynı ozan bile şiirlerini her seferinde başka türlü sıralar, diker, "rapsodileştirir"* (1960: 17).

Bu güne kadar yapılan araştırmalarda sözlü kültür mahsullerinin kelimesi kelimesine ezberlenerek nesilden nesile aktarabilmenin mümkün olduğunu gösteren örnekler mevcuttur. Bununla birlikte sözün değiştiğine fakat ezginin değişmediğine yönelik çalışmalar da mevcuttur. Bu çalışmalardan biri olan Joel Sherzer’e ait olan çalışma, Ong’un çalışmasında şu şekilde özetlenir:

“Panama kıyısı açıklarında yaşayan Kuna halkının bazı dini ayinlerini buna örnek verir. Sherzer 1970 yılında genç kızlar buluş çağına eriştiğinde gerçekleştirilen büyük töreninde söylenen dua sözlerini başka bir törende tekrar edilmek üzere öğretişini kaydetmiştir. 1979 yılında Sherzer dua kalıplarının kayıtlarıyla Kunalara geri dönmüş, aynı kişinin kaydetmiş olduğu duayı sırf kelimesi kelimesine değil, aynı ses birimiyle tekrar edildiğini ortaya koymuştur” (2014: 80).

Sözlü kültürde sözün aktarımı değişime maruz kalabilir. Konuşmacılar, dinleyicilere sözü aktarırken farklı ortamlarda farklı ifadelerde bulunabilirler. “Bağlam” merkezli yaklaşımlar, araştırmalarına bu yönlü yaklaşımlarla şekil verirler. İfadeleri sadece metinsel ifadeler olarak değerlendirmezler. Sözün söylendiği fiziki koşulları da dikkate alırlar. Ong’a göre *büyük bir kitleye hitap ederken, fiziki koşullardan ötürü, fazladan söz söyleme ve tekrar etme eğilimine, yüz yüze konuşmadakinden daha sık rastlanır* (2014: 56). Kitlelere hitap eden konuşmacılar, bir yandan konuşmalarını gerçekleştirirlerken diğer yandan söyleyecekleri sözleri düşünürler. Hitabet sırasında konuşmacı hitabetini sürdürme ihtiyacı duyarsa bu durum onun sözlerini tekrar etmeye teşvik eder. Bu esnada ne söyleyeceğini bilemediği durumla karşılaşabilir. Kısa bir duraklama ile karşı karşıya kalabilir. Fakat bu durumda

susarak ne diyeceğini düşünmek yerine, ustalıkla söylediği sözü tekrar eder ve bu sırada ne söyleyeceğini düşünür.

“Sözlü kültür akıcılığı, bir çırpıda bol dil dökmeyi özendirir. Hitabet ustaları, buna “bereket” anlamına gelen “copia” demişlerdir. Hitabet sanatını yazı sanatına dömuştürdüklerinde bile, farkında olmadan bereketli söz söylemeyi özendirmeye devam etmişlerdir. Ortaçağ’dan Rönesans devrine dek ilk metinler, bugünkü değer ölçülerimize göre gereğinden fazla kelimeyle “şişirilmiş”tir. Batı kültüründe bu copia meraki, sözlü kalıntıların ağır bastığı sürece korunmuş ve aşağı yukarı Romantizm akımına, hatta sonrasına dek süregelmiştir” (2014: 57).

Goody’e göre sözlü kültürler kendi tarzlarında özgün ürünler ortaya koymaya muktedirdir. Anlatının özgün olmasının sebebi dinleyicilerle kurulan etkileşimdir. Anlatıcılar, dinleyicilerden heyecan duygularını yansıtan tepki almak isterler. Mümkün olduğunca dinleyicileri etkilemek ve onlar üzerinde duygu tesiri bırakmak isterler. Bu nedenle anlatılarını yeni bir ortamda yeni bir hikâye eklemeleri mümkündür. *Anlatının özgünlüğü, yeni öykü uydurmaya değil, anlatım süresince dinleyiciyle kurulan etkileşimin niteliğine bağlıdır.* Böylelikle anlatıcıların farklı/yeni bir ortamda daha farklı/yeni bir giriş yapabileceklerini ve böylelikle *eski öyküye yeni unsurlar da katabileceklerini vurgulayan Goody (2017: 29-30), sözlü kültürün yazıya aktarım sürecinde değişikliğe uğrama sebeplerinden birini de şu sözlerle öne sürer:*

“Sözlü kültürlerde yazarın kim olduğunun tamamen unutulduğu söylenemez, ancak genellikle çok az öneme sahiptir. Bazen şarkılarda ve nadiren destanlarda yazarın kim olduğu bellidir, fakat mitlerde ve halk edebiyatında yazar anonimdir. Elbette bu durum, bu türlerin fikri mülkiyet haklarına tabi olmadığı anlamına gelmez. Şarkılar belirli kabilelerle, sözlü anlatılar spesifik topluluklarla özdeşleştirilebilir. Fakat çoğunlukla, bireysel yazarların izi sürülmez. Öte yandan yazarın yokluğu, kolektif bir yaratım süreci olduğuna işaret etmez. Her sözlü anlatıcı kendi çeşitlemesini ortaya koyar; bu çeşitlemelerden bazıları sonraki anlatıcılar tarafından bir model olarak alınacaktır. Böylece iç içe geçmiş bir zincir halinde, bireyler tarafından fakat anonim olarak ortaya koyulan ve geride kalan orijinal nüshaya bakılmadan türetilen çeşitlemelerle birlikte, eser üzerinde değişim boy gösterir. Vedalar ve Homer örneklerinde gördüğümüz gibi, sözlü aktarımın bir orijinale dayandırılması salt olarak, okuryazar toplumlardaki yazıyla ve sözlü anlatımlarla birlikte mümkün olabilir. Bunun bir nedeni yazının sözlü hafızaya yeni bir boyut kazandırmasıdır; başka bir nedeniye, “doğru” çeşitlemenin kaynak gösterilmesinin ancak böyle bir mahalde mümkün olabilmesidir. Sonuç itibarıyla, bahsi geçen erken dönem okuryazar toplumlarda hafıza yetilerinin ve hafıza kuvvetlendirici araçların esaslı bir gelişim kaydettiğini görürüz; bu hafıza destek biçimleri büyük ölçüde yazıyla, yani “gözle görülebilir konuşma”yla ilişkilidir. Yeni baştan üretim tümüyle sözlü olan kültürlerde tıpatıp aym şeyi elde etme çabası büyük ölçüde yerinden etmiştir” (2017: 59).

Atasözleri ve bilmeceler, bilgi toplayan ve bunları depolayarak sonraki nesillere aktarımını kolaylaştıran sözlü kültür mahsulleridir. “Taşlama” da bu mahsullerden biridir ve gerçek bir söz kavgası değil, bir sanat biçimidir. Bu sanat biçimleri sözlü kültürün etkisiyle

dünyanın hemen her yerinde görülebilir. Örneğin ABD'ye Karayiplerden göç ederek yerleşmiş siyahî gençlerin birbirilerine dil uzatma yarışına *bugün dozens, joining, sounding vb.* isimler verilmiştir (Ong 2014: 60).

Yazılı kültürde bir toplum, sözlü kültür mahsullerinden halk hikâyeleri gibi bazı türleri, sözlü kültür boyunca çok fazla değişime uğramadan miras alabilir. Diğer taraftan efsane, destan ve benzeri diğer türlerin büyük bir dönüşüme uğramaları mümkündür (Goody 2017: 56).

“Her şeyden önce, uzun ritüellerin birebir tekrarının, özellikle de uzun zaman aralıklarının ardından icra ediliyorlarsa, zaman içinde korunması tüm çabalara rağmen zordur. Değişim yavaşça içeri süzülür çünkü insanlar ellerinden geleni yapsa bile hafıza kusursuz değildir. Bu süreç ritüele eşlik eden ifadeler söz konusu olduğunda, bilhassa “mit” olarak söz ettiğimiz uzun sözlü anlatılarda daha da belirgindir. Bu anlatıları, başlı başına zahmetli ve zor bir görevi yerine getirerek kalem ve kâğıtla kayıt altına alan antropologlar, çoğu zaman sabit bir versiyonu kaydettiklerini düşünürler, keza yerel halk da tüm çeşitlemelerin “aynı” olduğunu söyler. Dolayısıyla insanların hatırlamak için yazılı bir kitaba itimat ettikleri, görünüşe bakılırsa zayıf halkalı okuryazar toplumlarla mukayese edildiğinde, sözlü toplumlarda hafızanın oynadığı role istinaden tartışılması gereken önemli meseleler söz konusudur” (2017: 82).

Goody tümüyle sözlü olan biçimlerin yazılı kültürlerin etkisiyle değişmesinin bir örneği olarak, son versiyonlarından biri Elias Lönnrot tarafından 1849'da yayımlanmış olan *Fin ulusal destanı Kalevala*'yı örnek gösterir. Lönnrot, anonim şiirler olarak kayıtlara geçen halk şiirlerini sistematik olarak derlemiş, bir halk destanı oluşturmak üzere bir araya getirilebileceklerini ileri sürmüş ve böylelikle destan oluşturulabileceğini göstermiştir (2017: 58).

Buna örnek olarak “Kosova Efsanesi” verilebilir. 1389 yılında meydana gelen Birinci Kosova Savaşı üzerine kurulu efsanenin oluşum süreci son şeklini 19. Yüzyılın ilk yarısında Vuk Stefanović Karadžić tarafından gerçekleştirilen Sırp halk şiirlerini derleme çalışmasında aldığı söylenebilir. Savaştan hemen sonra başlayan efsane kaynaklarının 400 yılı aşkın bir süre boyunca sözlü ve yazılı çeşitli versiyonlarına rastlamak mümkündür. Efsanenin bu oluşum sürecine yazılı kaynakların yanı sıra Sırp halk anlatıları, şiirleri, şarkıları, ninnileri, masalları, âşıkları (guslar) ve hatta dînî sözlü kültür unsuru olarak değerlendirilebilen Ortodoks kilisesi papaz/rahip/rahibe vaazları da katkıda bulunmuştur (Uğurlu 2010).

Lord'a göre standart kalıplarla aktarılan şiirler, destanlar uzun süre dinleyerek öğrenilir ve öğrenildikten sonra aktarılır. Bu sebeple şiir içerisindeki metin kalıpları ve konuları da değişebilir. Aynı türkünün, şarkının, destanın veya şiirin “bitiştirilişi” âşıktan âşığa değişebilir. *Hatta belirli söz kalıpları, eklemeyi/ziyadeyi/değişikliği yapan şairin kim olduğuna yönelik ipucu verebilir. Edebi eserlerdeki bütün bu malzemelerin konuları, kalıpları ve kullanım biçimleri belli bir geleneğin malıdır. Özgünlük, yaratılan yeni malzemede değil, geleneksel malzemeleri her ayrı ortama uydurabilmekte ve dinleyici topluluğunu derinden etkileyebilmektedir* (1960: 20-90).

Âşıklar çok güçlü hafızalara sahip olabilir ve uzun destanları bile ezberleyebilirler. Lord'a göre bazı âşıkların farklı ezber yöntemleri vardır. Âşıklar öğrendikleri şiiri dinleyici kitleye aktarmadan önce çoğu zaman bir veya iki gün beklerler. Metin veya metinsel çerçeveye ilgilenecek ve ezberlemek istediği metni tekrar etmek yerine—ki bu hafızanın gücünü azaltır—konu ve kalıpları içselleştirerek metinle yakınlık kurmaya çalışır. Dinlemiş olduğu metni kendi diline aktarmak için düşünür *Şarkıyı anımsayıp tekrar söylerken ozan şarkının dize ölçüsünü öbür ozanın anlatı biçiminden okuryazar kültürü anlamında ezberlemiş olamaz; çünkü dinlemiş olduğu şarkıyı kendi diline aktarmak için derin derin düşünürken şarkının ilk şekli bir daha geri gelmemek üzere yok olur* (1960: 20-90).

Âşıklar, ezberledikleri destanları aradan yillar geçse bile aynı şekilde, hiç değişmeden tekrarladıklarına inanırlar. Fakat Lord'un araştırmasına göre bu durum aslında böyle değildir. Âşıkların ezberledikleri şiirler/destanlar yıllar sonra aynı âşığın ezberinde farklılaşır. Şiirin konusu ve içeriği değişmemiştir ama kelimesi kelimesine aynı değildir. Lord bu durumu şiirin yıllar sonra bir “benzer” olarak hafızada kaldığını ifade eder (1960: 27).

Yazılı kültürün ortaya çıkışına yönelik sözlü kültür temsilcilerinin muhafazakar yaklaşımları söz konusudur. Her ne kadar ortaya çıkan bu yeni kültürün enstrümanlarına hayranlık duysalar da kendi kültürlerini kaybetme korkusuyla veya başka diğer nedenlerle – belki de kendilerine gösterilen saygı ve değerin azalması korkusuyla– yazılı kültüre karşı bir tutum içerisinde olmuşlardır. Lord, bu durumun özellikle âşık tarzı geleneğinin yaşandığı Yugoslavya sahasında yaşandığını ifade eder (1960: 28).

Goody'e göre *hem yazarlık hem de hitap edilen kitle bakımından, sözlü ve yazılı literatürler arasında bariz farklar bulunur* (2017: 56). Ong bunun sebeplerinden birinin sözlü kültür vasıtasıyla aktarılan metinlerin *her türlü ezber ve toplumsal baskının dolaysız buyruğu altında* olmasına bağlar:

“Bunlar, dinleyicinin arzu ettiği veya sabırla dinleyebileceği öyküleri, destanları vb. anlatır. Bir kitap gözden düştü mü basımı durdurulur, ama piyasada binlerce nüshası kalabilir. Soy dökümün dinleyici pazarı tükenince, soy dökümünün kendi de yok olur. Kazanan soyun dökümü çoğu kez daha uzun ömürlüdür (ve yaşadıkça daha da güzelleştirilir); kaybeden soyunkiyse tarihten silinir (ya da sil baştan düzenlenir). Canlı dinleyiciyle iletişim, sözel kalıcılığın veya geçiciliğin kaderini belirleyebilir; dinleyicinin beklentileri, konu ve kalıpların değişmemesini sağlayabilir” (2014: 85).

Konuşmacılar, dinleyiciler ile sözlü iletişimleri sırasında bedensel hareketleriyle konuşmalarını şekillendirirler. Söz ve beden dili aynı anda hareket ederek konuşmacının bütünü oluşturur. Konuşmacının ağzından çıkan kelimeler hiçbir zaman yazılı metinler *gibi sadece sözel bağlam içinde var olmakla kalmaz. Söylenen söz, her zaman insan gövdesini harekete geçiren ve varolan durumunu değiştiren bir olaydır* (2014: 86).

Kültür, Sözlü Kültür-Yazılı Kültür veya Sözlü-Yazılı-Elektronik Kültür üzerinde yapılan araştırmalarda kesin çizgilerle birbirinden ayıramasa da, sözün kullanıldığı kültür ortamı ile yazının ve matbaanın kullanılması dönemleri ve son olarak elektronik kültür ortamının oluşması ile birbirinden farklı kültür ortamlarının meydana geldiğini söylemek mümkündür.

Yağcı, sözlü kültürü sıvı halde bulunan maddeye, yazılı kültürü katı haldeki maddeye ve elektronik kültürü de maddenin gaz haline benzetir ve “sözlü kültür de sıvı halde bulunan söz, yazılı kültürle birlikte katı hale geçmiş ve elektronik devrim sözü buharlaştırmıştır” sözleriyle örneklendirir (Yağcı 2005).

Yazının en önemli işlevi sesleri okunabilir kılmaktır. Böylelikle sesler kaydedilebilir ve aktarılabilir. Böylelikle yaşayan nesil, kendilerinden sonra gelecek olanlara tavsiye, uyarı ve önerilerde bulunabilirler. Kendi gelenek ve kültürlerini, neyi sevip sevmediklerini, neden korktuklarını, nasıl yaşadıklarını, iyi ve kötü bütün tecrübelerini torunlarına ve hatta torunlarının torunlarına aktarabileceklerdir. Dolayısıyla yazı ile birlikte insanların düşünme ve anlatım biçimleri değişmeye başlamıştır. *Bireysel belleğin ve sözlü iletişim alanının da ötesinde toplumsal/kültürel bellek oluşmaya başlamıştır* (Yağcı 2005).

Sözlü kültürde sözün aktarımı bellek ve sözün tekrarı yöntemine dayanır. Çünkü yazılı kayıt imkânından olmadığı dönemde sözlü kültürde bilginin kaybolmaması için belleğe yapılan kaydın sürekli tekrarı ve bunu geliştirmeye yönelik biçimlerin oluşturulması gerekir. Elde edilen belleğe yerleşen bilginin diğer kuşaklara aktarılması için, sözün kalıplaştırması ve tekrarı gerekir. Bu amaçla belleği güçlendiren çeşitli kalıplar oluşturulur. Böylelikle ritim, atasözleri, deyimler, deyişler ortaya çıkmıştır. Ortaya çıkan bu kalıplar çözümleme ve eleştiri tekniklerine kapalıdır. Tekrara dayalı anlatılar dirençlidir ve kolay kolay değiştirilemezler (Ong 2014: 53).

Ong’a göre sözlü kültür sadece insanoğlunun birbirleri arasındaki etkileşimi sağlayan bir araç olarak görülmemelidir. Çünkü sözlü kültür aslında bilginin kendisidir (Ong 2014: 53). Bu açıdan sözlü kültür yazılı kültürün işlevsel açıdan benzeridir. Yazılı kültür ortaya çıkmadan önceki öncülüdür. Sözlü kültürde bilgi bellektedir. Başka herhangi bir muhafaza mekânı yoktur. Bu sebeple bilginin doğruluğunu denetleyebilecek veya kontrol edebilecek bir yöntem bulunmamaktadır. Yazılı kültürde ise bilgi yazılı olarak kayıtlarda muhafaza edilir. Gerekğinde belleğe yerleştirilen sözler, yazılı metinlerden denetlenebilir (Goody 2001: 37).

Halk ozanlarının hafızaları ve ezberleri, oldukça güçlüdür. Ancak onların ezberleri metin ezberine benzemez. Âşık tek bir kez dinlediği şiiri aktarmadan önce çoğu kez bir iki gün bekler. Aslında bu bekleyiş, ezberlenen metinlerin hafızadaki yerini güçlendirmez, aksine metnin tekrarı ertelenirse, hafızanın gücü azalır. Böylelikle ezberden tekrar zorlaşır. Goody ve Ong’a göre âşıklar, ezberlenen metin ya da metinsel bir çerçeveye ilgilenmezler. Dinlemiş oldukları şiirin kendi hafızalarındaki konu ve kalıp dağarcığına sinmesi, şiirle yakınlık kurması ve âşığın bunu içselleştirmesi için zaman gereklidir. Sonrasında ezberlerinde olan ve dinleyicilere aktardıkları şiir, kendilerine aktarılmış olandan farklı bir hale gelir. Şiirin ilk dinledikleri versiyonu ise artık hafızalarında yoktur (Goody 2001: 37; Ong 2014: 77-79).

Lord’un araştırma sonuçlarından birinde ilgi çekici bir detay vardır. Buna göre Balkan âşıkları, belleklerindeki metinleri aradan yıllar geçse bile aynı şekilde, değişmeden, kelimesi kelimesine tekrar edebildiklerini iddia etmişlerdir. Fakat araştırma neticesinde âşıkların bu iddialarının doğru olmadığı neticesine varılmıştır (Ong 2003: 78). Goody de çalışmasında Kuzey Gana’daki LoDagaalılar’ın Bagre destanını örnek göstererek Lord’un iddialarını destekler. O’na göre Bagre destanı, aynı adı taşıyan tören esnasında icra edilen bir eserdir. Törendeki anlatıcılar, icraları esnasında eserin içeriğine bir takım yenilikler/eklemeler getirme

eğilimindedirler. Bu sebeple tören esnasında eserin içeriği sürekli değişir ve bu değişiklikler açıkça belirir. Hatta 1951'deki Bagre'nin 1970'de değişmiş olduğu ve bazı temel unsurlarının bile kaybolduğu gözlemlenmiştir. Bu sebeple sözlü kültür mahsullerinin içerisinde yer alan destanların, bir yazarın eseri olarak görülmesi ve araştırılması mümkün değildir.

Sözlü kültürün hâkim olduğu dönemlerde ortaya çıkan mahsullerin, sonrasında değişeceği veya öncesinde değişmiş olabileceği düşünülmez. Önceki kayıtlarla aynı olduğu kabul edilir. Zaten bunu doğrulayacak (yazı gibi) herhangi bir kontrol mekanizması/aracı yoktur. Anlatıcılar da belleklerindeki metinlerin aynı kaldığının veya değişmiş olduğunun farkında değildirler ve bunu önemsemezler. (Goody 2001: 37-9).

Sözlü kültür mahsullerinin değişmeden aktarıldığını iddia eden çalışmalar da mevcuttur. Ong'un çahşmasında, Joel Sherzer'in Panama kıyısı açıklarında yaşayan Kuna'lılar üzerinde gerçekleştirdiği incelemelerde Kuna halkına ait bazı dini ayinlerde 1970 yılında kaydedilen dini içerikli dua metinlerinin 1979 yılında aynı kişi tarafından değişmeden ve hatta aynı ezgisiyle tekrar edildiğine tanık olduğunu aktarır (Ong 2014: 81).

Etkileşimler Neticesinde Ortaya Çıkan Bazı Aruzlu Şiir Meseleleri

Uzun süre birlikte Türk Edebiyatı geleneği içerisinde varhklarını sürdürmüş olan Âşık Tarzı ve Divan Edebiyatı geleneklerinin her ikisinde de yer alan aruzlu şiirler ile ilgili Sözlü/Yazılı kültür bağlamında ortaya çıkan çalışmamız kapsamında tespit edilen meselelerden bazıları şöyledir:

1. Bazı araştırmalarda kimi aruzlu şiirlerin ısrarla aruzla yazılmadığı, bu şiirlerin aslında hece ölçüsüyle yazıldığı ve sonrasında imâle, zihaf ve ulamalarla aruzlu hale getirilmiş olduğuna dair kanaatlerin bulunduğu ifade edilmektedir (Özarslan 1996: 280). Aruz kuralları şiirlerin aruzlu olup olmadığı tespitinde en önemli unsur olarak araştırmacıların karşısına çıkar. Bazı şiirlerde bu kurallar çok az sayıda kullanıldığı için şiirin "aruzlu şiir" olarak kolaylıkla tespit edilmesi mümkündür. Fakat bazı şiirlerde çok sayıda aruz kuralı kullanılması sebebiyle şiirin aruzlu/heceli olması ile ilgili araştırmacılar arasında görüş ayrılıkları ortaya çıkmaktadır. Bu sebeple araştırmacılar, kendi yaklaşımlarına göre şiirlerin aruzlu/heceli olduğu yönünde görüşlerini bildirirler. Dolayısıyla "şiirlerin aruzlu olup olmadığı, aruzlu ise hangi aruz kurallarının ne ölçüde kullanılarak hangi kalıpla yazıldığı" sonucuna ulaşırken, araştırmacıların değerlendirmesi gereken bir diğer problem de, şairlerin şiirlerinde mevcut olan aruz kurallarının niceliği/niteliği hususudur. Bu sebeple incelenen bir şiirde mevcut aruz kurallarının sayısı ve sıklığı tespit edilmeli, bu çerçevede şiirin aruzlu olup olmadığı değerlendirilmelidir. Tüm bu değerlendirmeler yapılırken şiirin sözlü/yazılı kültürde kayıt altına alınıp alınmadığı göz önünde bulundurulmalıdır.

2. Aruz vezni ile yazılan şiirlerin her birinin belirli bir aruz kalıbıyla yazılması gerekmektedir. Kalıba uygun şekilde yazılmayan şiirler zaten aruzlu şiir kategorisinde yer almaz. Âşıklar, aruzlu şiirlerini belirli aruz kurallarına ve kalıplarına göre yazmış olsalar da, yazdıkları şiirlerin hangi kalıpla yazıldığını açıkça belirtmemişlerdir. Bu sebeple çalışmalarda ele alınan şiirlerin hangi kalıpla yazıldığını tespit etmek araştırmacının "kabiliyetine" kalmıştır.

Araştırmacıların şiir kalıbının tespitine yönelik yaptığı çalışmalarda bazı şiirleri farklı tür/şekil içerisinde tasnif edebilmektedirler. Âşık tarzı aruzlu şiirlerin vezin tespitinde, divan edebiyatı şairlerinin mahsullerine nispeten hata yapılma olasılığı daha azdır. Bunun nedeni, âşık tarzı aruzlu şiirlerde kullanılan aruz kalıplarının, tef'ilelerin, bahir ve dairelerin tür ve sayısının, divan edebiyatında kullanılanlara oranla daha az olmasıdır. Divan edebiyatında yer alan aruzlu şiirler ile âşık tarzı aruzlu şiirlerin ait olduğu daire ve bahirler karşılaştırıldığında Divan edebiyatındaki daire sayısının 4, bahir sayısının 14; âşık edebiyatında kullanılan daire sayısının 2, bahir sayısının 4 olduğu tespit edilmiştir. Bunun bir sebebi de, yazılı kültür geleneğinin sözlü kültür geleneğine nazaran hafıza/kayıt altına almadaki üstünlüğüdür.

3. Hecelerin açık-kapalı durumlarına göre tespit edilen aruzlu şiirlerin orijinal metninin günümüz Türkçesine transkripsiyonu söz konusu olduğunda şiirin vezninin aruzlu/heceli olup olmadığını etkileyebileceği gibi aruzlu şiirlerde uygulanan kuralların nicelliğini etkilemesi mümkündür. Sözlü kültür geleneğinde bir süre yol alan ve sonrasında yazı ile kayıt altına alınan şiirlerin imlâ ve yazım yanlışlarına maruz kalabilmeleri olasıdır. Kayıt altına alınma sürecinde veya metnin transkripsiyonu sırasında yapılan yazım hataları, şiirin vezin tespitini zorlaştırmakta veya araştırmacılar arasında farklı vezin tespitlerine yol açmaktadır (Uğurlu 2018).

Sonuç

Ozan-baksı ve tekke-tasavvuf edebiyatı geleneklerinin âşık tarzı şiir geleneğinin öncüleri olarak heceli mahsuller verdiği süreç içerisinde divan edebiyatı geleneğinin arzulu mahsulleri, Türk edebiyatını birlikte zenginleştirmişlerdir. 16. yüzyılın son yarısında, özellikle Gevherî ve Âşık Ömer'den sonra, Türk edebiyatının içerisindeki halk edebiyatı unsurları giderek zayıflamış ve divan edebiyatı mahsullerinde artış görülmüştür. Osmanlı Devleti coğrafyasında yetişen bazı âşıklar, divan şairlerinden geri kalmamak için, aruz veznini ve gazel, murabba, müseddes, müstezad gibi bazı divan edebiyatı nazım şekillerini kullanmaya başlamışlardır. Bu âşıklar, şiirlerinde yabancı terkip ve kelimelere, divan edebiyatına mahsus mefhumlara manzumelerinde giderek daha fazla yer vermeye başlamışlardır. Böylelikle divan şairlerinden geri kalmadıklarını ispatlamaya çalışmışlardır. Türk edebiyatının bu yapısı 19. Yüzyıla kadar sürmüştür.

Bu süreçte âşık tarzı ve divan edebiyatı temsilcilerinin birbirileri ile etkileşimleri sözlü/yazılı kültür bağlamında sürmüştür.

Yazılı kültüre kadar sözlü kültür mahsulleri dilden dile aktararak muhafaza edilmiştir. Yazıyla artık bu mahsuller tamamen koruma altına alınmış olsa da, bu yazılı mahsullerin sözlü kültür vasıtasıyla dilden dile taşınmış ve sonrasında yazılı olarak kayıt altına alınmış olabileceği göz önünde bulundurulmalıdır. Âşıklara ait cönklerde ve mecmualarda yer alan yazılı olarak kaydedilmiş bazı şiirler muhtemelen bir müddet sözlü kültürde yolculuk yaparak sonrasında yazılı kültürde muhafaza altına alınmıştır.

Sözlü kültür, ortaya çıkan zorunluluk ve ihtiyaç sebebiyle çeşitli aşamalardan geçerek yerini yazılı kültüre bırakmıştır. Yazının icadından sonra yazılı geleneğin etkisiyle sözlü kültürün etkisi tamamen ortadan kaybolmuş değildir. Her iki gelenek, uzun bir süre bir arada varlığını sürdürmüştür. Âşıklar ve divan edebiyatı şairleri de bu yapıdan etkilenmişlerdir. Bu

etkileşim neticesinde kimi zaman âşık tarzı gelenek mensupları divan şairlerinin sahasına, divan şairleri de âşık tarzı geleneğin sahasına girerek eserler ortaya koymuşlardır. Her iki gelenek mensuplarının birbirilerinden etkilenecek şekilde ortaya eserlerin sözlü/yazılı kültür geçiş sürecinde oluşması, bu eserlerin tematik ve biçimsel şekline yön veren unsurlardan biridir.

Uzun süre birlikte Türk Edebiyatı geleneği içerisinde varhklarını sürdürmüş olan Âşık Tarzı ve Divan Edebiyatı geleneklerinin her ikisinde de yer alan aruzlu şiirler ile ilgili Sözlü/Yazılı kültür bağlamında bazı meseleler ortaya çıkmıştır. Çalışmamız kapsamında tespit edilen bu meseleler özetle şöyledir:

1. Aruz kuralları şiirlerin aruzlu olup olmadığı tesptinde en önemli unsurdur. Araştırmacılar şiirlerde kullanılan aruz kurallarının niteliğine/niceliğine göre şiirlerin aruzlu/heceli olduğu yönünde görüşlerini bildirirler. İncelenen bir şiirde mevcut aruz kurallarının sayısı ve sıklığı tespit edilir ve bu kapsamda şiirin aruzlu olup olmadığı değerlendirilir. Tüm bu değerlendirmeler yapılırken şiirin sözlü/yazılı kültürde kayıt altına alınıp alınmadığı göz önünde bulundurulmalıdır. Çünkü sözlü kültürde bir süre yer alan ve sonrasında yazılı kültürde kayıt altına alınan şiirlerin öncesinde (imla/yazım yanlışları gibi) bazı değişimlere maruz kalabileceği dikkate alınmalıdır. Bu durum, incelenen şiirlerde kullanılan aruz kurallarının niteliğine/niceliğine etki edebilmektedir. Araştırmacıların inceledikleri aruzlu şiirlerin bu bağlamda değerlendirilmesi gerekmektedir.

2. Âşık tarzı aruzlu şiirlerin vezin tespitinde, divan edebiyatı şairlerinin aruzlu şiirlerine nazaran hata yapılma olasılığı daha azdır. Bunun nedeni, âşık tarzı aruzlu şiirlerde kullanılan aruz kalıplarının, tef'ilelerin, bahir ve dairelerin tür ve sayısının, divan edebiyatında kullanılanlara oranla daha az olmasıdır. Bu durumun sebeplerinden biri de, yazılı kültür geleneğinin sözlü kültür geleneğine nazaran hafıza/kayıt altına almadaki üstünlüğüdür.

3. Şiirlerin kayıt altına alınma sürecinde veya metnin transkripsiyonu sırasında yapılan yazım hataları, şiirin vezin tespitini zorlaştırmakta veya araştırmacılar arasında farklı vezin tesptlerine yol açmaktadır. Bu duruma neden olan etkenlerden biri de, sözlü kültür geleneğinde bir süre yer alan ve sonrasında yazı ile kayıt altına alınan şiirlerin imlâ ve yazım yanlışlarına maruz kalmalarıdır.

Şiirlerini topluluk önünde sözle icra eden ve bu icraları bir süre sözlü kültür ortamında seyahat ettikten sonra yazılı kültür ortamında muhafazaya alınan âşıkların arzulu şiirleri ile ilgili bazı meselelerin ortaya çıkmasında, sözlü ve yazılı kültür ortamları arasındaki geçiş süreçleri, bağlam unsuru olarak dikkate alınmalıdır.

Kaynakça

- AKÜN, Ömer Faruk (2014). *Divan Edebiyatı*. İstanbul: İsam Yayınları.
- ASSMAN, Jan (2001). *Kültürel Bellek, Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik*. (Çev. Ayşe Tekin). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- CANÇELİK, Ali (2013). “Divan Şiiri: Osmanlı Klasik Musikisi İlişkisi ve 18. Yüzyıl Divan Şiirinden Örnekler”. *Türkiyat Mecmuası* (23): 19-36.
- ÇOBANOĞLU, Özkul (2017). *Elektronik Kültür Ortamında Âşık Tarzı Şiir Geleneği Bağlamında Çukurova Âşıkları Üzerine Tespiller*, <http://turkoloji.cu.edu.tr/CUKUROVA/sempozyum/semp—3/cobanoglu.php>. [18.03.2018].
- FISCHER, Steven Roger (1999). *Dilin Tarihi*. (Çev. Muhtesim Güvenç). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- GOODY, Jack (2017). *Mit, Ritüel ve Söz*. (Çev. Damla Sezgi). İstanbul: Küre Yayınları.
- LORD, Albert B. (1960). *The Singer Of Tales*. Cambridge: Harvard University Press.
- ONG, Walter J. (2014). *Sözlü ve Yazılı Kültür*. (Çev. Sema Postacıoğlu BANON). İstanbul: Metis Yayınları.
- ÖZARSLAN, Metin (1996). “Türk Halk Şiirinde Aruzlu Türler Üzerine Bazı Tespitler”. *Folkloristik, Umay Günay Armağanı*. Ankara: Feryal Yay.: 279-287.
- UĞURLU, Mesut (2010). *Sırp Milliyetçiliğinde Kosova Efsanesinin Yeri ve Önemi*. Yüksek Lisans Tezi. (Danışman: Prof. Dr. Özkul Çobanoğlu). Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü.
- UĞURLU, Mesut (2018). *Âşık Tarzı Şiir Geleneğinde Aruzlu Şiirler Üzerine Bir Araştırma*. Doktora Tezi. (Danışman: Prof. Dr. Özkul Çobanoğlu). Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- YAĞCI, Murat (2015). *Yazılı Kültürün Düşüşü: Sözlü Kültürden Yazılı Kültüre ve Elektronik Kültüre Geçiş Süreçlerinde Düşünsel ve Toplumsal Değişimler*. Yüksek Lisans Tezi. (Danışman: Doç. Dr. Tayfun Atay). Ankara: Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Halkbilim (Etnoloji) Anabilim Dalı.



**ELİNİN HAMURUYLA ERKEK İŞİNE KARIŞAN BİR ŞAİRENİN,
GÜLTEN AKIN'IN POETİKASI
POETICS OF GULTEN AKIN, A FEMALE POET WHO TRIED TO DO A MAN'S JOB**

Elvan YILDIZ*

MAKALE BİLGİSİ	ÖZET
Geliş: 08.10.2018 Kabul: 06.12.2018	Bu çalışmada Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı'nın önde gelen şairlerinden Gültен Akın'ın poetikası ele alınmıştır. İnceleme için Akın'ın düzyazılarını ve sohbetlerini topladığı “Şiiri Düzde Kuşatmak” isimli eseri temel alınmıştır. Gültен Akın'ın poetikasını oluşturan unsurların başında şiirini, halk kültürü ve edebiyatından beslenmesi gelir. Gültен Akın'ın şiiri Pir Sultanların, Yunus Emrelerin, Karacaoğlanların izinden gider. Akın, toplumcu bir şair olması sebebiyle, şiiri bir başkaldırı olarak tanımlar. Onun şiiri, bir propaganda şiiri değildir ama kitleleri dönüştürebilecek etkiye sahip bir şiirdir. Sanatını yaşamından besleyen ama yaşamı da salt bir gerçeklik olarak şiire aktarmayan Akın, sanatı gerçeği dönüştüren büyüdü bir araç olarak görür ve yaşamı bilgece bir tavırla şiire dönüştürerek devamlı yazar. Akın, Batılılaşma sebebiyle Batılı değerlerle Türk toplumunun değerlerinin kültürel farklar gözetilmeksizin bütünleştirilmesine karşıdır. Akın'a göre Batılı değerler evrenselleşme söylemi adı altında Türk toplumuna dayatılırken yapılan şey kültürel sömürdür. Kadın şair olarak anılan Akın, şairliği ile ilgili cinsiyet sınırlandırmasına karşı çıkmakla birlikte cinsiyetinin şairliği üzerindeki belirleyici etkisini de yadsımaz. Onun şiirlerinde, toplumun her kesiminden kadının sesi vardır. Kadınca incelikler onun söylemini belirlemiştir. Kadın şair kimliği yerine, dünyadaki bütün ezilmişlere kol kanat veren hümanist şair kimliğini ön plâna çıkarır ve cinsiyetten bağımsız bir şekilde ozan olarak anılmak ister. Akın, kendi kültürel değerlerinin üzerinde yükselerek çağdaş bir şiir formu yakalamaya çalışmıştır.

Anahtar Kelimeler:

*Gültен Akın,
Poetika,
Kadın,
Toplumcu,
Ozan.*

ARTICLE INFO	ABSTRACT
Received: 10.08.2018 Accepted: 12.06.2018	In this study, poetries of Gültен Akın who is one of the leading poets of Turkish literature of the Republican Era is discussed. Her study named “Şiiri Düzde Kuşatmak”, collecting her proses and conversations, is used as the basis for our review. One of the most important elements that constitute Gültен Akın's poetries is the cultivation of her poetry by folk culture and literature. Gültен Akın's poetry traces Pir Sultan, Yunus Emre and Karacaoğlan. Akın defines poetry as a rebellion since she is a socially conscious poet. Hers is not a propaganda poetry but has power to transform masses. Nourishing her art with her life but refraining from reflecting life into art just as pure reality, Akın perceives art as a magic tool which transforms reality and expresses life by translating it into poetry. Akın opposes integration of values of the West and Turkish society without paying regard to cultural distinctions as a result of misconceived Westernisation. It is cultural exploitation when Western values are imposed on Turkish society behind the discourse of universalisation. Akın who is referred as a female poet does not deny the decisive influence of her gender on her poetry although she opposes to the gender-based delimitations on her poetry. Voice of the women of every social class exists in her poems. Feminine grace identifies her discourse. Instead of being referred to as a female poet, she emphasizes that her poesy comes before her gender and she features her identity as a humanist poet by favouring all the oppressed. Akın went after contemporary poetry by rising on her own cultural values.

Keywords:

*Gültен Akın,
Poetika,
Woman,
Socially Conscious,
Poet.*

Extended Abstract

In this study, poetics of Gülten Akin who is one of the leading poets of Turkish literature of the Republican Era is discussed. The focus of this study is to investigate the poetic universe of Akin, who denotes that speaking on poetry is as important as writing poetry. Her work named “*Şiiri Düзде Kuşatmak*”, includes Akin’s previously published writings on poetry, art and literature collected from various magazines and newspapers, is used as the basis for our review. On the other hand, her book named “*Şiir Üzerine Notlar*” composed of her poetry reviews reflecting on the poetic universe of poets she selected and having traces of her own poetic perspective.

As a result of the examinations, four major topics of assessment were found suitable for Gülten Akin’s poetics; her opinions on art, on poetry, on her emphasis of woman in her poetry, and on Westernisation impact in art and social life. Akin thinks that art is a *raison d’être* and perceives art as a magic tool which presents reality after transforming it. She concludes that the main force that brings art into existence is the form. She opposes being bounded by the local in the name of nationalistic concerns as well as imitating the West in the name of progressivism.

Akin who perceives poetry mandatory for herself, seeks after the poetry in continuous reformation and considers poetry as a tool that formats societies. Akin, conceives poetry as the most challenging branch of literature and defines it as a work of passion, reflects that the passion in poetry is shaped through language and continuous expansion of the borders of language. Akin nourishes her art with folk culture and literature traces Pir Sultan, Yunus Emre and Karacaoğlu. Akin prefers to be within society in order to internalise the problems of the society rather than looking down on the society from an ivory tower. Akin defines poetry as a rebellion since she is a socially conscious poet. Hers is not a propaganda poetry but has power to transform masses.

According to Akin, poetry is an act of production and it is shaped through relations of production, however dissentient position of poets may distort parallelism of this relation. Akin nourishes her art with her life but she refrains from reflecting her life into art just as pure reality. Instead, she writes her life by translating it into poetry with a wise attitude. Akin perceives poetry as a feminine thing that necessitates sensitivity and opening one’s scapes to the world. She is referred as a female poet, but she does not deny the decisive influence of her gender on her poetry although she opposes to the gender-based delimitations on her poetry.

According to Akin, man is not disconnected from the structure of tradition that pacifies woman while modern life includes woman into social life. This causes women to experience contradictions in adaptation to modern life. Therefore, woman is in a sexual contradiction. Voices of the women of every social class are torned between tradition and modernity exists in her poems. Feminine grace identifies her discourse. However, Akin features her identity as a humanist poet, favouring all the oppressed in the world instead of her identity as a female poet, and she prefers to be referred as a poet independent of gender. Akin opposes integration of values of the West and Turkish society without paying regard to cultural distinctions as a result of misconceived Westernisation. She thinks that our tendency to renounce our cultural codes brings about a social crisis. It is cultural exploitation when Western values are imposed on Turkish society behind the discourse of universalisation. For her, individualism brought by the Western civilisation generates alienation. Given her identity as a socially conscious poet regarding to awakening a nation alienated from her roots as a duty of artists. Akin went after contemporary form of poetry by rising on her own cultural values.

Giriş

Gülten Akin’ın poetikasını ana hatlarıyla incelemeye çalıştığımız bu yazımızda Akin’ın sohbetlerini ve düzyazılarını topladığı *Şiiri Düзде Kuşatmak* isimli kitabı esas alınmıştır. Akin’ın bu kitabında, daha önce çeşitli dergi ve gazetelerde şiir, sanat, edebiyat üzerine yayımlanmış yazılarının bir araya getirildiği görülmüştür. Akin, bu eserini isimlendirirken şiirini üzerine bina ettiği halk kültüründen yararlanmış ve halk arasında kullanılan “düzde kuşatmak” deyimini poetik yazılarının başlığı yapmıştır. Akin, şiir gibi anlamın sürekli çoğaldığı metinlerini, düzyazı gibi anlamın daha sınırlı olduğu metinlerle “düzde kuşatarak” şiirsel evreninin sınırlarını çizmeye çalışmıştır denilebilir. Bunun dışında Akin’ın “*Şiir Üzerine Notlar*” isimli gerek kendi şiirini etkileyen gerekse de kendi beğeni sınırları içine giren şairlerin şiirleri ve şiir anlayışları üzerine yazdığı okuma notlarından oluşan kitabı da vardır. Bu kitap daha çok ele alınan şairlerin poetik evrenini yansıtmakla birlikte sınırlı da

olsa Akın'm poetik yaklaşımının da izlerinin sürülebileceği bir eser niteliğindedir. Eserde Dağlarca'dan Cumalı'ya, Tanpınar'dan Haşim'e çeşitli şairlerin şiirleri üzerine derinlikli şiir okuma notları ve bu şairlerin poetik yazıları üzerine tartışmalar mevcuttur. Akın'm düzyazılarında da şiirlerinde olduğu gibi gösterişten uzak bir üslûp kullandığını söyleyebiliriz. Akın, şairlerin şiir üzerine teorik zeminde yazı yazmalarının, şiiri anlamak ve anlamlandırmak adına önemli olduğunu düşünmektedir: "Şiiri derinden okumayı, şiir yazma kadar sevdim. Şiiri içerden okuma çabası kimseleri pek çekmiyor mu, çetin mi geliyor ki, bu alandaki ürün az" (2002:1) diyerek şiir üzerine söz söylemenin şiir yazmak kadar önemli olduğunu belirtmiştir. Bu bağlamda biz de Gülten Akın poetikasına dair yapılan okumaların, şairin şiir evrenini anlamlandırmak adına önemli olduğunu düşündük.

Poetika terimi Aristo'nun müstakil eseri *Poetika* ile sanatsal bağlamda kullanıma girmiştir. Şiir sanatını doğuran iki nedenden bahseder Aristo. Birincisi insanın doğuştan itibaren taklit etmesi ve taklit etmekten hoşlanması; ikincisi ise taklidin beraberinde getirdiği öğrenmeden haz almasıdır (2017:24).

Türk edebiyatında poetikaların tarihi divan edebiyatına dayanmaktadır. Divan edebiyatında yer alan tezkireler başlı başına birer poetika işlevi görmektedir. Orhan Okay'a göre ise;

[...]edebiyatımızda poetika terimini ilk kullanan kişi Necip Fazıl Kısakürek'tir: 1946 yılında Büyük Doğu dergisinde çıkan İdeolocya Örgüsü isimli tefrika yazılarında yer alan şiir hakkındaki görüşleri daha sonra Sonsuzluk Kervanı, Çile, Şiirlerim adıyla çıkan eserlerinin arkasında ilave olarak yer alır ve Poetika yazısının da esasını oluşturur (2011: 16).

Poetika, genelde şiir sanatı üzerine söylenen sözler olarak anlaşılsa da, zamanla güzel sanatların tümü için kullanılan terimler arasında yer almıştır. Poetika oluşturmak da dünyayı yüzyıllar boyu erkek egemen düzende yöneten erkeklerin işi olmuştur diyebiliriz. Çünkü edebiyat gibi sanatın diğer kollarında da kadınların var olabilmesi için öncelikle bireysel olarak var olabilmeleri gerekiyordu. Kadınların toplumsal hayatta var olmaya başlamaları edebiyat sahasında da onları görünür kılmaya başlamıştır: "Kadın yazarların ayrı bir geleneği vardır, çünkü tarihte kadınlar aynı türden baskılara maruz kalmışlardır. Bu durumda kadın yazarların dünyayı ve yaşamı, erkeklerden farklı şekilde algılamaları doğaldır, ama bu farklılık biyolojik bir ayırmadan kaynaklanmaz" (Moran 1994: 255). Mehmet Bakır Şengül'e göre cinsiyetin bir sorun olarak algılandığı toplumlarda edebiyat sahasında kadınlara yer açılmıştır:

Yani toplumun demokratikleşmesi, edebiyatın da demokratikleşmesi sonucunu doğurmuştur. Kadın hareketlerinin mücadeleye elde ettiği kazanımlar, cinsiyetçi tutumun zayıflamasını sağlamış ve eril yapıdaki gerileme, cinsiyet sorunsalının aşamalı bir şekilde kadınlar lehine dönüşmesine katkıda bulunmuştur. Cinsiyet çelişkisini yaşamayan kadın edebiyatı da cinsiyetçi söylemden uzaklaşan bir tutum içine girerek eserlerini kurgulamıştır (2016: 210).

Şiirde kadın söyleminin oluşması ise ancak kadın şairlerin de kalemi ellerine almalarıyla başlamıştır. Türk edebiyatında Amasyalı Mihrî Hatun'la başlayarak kadın şair

sayısının erkek şairlere oranla oldukça düşük olduğu, bunlar arasında kadın söylemi geliştirebilenlerin sayısının daha da az olduğu görülmektedir. Çoğu kadın şair var olan üslûba ayak uydurarak eril dilln taşıyıcısı olmaya devam etmiştir. Bazıları ise kimliklerini bile gizlemişler ve yazı hayatlarına erkek şair hüviyetinde devam etmişlerdir:

Çünkü kadın, hemen her çağda ve her edebiyatta şiirin öznesi değil nesnesi konumundadır. Şair olunca seven konumunda karşımıza çıkmasını beklediğimiz kadın, muhafazakâr bir toplumda ancak ve ancak ilahî aşkı terennüm edebilir. Şiir yazan, aşka düşen bir kadına iyi gözle bakılamayacağı muhakkaktır(!) Aşk, ‘erkeklerle yakışır, aşkı erkekler bilir’, şu halde ‘şiir yazmak da erkeklerin işi’ dir (Alkan 2007: 445).

Cumhuriyet’in ilânını takip eden yıllarda, kadının erkek karşısında eşit haklara sahip olmaya başlaması kadın şairlerin edebiyat sahasında kadın kimlikleriyle ve söylemleriyle var olmaya başlamasını sağlamıştır. Kadın şairler, geleneğin kadını yazı hayatında edilmleştiren tahakkümünden sıyrılmayı ve kadınsı bir varoluşun yansımalarını şiirde görünür hale getirmeyi başarmışlardır. Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı’nda kadın söyleminin en önemli temsilcilerinden birisi de Gülten Akın’dır.

Gülten Akın 1933 yılında Yozgat’ta dünyaya gelmiştir. Kendi kaleminden yaşamöyküsünü anlattığı “Yaşam Öyküsü” isimli yazısında Yozgat’ı Ankara’ya 8-10 saat mesafe çeken bir yer olarak tanımlar (2000:178). Hayatının ilk on yılını geçirdiği bu çam kokulu kentte dere kenarlarında çamaşır tokaçlayan kadınların arasında büyümüştür. Aslen taşralıdır fakat daha çocukluk döneminde Yozgat’tan Ankara’ya taşınmaları kentli birey kimliğinin gelişmesini de sağlamıştır. Annesinin babası medrese eğitimi görmüş soylu bir kişidir. Liseden sonra hukuk fakültesine yazılır ve hem çalışır hem okur. 1956’da evlenir ve eşinin görevi sebebiyle Kumluca, Alucra, Gevaş, Haymana, Kumru, Gerze, Saray ve Maraş’ta bulunur. Gittiği yerlerde kendisi de öğretmenlik ve avukatlık yapar (2000:178). 1956’da ilk şiir kitabı *Rüzgar Saati* çıkar. *Kestim Kara Saçlarımı* (1960), *Sığda* (1964), *Maraş’ın ve Ökkeş’in Destanı* (1972), *Ağtlar ve Türküler* (1976), *Seyran Destanı* (1979), *İlahiler* (1983), *42 Günün Şiirleri* (1986), *Sevda Kalıcıdır* (1991), *Sonra İşte Yaşlandım* (1995), *Sessiz Arka Bahçeler* (1998), *Uzak Bir Kıyıda* (2003), *Kuş Uçsa Gölge Kahr* (2007), *Celâlıler Destanı* (2007)’de çıkar.

Akın, yaşadıklarını yazan bir şairdir. Yaşamı şiire dönüştürerek devamlı yazar. Doğduğu küçük Anadolu kenti halk şiiri zevkini ilk tattığı yerdir. Bu sebeple onun şiirlerinde seçkinci bir aydının değil halkının sorunlarıyla hemhâl olmuş bir kadının ve bir annenin, daha genel bağlamda ise hümanist bir insanın sesini duymak her daim mümkündür.

Gülten Akın’ın Türk Edebiyatı’nda kadın söylemi denildiğinde ilk akla gelen isimlerden birisi olmasının sebebi, bir kadın olarak bizzat kendi yaşam mücadelesinden de yola çıkarak kendini ve tüm kadınları şiirlerinde anlatmış olmasıdır. Böylelikle biz onun şiirlerinde toplumun çeşitli sınıflarından kadınların sesini duyarız. Akın bir kadın olarak kadın mücadelesinin içinden bize seslenmekte, kadınsı hassasiyeti birinci ağızdan okuyucusuna ulaştırmaktadır. Belki bir erkek şair de kadımları anlatabilirdi ama anneleri, ancak “Anneler olmasa kim kimi severdi/ Saklı tuttun o insanı insana bağlayan güvenci” (Akın 2016: 106) diyen beş çocuk annesi bir kadın bu denli güçlü anlatabilirdi. Biz onun şiirlerinde bir kadının, bir annenin daha da ötesi hümanist bir insanın sesini duyarız. Anne Gülten Akın, kollarını

bütün dünyadaki yoksullara, ezilmişlere, çocuklara, yaşlılara ve kadınlara “Nergisten ben sorumluyum, ırgından ve çocuklardan / Yanlış mı belledim, insan sorumluluktur” (Akın 2016: 39) ifadesiyle açar.

Akın şiirini izleklerine göre üçe ayırır. İlk üç kitabı *Kestim Kara Saçlarımı*, *Rüzgâr Saati* ve *Sığda*’da bireysel temalar işlenirken daha sonraki eserlerinde toplumsal temalar ağırlık kazanmıştır (2000: 175). Yaptığımız okumalar neticesinde Gülten Akın poetikasını birkaç başlık altında değerlendirdik.

1-Gülten Akın’ın Sanat Konusunda Görüşleri

Akın sanatın ontolojik yönüne ilişkin düşüncelerini Alman düşünür Ernst Fischer’in: “Sanat bir büyüye insan da ta başlangıcından beri bir büyücüdür aslında. Mağara resimleri yaparak doğaya üstünlük kuran insan bir büyücüdür, sanat bir büyüdür, mağara ise büyü” (2016: 36) söylemine benzer şekilde ifade etmiştir. Akın’a göre insan doğayı ve yaşamı sürekli değiştirmekte ve bu süreçte kendisi de değişmektedir. Bu süreğenlik içinde insan varoluşsal sorgulamalarında kefenin kendinden yana olan kısma bir ağırlık koyma gereği duymuş ve sanatı bir ağırlık olarak kefenin kendisinden yana olan kısmına yerleştirmiştir (2000: 11). İnsan dünyadaki varoluş serüvenine sanatla anlam yüklemiştir. Bu sayede varoluşun temel sorularına bir nebze de olsa cevap bulabilmiş kendisini dünya üzerinde konumlandırabilmiştir:

Yaşadığı mağarayı geyik resimleriyle donatan kişi, bir yandan geyiği avladığını, ona egemen olduğunu belirtmiş, öte yandan yeni avlar için kendine güç katacak bir küçük görüntü, sürekli kullanılan deyimiyle, bir büyü sağlamış oluyordu... Bizim yeğlediğimiz sanat, dünyayı emeğiyle değiştirenlerin onsuz edemeyeceği sanattır. Yeğlediğimiz sanatçı ise “düşüncesi tıpkı bir pusula ibresi gibi, hep halkın çıkarları yönüne dönendir (Akın 2000: 11).

Sanat eserinde gerçekçilik konusunda “Sanat, ne nesnel gerçekliğin kendisidir ne de olması gerekendir. Sanat, nesnel gerçeğin sanatçının anlayışındaki ön bilgi, bilinç birikimiyle karşılaşp bütünlenmesiyle oluşur. Bu yeni bütün, olanı da, olması gerekeni de bağrında taşır” (Akın 2000: 15) ifadesiyle sanat eserinde salt bir gerçeğin yer alamayacağını, sanatın özü itibarıyla bir dönüştürme aracı olduğunu vurgulamaktadır. Fakat Akın, sanatın yaşamdan çıktığı gerçeğini de yadsımaz. Akın’a göre sanat yaşamdan ilham alır ama insan onu estetik olarak dönüştürür ve sanatsal evreni oluşturur. Hiç kuşku yok ki sanat bir toplumsal üründür. Sanat yapma süreci, konu seçiminden, yaşama yeniden katılıma kadar geçen bir süreçtir. Bu sürecin yoğun bir bölümü insan anlayışında geçer (2000: 23). Akın “insan anlayış”nda geçen bu süreci bilgece bir tavırla estetize ederek şlir sanatına aktarmıştır.

Sanat eserinin ulusallığı ve evrenseiliği konusunda ise Akın ilericilik adı altında yapılan taklitçiliğe karşı çıkar. Evrensel olmak adına Batı sanatının kur-tak şeklinde aynen takip edilmesinin sanatın özünde yer alan özgünlüğü yok ettiğini vurgulamaktadır. Akın’ın bu konudaki görüşleri Mülkiye yiliarından sınıf arkadaşı Sezai Karakoç’un: “Batı’yı ve Doğu’yu bilmek, doğru algılamak ve yorumlamak önemlidir. Batı’yı ve Doğu’yu doğru bilmek insanın kendini bilmesi ve varoluşunu doğru yorumlayabilmesi anlamına gelmektedir. Batı ve Doğu birbirinden çok farklıdır. Bu sebeple bu iki kültürü birbirine dönüştürmek doğru değildir ve

gerekli de değildir” (aktaran Baş 2008: 23) görüşlerine benzerdir. Akın, Batı’yı taklit etmek yerine kendi kültürümüzü, kendi özümüzü koruma gerekliliğine inanmaktadır. Aynı zamanda kendi kültürümüz içindeki “gerici öğelerle” de sürekli bir savaşım içinde olmamız gerektiğini vurgular:

Türkiye aydın kesimine, feodal bir kültüre karşı savaş verirken, görünüşte ileri Batı kültürüne, sanatına yaslanmak kolay geldi. Kur-tak sanayi, kur-tak kültür el ele bugünlere dek sürüp gelmiştir ama, bir şeyi eksik kalmıştır hep. O şey ÖZÜ’dür işin. Yani KENDİ KÜLTÜRÜMÜZ, KENDİ SANATIMIZ... Kendi geleneğimizi çaresiz kapitalizm öncesi kültür içinden ilerici öğeleri seçmeyle oluşturacağız. Gerici öğelere sürekli karşı çıkacağız... Bir yandan kendimizi kurarken, öte yandan gericiliğe karşı ikili bir savaşım vereceğiz. İçerden yeşertilmeye çalışana ve dışarıdan dayatılana... Her ilerici kültür ve sanat, kendi geleneği üstüne kendi ulusal özellikleriyle kurulur (2000:29).

Akın’ın gerici öğeler olarak gördüğü şey sanatın tamamen kendi içine kapanması ve evrensellikle bağını koparmasıdır. Evrensellik adı altında dışa bağımlılığa ne kadar karşıysa yerecilik adı altında da kendi kabuğuna çekilerek dünya ile bağları koparmaya o kadar karşıdır. Akın, sanatın dış dünyayla bağlarını koparmaması gerektiğini ama kendi kökleri üzerinde şekillenmeyi de ihmal etmemesi gerektiğini belirtir.

Akın, sanatta öz ve biçim konusunda biçemin, Osmanlıca adıyla üslûbun sanat eserinin görünür kısmı olduğunu ifade eder. Biçem sanatçının esere yansıyan tavrıdır ve anlam biçimle şekillenir. Eagleton’a göre de biçim içeriğin sadece bir yansıması değil aynı zamanda onun oluşturucusudur. Biçimsel özelliklerden herhangi birini değiştirmek anlamı değiştirmektir (2015: 106). Biçem sanatçıyı var eden şeydir, bu sebeple özgün bir biçem sanat eserinin ilk şartı olarak karşımızda durmaktadır. Akın’a göre sanatta önemli olan biçemdir öz biçimle ortaya çıkabilir ancak. Değişen öze karşı sanatçı biçemiyle bir var oluş yakalayabilir (2000: 13).

2-Gülten Akın’ın Şiir Hakkındaki Görüşleri

“Şiir bizim eski suç ortağımız/Biz ne işledikse onunla işledik” (2016: 233) ifadesiyle şiirin, bireysel olarak kendi var oluş sürecinde nasıl bir rol oynadığını aktaran Akın, “Günlerce aylarca şlirden kaçtım/Gümüş tilkim mavi sincabımdı kovaladı beni/ Işığın önüne düştü yansıdı balkıdı/Dokundu okşadı, ayağımı çeldi yolumu gözledi” (2016:14) ifadesiyle de şiirin kendisi için şair yaratılışının tezahürü olması bakımından kaçınılmaz bir mecburiyet olduğunu aktarmaktadır. Akın şiiri biçimsel olarak daima kendini yenileyen bir tür olarak görür. Akın “İnce Şeylere Yolculuk” isimli söyleşisinde kırk üç yıldır şiir yayımlayan bir ozan olduğunu, bu uzun süre içinde destanlar hariç kalmak kaydıyla her şiirinin bir öncekine göre biçimiyle ve diliyle yeni olduğunu, bir öncesinin uzantısı olmadığını ifade eder (2000: 175).

Gündelik dilin imkânlarını ve sanatsal terimleri yan yana ama eğreti durmayacak şekilde kullanmak Akın’ın düz yazılarının karakteristiğidir diyebiliriz. Nitekim kendi deyimiyle “edebiyatın en zor dalı” olan şiiri tanımlarken kullandığı yerel söyleyiş özellikleri bu kullanımı örneklemesi açısından önemlidir. Gündelik dilin haricinde anneliğin ve

kadınlığın dili de şiirin kuramsal olarak tartışıldığı bu metinlere girer. Şiiri “iştahsız bir çocuğa” benzeten Akın’ın şiirlerinde ve düz yazılarında dişil bir söylem boy gösterir:

Şiir edebiyatın en zor dalıdır. “Herkes kaşık yapar ama sapını doğru getiremez.” denir Anadolu’da. Şiir, sapının doğru gelip gelmediği en çabuk görülen kaşıktır. Bal gibidir de. Hile kaldırmaz gözünü sevdiğim. Şiir gerçekten zordur. İştahsız çocuk gibidir. Çıldırır adamı. Bin bir gereç buhursunuz, ne kadar azını kullanırsınız. Roman olsun dersiniz, çoğumu kullanacaksınız. Roman seçerek çoğaltır, şiir seçerek azaltır (Akın 2000: 154).

Akın için şiir öncelikle bir tutku işidir. “Şiir kıskançtır. Başka uğraşların ondan zaman ve ilgi çalmasına küser” (Akın 2002: 1) diyen Akın’a göre ozan tutkuyu dil aracılığıyla düzenleyerek veren kişidir. Şair bir avcı gibi hem keskin bir nişancı olacak hem de avına karşı içten içe bir merhamet duyacaktır. Şiir tutku içinde bir avdır. Ozan dünyayı ayıklayıp yeniden düzenlediği gibi, dili de düzenleyendir (Akın 2000: 17). Ozan sözcükleri düzenlerken anlamı da yadsımamalıdır: “Şiirdeki estetik yapı Haşim’in dediği gibi, sözcüklerin dizedeki yerleri, öteki sözcüklerle ilişkilerinden ortaya çıkan tatlı, gizli, uçarı... olmakla birlikte, anlamın anbean kovalandığı, geliştirildiği, gereci aştığı bir yapıdır. Yoksa anlamın küçümsendiği, sözcüklerin önemsiz sayıldığı bir yapı değil” (Akın 2002: 117). Ozan, dili, sınırları ve kalıpları sürekli bozup değiştiren; yeniden kuran kişidir (Akın 2002: 182).

Akın’a göre şiir yazma bir üretim eylemidir; ozan ise bir tür üretimcidir. Peki ürün metalaşmadan nasıl var olabilir? “Şiir üretim ilişkileri içinde doğmuş, sürmüş, bu ilişkilerin değiştiği dönemlerde şiir-meta ilişkileri de değişim geçirmiştir” (2000: 25). Şiir üretim ilişkilerine paralel bir görünüm sergilese de şairlerin muhalif duruşları üretim ilişkilerini ters yüz edebilecek güce her zaman sahip olmuştur. Bu sebeple şiir hiçbir zaman egemen güçlerin boyunduruğu altına girmemiştir (2000: 26).

Akın’ın şiirlerinin kendi yaşamından beslenmesine örnek olarak “Maraş’ın ve Ökkeş’in Destanı” verilebilir. Şair, “Maraş’ın ve Ökkeş’in Destanı”nı Maraş’ta görevliyken yazar. Kurtuluş Savaşı’nın izlerini taşıyan Maraş’ta yaşamı şiire dönüştürür. Maraş henüz bu izlerin tazeliğini koruyan bir mekândır. Bol bol gezip derlemeler yaptıktan sonra bir destan dili yaratır. Destan şeklini seçmesi noktasında da özün (Maraş Direnişi) kendi biçimini belirlemesi etkili olmuştur denilebilir. “Maraş’ın ve Ökkeş’in Destanı” Akın’ın toplumcu bir şair olmasının ürünüdür. Yaşadığı toplumu derinden etkileyen, olaylara kayıtsız kalamayan Akın şiirinde yerel dilin imkânlarını kullanmıştır (2000: 31).

Akın, toplumcu şair olmanın şiiri sloganlara boğmak olmadığını söyleyerek, toplumcu şiirin oluşum sürecini, insanın kendinden yola çıkarak başkalarıyla bağ kurması olarak ifade eder. O yüzden şaire göre toplumcu şiirin hası azdır. Böyle bir şilre ulaşmak korkuluksuz köprüde yürümek gibidir. İnsanın benden vaz geçerek bizi anlatması zordur. Bireyden yola çıkıp halka bağlanmayan bir şilr faydasızdır ve sırf seçkincilerin uğraş alanıdır (2000: 41).

Akın için şiir, toplumsal uyanışa giden yolda bir merhaledir. Bu sebeple “Genel olarak sanatçı, özel olarak ozan, yaşamı yeniden düzenleme gereği duyar. O yüzden şiir ne türde yazılmış olursa olsun bir **başkaldırıdır**. Usla karşı çıkıştır” (2000: 113) diyerek şiiri bir “başkaldırı” olarak nitelendirir. Akın, şiirin devlet yöneticileri tarafından dönemsel ihtiyaçlara

göre gündelik siyaset malzemesi hâline getirilmesinin kökeninde şiirin toplumu uyarmak gibi bir misyona sahip olmasını görür:

Şiir bireysel olsun, toplumsal içerikli olsun, gerçeği beğenmeyen, bozup dağıtarak yeniden kurandır. Şiir için egemen çevrenin olumsuz tavrı işte, buralardan kaynaklanır. Devletlular huylanırlar, tedirgin olurlar. Lânetlenen bu şeyle çok ilgilenirler. Kimi dönemler olur, ozan cezalandırılır. Kimi dönemlerde ise düzenin içine alınmaya çalışılırlar (2000: 118).

Akın, Modern Türk Şiiri'nin halk şiirinden beslenmesi gerektiğini düşünmektedir. Fakat bunu yaparken halk şiirini aynen taklit etmekten kaçınmak gerektiğini de vurgular. Akın'ın biçimsel olarak tutucu olmayan bir şiir anlayışı vardır. Akın'a göre öz biçimi yaratır, bu sebeple dinamik bir öze karşı durağan bir biçim anlayışının şiiri öldüreceğini söyler: "Halk yazmının bugüne kaynaklık etmesi, halk şiirinin benzeri şiir yazmak demek değildir [...] Bu yazmın iyice bilinip, gerici özlerden ayıklanması, özenle seçilmesi gerekir" (2000: 39).

Akın "Yoz Şiirden Diri Şiire" isimli yazısında, divan şiirinin saray şiiri olduğunu ve bu sebeple geleceğe ait bir umut barındırmadığını vurgulamaktadır. Biçimsel olarak beili kalıplar içinde sıkışan divan şiiri, değişen öze kayıtsız kalması sebebiyle dönemini kapatmıştır. Buna karşılık halk şiiri, halkın içinde yeşerdiği için varlığını sürdürmüştür. Kaynağını halktan alan edebî ürün devamlılığı olan edebî üründür Akın'a göre: "Dönüp dönüp yineliyoruz: Şiir yaşamın içinde yeşerir, gelenekten seçip aldığıyla temellenir. Yaşamdan ve gelenekten alınan, ozanın birikimiyle çakışırsa, olur. Karşılıksız şiir, karşılıksız çek gibidir. Sahteliği er geç ortaya çıkar" (2000: 54).

Akın, Cumhuriyet dönemi şiirini ise Batı'dan temellenmiş olarak görür. Türkiye halkının yönünün Batı'ya döndürülmesi, kendi öz kültürüne sırt çevirmesi olarak algılanmış; bu da yanlış bir entelektüalizme sebep olarak halkla şiirin iletişimini tamamen koparmıştır. Akın, çağdaşı "İkinci Yeni" şairlerinin, rotası Batı'ya çevrilmiş şiir anlayışlarından, şiirini kendi kültürel ikliminden beslemesi yönüyle ayrı düşmüştür. Onun şiiri "İkinci Yeni"nin halktan kopuk kentli aydın buhranlarının uzağındadır. Akın "Sanat, sanat içindir" diyerek seçkin bir tavır takınanları eleştirir. Ortaklaşa duyarlılıkları pekiştirmek yerine yoz bir bireyciliği körükleyenlere karşıdır:

"İkinci Yeni" filan diye adlandırılan dönemde, Batı kökenli kökensiz şiir altın çağını yaşadı. Bu temellenme de ister istemez biçimde, biçimde kaldı. Batı'nın tarihinden toplumsal ve ekonomik yaşamından yeşeren kendi şiiri, bireyci de olsa, toplumcu da olsa, özü biçimine uygun, kendi kuralları içinde tıkr tıkr işlerken, bizimkinde, eğreti imge süsleriyle, ancak yapay biçim olabildi. Yaşam biçimindeki farklılık, konuların özleşmesine olanak tanımadı. Biçim, azgın atlar gibi aldı başını gitti taa anlamsızlığa kadar (2000: 54).

Akın'a göre özünü halktan alıp kendi dilini ve biçimini oluşturan ozan değerlidir. Öbür türlü şiirsel bağlamda eğreti durmaktadır. Kökü halk edebiyatında ama başı yukarıda olan yani çağının gereklerini yakalayabilen edebiyat değerlidir. Halk edebiyatı ürünlerinden beslenen ama onu aşan bir edebiyat anlayışının ayakları yere sağlam basacaktır:

Ozan alır özünü halktan, seçer dilini biçimini, aldığını nitelikçe yükseltir, değiştirir. Ama bu değiştirme halkın kendini değiştirme hızına da uygun, yaklaşık olmalıdır ...[...]Bu konuda benim özel bir durumum var. Çocukluğum bir küçük kentte, halk dilimizin çeşitli renklerle kullanıldığı eşraf halk ilişkisi içinde geçmiştir. Pir Sultan'ı, Ruhsati'yi, Dadaloğlu'nu, Karacaoğlu'nu seçip ayıklayarak söyleyen halka, bu gelenek doğrultusunda ama onu aşan ürünler vereceğiz (2000: 60-61).

Kentsoyluların halkın konuşma dilinden kopuk yapay dili Akın için muteber bir dil değildir. Akın, doğup büyüdüğü Yozgat ve çevresinde oluşan geleneklerin dilinden beslenmiş ve bu dili şiirine yansıtmıştır:

Büyük kıtlıkta... derdi dedem. Kolera geldiğinde... derdi ninem. Birinci dünya savaşı bittiğinde, der babam. Ekin yeşerdiğinde, elma kızardığında, gün ağardığında, akşamüstü, tan alacasında, anam öldüğünde, mapustan çıktığımda, evlendiğimde, oğlum doğduğunda... İki tür somutlama var. Görüyoruz. Biri kentsoylunun somutlaması, biri ötekilerin, çoğunluğun. Can gözünüzle bakın, hangisi hayatın içinde, üretim ilişkilerinden kopmamış? Hangisi hayata yabancılaşmış? (Akın 2000: 84).

Akın, zamanı somutlarken halk dilimin imkânlarını kuilılarak kentli modern insanın somutlamasından farkh bir şekilde içinde yaşadığı toplumun zamanla ilgili adlandırmalarını kuilamıştır. “Şair Ana” kimliğinin kabul görmesinin nedenlerinden biri de onun toplumcu şair kimllğiyle koşut bir şekilde halk kültürüne tepeden bakmayan bir tutum geliştirmesidir diyebiliriz.

3-Gülten Akın'ın Şiirlerinde Yer Alan Kadın Vurgusu Hakkındaki Görüşleri

Gülten Akın'a kimliğini veren belki de en önemli şey, şiirlerinin her bir mısraına açık ya da gizlice yerleştirdiği kadın mücadelesidir. O, örselenmek, sindirilmek, kimliksizleştirilmek ve sonunda ataerki düzenin buyurduğu şekilde erkeğinin istediği doğrultuda hareket etmek zorunda bırakılan kadının şiirini yazmıştır. Perişan bir melek gibi yaşayıp, ölen; hayattan çok alacağı olan ve buna rağmen Tanrısına sitemkâr bile olmayan; kapanıp rahimlerine sırlarıyla oynayan; evle perdelenen kadınların dünyasını yansıtmayı amaçlamaktadır (Akın 2016: 97, 73, 142).

Akın, Ece Temelkuran'la yaptığı, 7 Aralık 1995 tarihli *Cumhuriyet* Kitap ekinde yer alan bir söyleşide “belki yaşama biçimlerimiz, kadın olmak değil şiirin nedeni. Ama şiir, biraz dışı bir şey. Duyarlılık isteyen, duyurgalarını dünyaya açmayı gerektiren bir şey. Erkeklerin de, kadınlara en yakın olanları şiir yazar, duyarlı olanlar, ince olanlar” (1995: 4) ifadesiyle şiirde cinsiyet konusundaki görüşlerini açıklamıştır. Şiir yazmanın “kadını” yönüne dikkat çekmiştir: “Ben işi ciddiye ilk alanım ülkemizde, bu doğru. Ama ben olmasam başkası olacaktı. Elimizin hamuruyla erkek işine karışıyoruz artık” (Akın 2000: 154) ifadesiyle de erii söyleme karşı göndermeler yapmış ve dışı bir söylemin ipuçlarını vermiştir.

Akın'a göre modern yaşam kadını sosyal hayata katarken erkek, geleneğin kadını pasifleştiren yapısıyla bağlarını koparmamıştır. Bu durum da, kadının modern yaşama uyum sağlama konusunda çelişkiler yaşamasına sebep olmuştur. Bu sebeple kadın bir çelişkinin içindedir. Toplum içinde her zaman ikinci sınıf varlık muamelesi gören kadın Cumhuriyet'le

birlikte eşit haklar konusunda önemli bir mesafe kat etmiştir fakat erkeğin çalıştığı işlerde çalışan kadın için en büyük problem evde eski düzenin sürmesidir:

Çağdaş kadın, kadınlık durumunu bir alinyazısı olarak bellemeyendir. Bu yüzden yaşağı, baskıyı daha çok duyar özünde. Bunalımlar, mutsuzluklar daha çok onun içindir. Ülkemizde ise, Cumhuriyet'in kadın yanına koyduğu ağırlık, cinsler arası dengesizliği büyük ölçüde düzeltince yazarlık, ozanlık kadının uğraşları içine girdi. Türkiyeli kadının yaşamı Atatürk'le değişti. Kadın, erkek kadar çalışıyor dışarda, belki daha çok. Evinde ise eski düzen sürüyor yine. Sömürünün katmerlenmesi bllincin yükselmesine de yol açınca tedirginlik, kargaşa bazı temelleri sarsmaya başladı. Zorlanacaktır öteki cins, eğitilecektir de bir yandan (2000: 66).

Bir kadın olarak Akın, şiirinin temeline “ince şeyleri” anlamayı yerleştirir. Çağın giderek daha çok hızlanması ve nüfusun artması birçok inceliğin de farkına varmadan yaşamdan çıkmasına sebep olmaktadır: “Ah, kimselerin vakti yok/Durup ince şeyleri anlamaya/Kalın fırçalarını kullanarak geçiyorlar/Evler çocuklar mezarlar çizerek dünyaya/Yitenler olduğu görülüyor bir türküyü açtılar mı/ Bakıp kapatıyorlar/Geceye giriyor türküler ve ince şeyler” (Akın 2016: 116) ifadesiyle okuruna inceliklerle örülü bir dünyanın anahtarını vermektedir.

Akın, şiirinde lirik bir yönelimle, büyümlü bir yaşam karşısında şaşkınlık içinde olan bir insanın duygularını aktarmıştır. Coşkusu aktaramadığı yerde ise yürek çarpıntılarında kalmıştır. Bir kadın olarak sınırlanmış bir hayatı, geniş bir cezaevini şiirle aşmıştır:

Düşlerle, imgelerle beslenen, aşk dolu bir yapım var. Hep coşku içinde oldum. Coşkumu, şiir yazmadığım zamanlar dünyaya aktaramadığım için hep çarpıntılı bir yürekle yaşadım... Biz susmaya, sakın durmaya, coşkuyu belli etmemeye eğitildik. Özellikle benim yaşımdakiler ve kadınlar. Aşk dolu, coşkular içinde ufacık bir kadın ama o aynı zamanda dengeli, tutarlı, kurallı olmaya çalışıyor, çoğu kez de başarıyor. İşte size sürekli gerilim[...] (2000: 125).

Akın her ne kadar şiirlerine kadın duyarlılığının hâkim olduğunu söylese de şiirlerini daha derinde yönlendiren şeyin ozanlık olduğunu söylemeyi de ihmal etmez. Bu uyarı, cinsiyet sınırlamasının, Akın'ın tüm insanlığı kucaklayan ozanlığının önüne geçmemesi için yapılmıştır:

Ben, erkek işi diye nitelenen, kadınların yapamayacağı kanısı yaygınlaştırılmış bir işi, şiir yazma işini yaşamımın ana çizgisine yerleştirip bunu kırk üç yıldır sürdüren bir kadını. Şiirlerimde kadınlık durumu da bir izlek olarak işlendi. Genel insanî durumu göz ardı edilmeden. Bir şeye çok dikkat etmek gerektiğini düşünüyorum: Şu cinsten, bu milliyetten, öteki sınıftan olabilirsiniz. Ama şiir yazarken yönlendirici olan, ozanlığımızdır (2000: 125).

Akın bir kadın olarak dünyayı yorumlar ama bir ozan olarak yorumlamalarını şiire döker. Kadınlığını da kapsayan şey ozanlığı, ozanlığını da kapsayan şey bilgeliğidir (Öztunç 2016: 91).

4- Gülten Akın'm Sanata ve Toplumsal Hayata Batı Tesiri Hakkındaki Görüşleri

Akın, Tanzimat'tan itibaren ülkemizin yönünün Batı'ya dönmesi bağlamında yanlış bir anlayış geliştiği konusunda, dünya görüşleri birbirinden farklı olmasına rağmen çağdaşı Sezai Karakoç'la benzer fikirler içindedir. Karakoç: "Doğu kadim olanı birdenbire terk etmek gibi bir yanhşlığın ve basitliğin kurbanı olduğu gibi, yeninin karşısında da doğru bir konum belirleyememiş; Batı medeniyeti ile ilişkisinde yeninin de hakkını verememiştir" (2011: 33) derken Akın da benzer şekilde yönümüzü Batı'ya dönerken kültürel kodlarımızdan vazgeçme eğilimi göstermemizin toplumsal bir buhrana sebep olduğunu düşünmektedir. Batı medeniyetinin kapitalist anlayışı örnek alınarak Türk toplumunun yapısıyla uyuşmayan bireycilik toplumsal yapıya enjekte edilmeye çalışılmıştır:

"Halk aydına yakınlık duymuyor"; "Halk aydını anlamıyor, kitaplarımız satılmıyor, iletişim kurulamıyor." Kurulamaz ki gözüüm. Getirdin Batı kökenli bir bireyciliği İstanbul'a, Ankara'ya, İzmir'e. Nedensiz, temelsiz. Doldurdun biçimine, biçimine. O getirdiğinin temelindeki kâr ve rant düzenini görmek istemedin ya da göremedin. İncelik mi? Bunun, senin taşıyıp getirdiğin bireycilikte olmadığı çoktan anlaşıldı. Halk yüzyıllarca, nesi varsa paylaşma inceliğini sürdürdü yakın günlere dek (2000: 87).

Batı medeniyetinin beraberinde getirdiği bireycilik yabancılaşmayı doğurmuştur. Kendi köklerine yabancılaşan bir milleti uyandırma görevini ise Akın, toplumcu şair kimliğiyle sanatçılara verir. Akın, fildişi kulesinden yaşamı izlemek yerine toplumun içinde ve onun sorunlarıyla hemhâl olmayı seçmiştir:

Yabancılaşma, ekonomik özü tekeller kapitalizm olan yayılmacılık döneminde, özellikle son dönemde ve ülkemiz gibi geri bırakılmış ülkelerde, Marks'ın eleştirdiği dönemden çok karmaşık, daha yaygın biçimde gündemdedir. Her gün bir parça daha yabancılaşmaya kaptırırken bir yerlerimizi, öte yanımızla karşı koyabilmeliyiz. Sanatçı olmak, sorumsuz olmak değildir. Bu böyle biline (2000: 49).

Gülten Akın'ın Batı ile temas konusunda karşı çıktığı en önemli noktalardan birisi de kültürel sömürünün evrenselilik başlığı altında yapıyor oluşudur. Özellikle Batı müziği dayatmacılığı karşısında tepkilidir. Çağdaşlaşmanın Batı kültürünü aynen getirip uygulamakla değil kendi kadim değerlerimiz üzerinde temellendirilerek başarıya ulaşacağını düşünmektedir:

Batı müziğine halkımızı alıştırmak, beğenisini onunla inceltmek gibi yüce düşünceler evvel eski vardır seçkinleri kafalarda. Beethoven üzerinde özellikle duruluyor şimdilerde. İyi de Beethoven'ı gecekonduya nereye oturtacaksınız? Halkın yaşamında neyin karşılığı olup, nereye yerleşecek, bunu söylemiyorsunuz. Ama Pir Sultan, dendiğinde itirazınız var! Evrensellik adına yapıyorsunuz bunları da. Evrensellik dendi mi hep getirme, hep dayatma (2000: 129-130).

Akın'a göre Türk Edebiyatı için en büyük handikap, Türk Edebiyatı'nın Cumhuriyet'le birlikte devrini kapatmış olan eski edebiyatın yükünden kurtulmaya çalışırken gelenekle olan bağlarını tamamen koparmasıdır:

Divan şiiri olsun, halk şiiri olsun, kendi kalıpları içinde, kendi dönemlerinin yaşam izdüşümünü taşıyorlardı. Güne yanıt veremezlerdi. Cumhuriyet'e değin ağır ağır bozulan kalıplar, Cumhuriyet'le birlikte kırıldı. Bu olumlu bir durumdu. Burada yapılan

yanlırlık şuydu: Kalıpların kırılmasıyla birlikte geleneğimiz yok sayıldı. Gelenekte var olanımızı yok sayıp batıdan temellenmeye çalıştık (2000: 147).

Çağdaşlaşma için gerekli görülen bu yaklaşım sonucunda, edebiyatın da Batı'dan temellenmeye başlaması, yabancı bir kütürün Türk insanı üzerindeki tahakkümünün artmasına sebep olmuştur. Akın'a göre Batı temelli şiir karşılığını halkın yaşantısında bulamadığı için yapay bir düzlemde kalmıştır.

Sonuç

Gülten Akın poetikasıyla ilgili yaptığımız okumalar sonucunda Akın'ın her zaman için yaşadığını yazan şair kimliğini ön plâna koyduğu görülmüştür. Bir kadın, bir anne ve daha temelde hümanist bir insan olarak tecrübelerden süzölmüş şiirin peşinde olmuştur.

Şiirini besleyen kaynakların başında halk kütürü ve halk edebiyatı gelir. Kendi değerleri ve sanatı üzerinde yükselmek, bu yükseliş esnasında da çağdaş bir şiir kurabilmek Akın için önemlidir. Bu sebeple içine doğduğu halk kütürü ve sanatı Akın'ı şekiliendirmiştir diyebiliriz.

Akın, toplumcu şiir bağlamında şiiri bir "başkaldırı" olarak tanımlamaktadır. Fildişi kulesinde bireysel duyarlılıklarıyla meşgul olan şair en çok eleştirdiği sanatkârlar arasındadır. Şiirini yaşamından besleyen ve yine yaşama döndüren Akın, şiirin toplumsal olarak dönüştürme kuvvetine inanır. Onun şiiri halkından uzak bir noktada değil evde, sokakta, toplumsal hak ve cinsiyet mücadelesinin tam ortasındadır.

Gülten Akın'ın şiirlerinde bir izlek olarak işlediği kadınlık durumları, söylemini de bu noktaya çekmiştir diyebiliriz. Gülten Akın'ın şiirlerinde yer alan çeşitli sınıflara ait kadınların ortak paydası mutsuzluklarıdır. Çünkü bu kadımlar kendilerini bir birey olarak bu toplumda gerçekleştirememişlerdir. Hep başkalarının sınırlarıyla çerçevenilmişlerdir: babaların, kocaların, erkek kardeşlerin ve çevrelerindeki diğer erkeklerin... Kadınlık ve annelik Akın'ın şiirlerinde dünyadaki tüm ezilmişleri yüreğinde duyumsamasını sağlayan bir araçtır. Akın cinsiyetten bağımsız önce ozan olarak var olduğunu söyler.

Cumhuriyet sonrası yönünü Batı'ya dönen Türkiye hakkında da kaygıları vardır şairin. Çünkü Batı medeniyetine ait değerler dizgesi kendi değerlerimiz hiçe sayılarak bu ülke insanlarına benimsetilmeye çalışılmaktadır. Bu da büyük bir bunalıma ve yabancılaşmaya sebep olmaktadır. Doğru olanın Batı'nın ilerici unsurlarından faydalanmak olduğunu söyleyen Akın, kendi kütür kodlarımızdan da vazgeçmememiz gerektiğini vurgular. Edebiyatta da Cumhuriyet sonrasında görülen Batı hayranlığından bahseden Akın, Türk Edebiyatı'nın Yunus Emrelerin, Pir Sultanların, Karacaoğlanların izinde yürüyerek asıl kimliğini kazanacağını söyler.

Son söz olarak, Akın'ın toplumcu kadın şair olduğunu ve şiirinin özünü kendi köklerinden aldığı ilhamla oluşturarak modern formlar kapsamında şekiliendirdiğini söyleyebiliriz.

Kaynakça

- Akın, G. (1995). “Şiir=aşk, yani her şey”. Söyleşiyi yapan: Ece Temelkuran. *Cumhuriyet Kitap* (Aralık): 4-5.
- Akın, G. (2000). *Şiiri Düzde Kuşatmak*. İstanbul: YKY.
- Akın, G. (2002). *Şiir Üzerine Notlar*. İstanbul: YKY.
- Akın, G. (2004). *Uzak Bir Kıyıda*. İstanbul: YKY.
- Akın, G. (2016). *Kırmızı Karanfil*. İstanbul: YKY.
- Aristo (2017). *Poetika*. İstanbul: Can Yayınları.
- Baş, M. K. (2015). *Diriliş'in Yapıtaşları*. İstanbul: Lim Yayınları.
- Eagleton, T. (2015). *Şiir Nasıl Okunur?* İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Fischer, E. (2010). *Sanatın Gerekliliği*. İstanbul: Payel Yayınları.
- İspirli, S. A. (2007). “Osmanlı Kadınının Şiiri”. *Turkish Studies*. (2): 445-454.
- Karakoç, S. (2011). *İnsanlığın Dirilişi*. İstanbul: Diriliş Yayınları.
- Moran, B. (1994). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Okay, M. O. (2011). *Poetika Dersleri*. İstanbul: Dergâh Yay.
- Öztunç, M. (2016). “Gülten Akın ve Şiiri”. *Türk Dili Dergisi* (769): 83-91.
- Şengül, M. B. (2016). “Kadın Edebiyatı: Bir Varoluş Mücadelesi”. *The Journal of Academic Social Science Studies*. 44 (II): 203-211.



РАГА КАК КЛЮЧЕВАЯ КОНЦЕПЦИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО МЫШЛЕНИЯ В ИНДИЙСКОЙ КЛАССИЧЕСКОЙ МУЗЫКЕ RAGA AS THE KEY CONCEPT OF MUSICAL THINKING IN INDIAN CLASSICAL MUSIC

Rauf KERİMOV*

Информация о статье	АННОТАЦИЯ
Получена: 08.11.2018 Принята: 03.12.2018	Индийская музыка – одна из самых совершенных и утонченных музыкальных систем в мире. Выработанная ею система микроинтервалов, мелодические модели и ритмические рисунки представляют собой ценнейший вклад в мировую музыкальную культуру. В основе данного исследования лежит анализ феномена <i>раги</i> как главной концепции для восприятия классической индийской музыки и являющийся центральным понятием индийской музыкальной культуры. <i>Рага</i> – это искусство мелодической импровизации, осуществляемой в фиксированных границах лада и заданных ритмических рисунков, где в процессе исполнения тема подвергается интенсивному развитию. В данной статье содержится общая информация о теории музыки, эстетики, философии, религии и истории Индии. Вкратце описана история возникновения музыкальной культуры и традиционных форм индийской классической музыки, а также перечень музыкальных инструментов встречающихся в разных традициях. Изложена краткая характеристика и структура Индийской ладовой системы, приведены соответствия интервалам, ступеням и нотам европейской музыки. Определены составные части <i>раги</i>, взаимоотношения внутри данной системы, выявляя доминирующий элемент философско-эстетического сочетания. Дано разностороннее описание составных специфических компонентов <i>раги</i>. С культурологических позиций, затронуты некоторые вопросы различий между понятиями о музыке в Индии и на Западе. В заключении приведены выводы, расценивая <i>рагу</i> звуковой формой, производящий определённый образ мышления в психике человека, способствующий создать психоэмоциональные состояния.

ARTICLE INFO	ABSTRACT
Received: 11.08.2018 Accepted: 12.03.2018	Indian music is one of the most perfect and sophisticated music systems in the world. Microintervals, melodic models and rhythmic patterns, revealed by the Indian music, have made a valuable contribution to world music culture. This study is based on the analysis of the phenomenon of <i>raga</i>, the central concept of Indian musical culture, as the main concept for the perception of classical Indian music. A <i>raga</i> is an art of melodic improvisation, carried out in fixed boundaries of the mode and given rhythmic patterns. This article contains general information about the theory of music, aesthetics, philosophy, religion and history of India. A brief excursion describes the history of the emergence of musical culture and traditional forms of Indian classical music, as well as a list of musical instruments found in different traditions. This paper presents a laconic description structure of the Indian modal system and gives the correspondences to the intervals and scales of European music. Revealing the dominant element of the philosophical and aesthetic combination, the components of the <i>raga</i> and the relationship within the system are identified. Some questions of the differences between the notions of music in India and in the West are touched upon. In conclusion, <i>raga</i> has been regarded as a sound form by producing a certain way of thinking in the human psyche and helping create psycho-emotional states.

Extended Abstract

This article proposes a musicological study of the phenomenon of *raga*, the central notion of Indian musical culture, as the main concept for the perception of classical Indian music. This study is based on a review of Indian classical music within the musical culture of the region and a brief aesthetic analysis of *raga* as a key term for the perception of Indian music. This paper discusses some issues of the Indian theory of music in detail such as aesthetics, philosophy, religion and history, a description of the specific components, the establishment of differences between the concepts of music in India and the West.

The focus of this research is distinctive Indian music with a unique interweaving of rich traditions and trends in the musical panorama of civilizations. The subject of this research is the phenomenon of *raga*, the central concept of Indian musical culture. The methodological basis of the work is the principle of an integrated approach that considers the *raga* simultaneously from a culturological standpoint. Such a method allows the inclusion in the admits circle of a number of related fields of science and culture, without which it is not possible to comprehensively highlight the phenomenon under study.

An introduction, general history of musical culture and regional traditional forms, as well as the list of musical instruments found in these traditions, are touched upon. A brief description and structure of the Indian modal system of *saptak* are described, the specificity of the *swara* line and microchromatic steps of the *shruti* are revealed. The correspondences to the intervals, scales and notes of European music are given. This paper identifies and summarizes the views of the genre triad of *raga*, *rasa*, *tala* by identifying the features and basic characteristics. In addition, a multifaceted and diversified definition of the constituent specific components of *raga* with a description of their content is given. In the course of the study, the specificity of the process of *raga* deployment is considered; melodic formulas (*aroha-avaroha*), the component sounds of *vadi*, *samvadi*, *anuvadi*, *vivadi*, philosophical-aesthetic essence and originality of the performance of these sounds are defined. Revealing the dominant element, the etymology of the names of the main sounds and relationships within the given system is traced. It should be noted that all these expressions give a clear concept of its use and speak of the highest level of creative imagination.

Summing up the analysis, conclusions are made regarding the *raga* in sound model, which produces a certain way of thinking in the human psyche and contributes to the creation of psycho-emotional states. On the basis of this thinking, an aesthetic concept of *rasa* arises, contributing to “introducing” a person into emotional states. At the same time, the uniqueness of the Indian musical culture lies in the fact that, unlike the European one, which has strongly been mutated in its conceptual foundations, for thousands of years it has remained committed to the original sources that form the basis of philosophical thinking. Along with this, interpreting from cultural points of view, the work touched upon some issues of the differences between the concepts of music in India and in the West.

On the basis of the above, *raga* can be defined as the principle of dynamic deployment of sound form, characteristic of philosophical thinking, a system of between sound, music, and a person with his physiological, psycho-emotional sensory potential. This phenomenon is also relevant because the *raga* reflects different sides of the same reality. It plays an important role in the relationships between the performer, instrument and listener. Such communication reveals its individual elements and the connections between them.

All these factors together form the basis of *raga* as a universal type of philosophical thinking of Indian culture. *Raga* as a principle of organization of sound space, *rasa* as a mood denoting aesthetic satisfaction and *tala* as a cyclical concept of time, are inextricably linked and form the foundation of the Indian musical culture for more than two thousand years.

KLASİK HİNT MÜZİĞİNDE ANAHTAR BİR MÜZİKAL DÜŞÜNME KAVRAMI OLARAK RAGA

Özet

Hint müziği, eski çağlardan günümüze süregelen dünyanın en mükemmel müzik sistemlerinden biridir. Bu müzik sisteminin ortaya çıkardığı melodik modeller, ritmik kalıplar ve mikro aralıklar dünya müzik kültürüne değerli bir katkı sağlamıştır.

Bu çalışmada, klasik Hint müziğinin algılanması bağlamında Hint müzik kültürünün ana kavramlarından olan raga fenomeninin kısa analizi ele alınmaktadır. Raga, belli bir tonalitenin sınırları içinde ana temanın devamlı geliştirilerek ritmik desenlerle süslediği bir doğaçlama sanatıdır.

Makalede Hindistan’ın müzik teorisi, estetiği, felsefesi, dini ve tarihi hakkında genel bilgilere yer verilmektedir. Hint müzik kültürünün ve klasik müzik biçimlerinin oluşumu tarihine kısaca değinerek, farklı müzik

geleneklerine ait çalgılar tanıtılmıştır. Ses diziminin kısa karakteristiği ve yapısı irdelenerek Avrupa müziğindeki aralık, perde ve nota sistemine ilişkin karşılıkları belirtilmiştir. Bütünleşik bir sistem perspektifinden raga'nın ana öğeleri ve onların karşılıklı işlevleri yorumlanmış, bu felsefi ve estetik birleşimin dominant unsuru belirtilmiştir. Raga'da bulunan spesifik bileşenlerin içerikleri çok yönlü tanımlanarak incelenmiştir. Öte yandan, kültürel bakış açısından yola çıkarak Hindistan ve Batılı müzik anlayışı arasındaki bazı farklılıklara da değinilmiştir. Özetlenen analiz sonuçlarına göre raga, insan zihninde psikolojik-duygusal durumun oluşumuna katkısı bulunan, belirli düşünme biçimi üreten bir ses modeli olarak değerlendirilmiştir.

Anahtar kelimeler: Klasik Hint müziği, raga, rasa, tala, śruti.

Введение

Сущность музыкального мышления является одним из важных исследовательских направлений в музыковедении. Философский подход к данной категории позволяет интерпретировать ее как одну из форм художественного сознания, способствующую формированию и развитию музыкальной культуры. Каждая культурно-цивилизационная система продуцирует особое, присущее только ей отношение к звуку и звучанию, свои механизмы звуковоспроизведения и способы восприятия звуковой материи (Полозов 2010: 70). В процессе формирования культуры под воздействием разных факторов звуковые параметры оседают в систему музыкального мышления, фиксируя её глубинные генетические качества. Становление подобного рода звуковой системы является фактором, определяющим наступление зрелости данной культуры.

В индийской культуре существует особое отношение к звуку. По представлениям индусов, в нём содержится энергия космоса и источник всей жизни, что предполагает исключительно трепетное к нему отношение. О возникновении музыки в индийской мифологии складывалось множество легенд, свидетельствующих о важной роли музыки в культуре. Музыка всегда являлась неотъемлемой частью индийской культуры. В ней отражены многочисленные варианты инструментальных и вокальных произведений, священные гимны, народные песни, киномузыка и современная обработка традиционной музыки.

Индийская классическая музыка является субстанцией музыкальной культуры всего Индостана. Своё начало она берет в Ведах—древних священных писаниях индуистов. В ряде древних трактатов нашей эры и Средневековья индийская классическая музыка описана как сложная система, воздействующая на внешний и внутренний мир. Она полно и многогранно представлена в музыкальных традициях севера и юга Индии, охватывая как собственно вокальную и инструментальную музыку, так и сферу музыкального театра и танца. Очевиден тот факт, что музыкальное мышление, являясь составной частью общего сознания, помогает отразить и познать действительность в специфических музыкальных жанрах. Эта действительность охватывает прежде всего само бытие музыки, а через неё—и окружающие человека жизненные реалии. Поэтому высшей целью музыкального мышления является познание мира с помощью особых средств, предоставляемых музыкой. Своеобразие мироощущения, усугубленное священным отношением к звуку и особым образно-интонационным восприятием, определило и специфичность ладового строения, приведшего к образованию этой сложной системы (Морозова 2003: 29).

Индийская культура в целом, как и каждый ее элемент, должна рассматриваться в контексте религии и философии. Тесная связь между этими формами общественного сознания, которые взаимообусловлены, является еще одной особенностью культуры данного региона. Поскольку в Индии религия в огромной степени отражается в жизни, с древних времен индийская музыка была тесно связана с религиозной практикой и мистическим познанием. Она всегда считалась одной из наилучших форм искусства, используемых для медитации и поклонения богам (Дева 1980: 45). В работе отражены некоторые сведения об индийской музыке, способные хоть в какой-то мере передать чудесность одного из самых захватывающих человеческих устремлений, которое соединяет на равных правах реальный и духовный мир, составляющий суть человеческого существования. **Основная задача** данной работы заключается в исследовании классической музыки в рамках индийской музыкальной культуры, а также представить инструментальную музыку с теоретической и практической точек зрения. **Целью** данной работы является краткий эстетический анализ *раги* как ключевого термина для восприятия индийской музыки, описание составных специфических компонентов, установление различий между понятиями о музыке в Индии и на Западе. **Актуальность** данной темы определяет то, что в настоящее время исследование традиционной музыки Индии является интереснейшей и неограниченной областью. **Объектом исследования** является многообразная и самобытная в своих проявлениях индийская классическая музыка с уникальным переплетением богатейших традиций и тенденций в музыкальной панораме цивилизаций. Красочность индийской музыки невероятно разнообразна и удивительно интересна в качестве звукового контекста самых различных сторон культуры и искусства южноазиатского субконтинента в целом. **Предметом** исследования избран феномен *рага* в рамках индийской классической инструментальной музыки, являющийся центральным понятием индийской музыкальной культуры. В работе затрагиваются некоторые вопросы индийской теории музыки, эстетики, философии, религии и истории, без которых не представляется всесторонне осветить изучаемое явление. В **методологическом** отношении данная работа основана на принципах комплексного подхода, рассматривающего *рага* одновременно с культурологических позиций. Необходимо подчеркнуть, что данное исследование можно считать лишь кратким обзором индийской музыки, поскольку оно не дает полного представления о роли музыки в жизни индийского общества, пытаясь хоть в какой-то мере передать чудесность и восхитительность одного из самых захватывающих и благодатных человеческих устремлений, которое соединяет реальный физический и таинственный духовный мир, составляющий самую суть человеческого существования. При этом все старания направлены на то, чтобы по возможности сделать этот анализ более простым и ясным. Впрочем искусство, которое мы постараемся проанализировать, характеризуется сложной теорией и высшей степенью утонченности. Без всякого сомнения, передать словами мир звучания – дело совсем не легкое. Во избежание путаницы в значениях, в индийской терминологии, написанной кириллицей, будет использован стиль *италик*.

Общая Характеристика и Структура Индийской Классической Музыки

Общеизвестно, что народы Индии, носители древней и глубоко самобытной музыкальной культуры, от природы наделены большой музыкальностью, чувством ритма и тонким слухом. Неизменный спутник каждого этноса, музыка сопутствует индийцу в течение всей его жизни. Без нее невозможно представить себе практически ни один обряд, торжество, ярмарку, театральное представление или выступление странствующих актеров (Альбедиль 1979:1). В истории культуры Индии традиционно принято связывать происхождение музыки со временем возникновения Самаведы, куда вошли мелодии, созданные на основе литургических текстов более древних – Яджурведы и особенно Ригведы. Развиваясь, структурно и композиционно усложняясь, совершенствуя свой мелодический язык, сохраняя изначально присущий ей характер строгого песнопения, со временем она выходит за пределы ритуальности и обретает самостоятельность (Чершинцева; Ильичева 2012: 18). С течением времени в индийской классической музыке формируются две традиции: северо-индийский *хиндустани*, где на первом плане инструментальная музыка, сформировавшаяся под влиянием азиатской культуры, характерной для мусульманской традиции формой макама, и исконно южноиндийский стиль *карнатака*, в котором больше выделяется вокал. *Карнатака* считают более оригинальным и независимым от внешних влияний. Радикальных отличий между ними практически нет. Что один, что другой имеют в своей основе определенные мелодии и ритмы. Для северной традиции характерны инструментальные пьесы, для южной – пение в инструментальном сопровождении. Имея общие сходные черты, эти две системы существенно различаются как по содержанию, так и по форме. В каждой из них разный тип музыкальной системы: *тхаат* в музыке *хиндустани* и *мелакарта* в музыке *карнатака*. Музыкальные инструменты, преимущественные для традиции *хиндустани*, – *ситар*, *саранги* *сарод*, *шенай*, *бансури*, *тампура* и *табла*. Для стиля *карнатак* характерны *вену*, *вина*, *скрипка*, *готтувадьям*, *канджира*, *гхатам* и *мридангам* (Дева 1980:182).

Ключевой формой индийской классической музыки является *рага*. Она порождает особый тип модального мышления, сформировавшегося в результате эволюционных процессов, проистекавших в сфере индийской музыкальной культуры. Сформировавшись приблизительно две тысячи лет тому назад, концепция *раги* по сей день определяет своеобразие музыкального мышления в таких странах, как Индия, Бангладеш, Пакистан, Непал, проявляясь в высоких музыкальных традициях. *Рага* – это мелодичная система, которую развивают экспромтом, согласно определенным правилам композиции. С технической точки зрения это благозвучная комбинация музыкальных тонов, с особенной конструкцией, которая, пробуждая человеческий дух, доставляет удовольствие, успокаивает ум, дарит радость.

Древнеиндийская ладовая система содержит семиступенный диатонический звукоряд. На основе космологических представлений, возникают аналогии семи основных звуков индийского лада с семью планетами Солнечной системы (Коченда 2010: 63). 7 нот индийской гаммы-*сантак* соответствуют 7 чакрам, 7 цветам радуги, 7 тканям тела, 7 аспектам существования и т.д. (Бережнова 2009: 367). Звуки гаммы обозначаются первыми слогами их санскритских наименований-*са* (*схагра*), *ри*

(*рисхава*), *га* (*гандхара*), *ма* (*мадхьяма*), *па* (*пангама*), *дха* (*дхавата*), *ни* (*нисхада*), и соответствуют следующему европейскому звукоряду *a, h, cis, d, e, fis, gis* (Чершинцева, Ильичева 2012: 20). Один из кардинальных элементов этой системы является *свара*. Слово «*свара*» означает звук, ее можно соотнести со ступенью звукоряда европейской музыкальной системы. Но это только приблизительная аналогия, в действительности *свара* значительно отличается от ступени. В первую очередь, одна и та же *свара* способна иметь несколько версий звуковой высоты и применяться в разных вариантах. Индийская гамма существенно отличается от обычного для западной музыки деления октавы на 12 равных полутонов, так как звуковая градация индийской октавы определяется 22 неравными интервалами менее полутона. Ступени расположены друг от друга на расстоянии нескольких микрохроматических ступеней. Эти своего рода микротоны, распознаются *шрути*¹ – которые в индийской теории музыки понимаются как наиболее тонкие из доступных восприятию различия в высоте звука. Величина *шрути* примерно равна четверти тона. *Свару* следует рассматривать как некую тоновую зону от двух до четырёх *шрути*, что позволяет вообразить её интервально. Без них *рага* останется не более чем сухой, бездушной схемой (Дева 1980: 166). Музыкальная структура *раги* опирается на ладоритмические формулы, состоящие из 5-7, а иногда 9 *свар*, начавших своё происхождение от народных мелодий или культовых образцов.

Наиболее явной характеристикой *раги* является ее восходящий (*ароха*) и нисходящий (*авароха*) мелодические формульные обороты. При этом *ароха* и *авароха* некоторой *раги* могут иметь различающееся количество ступеней. Для каждой *раги* имеется ряд технических предписаний, регламентирующих ее звуковысотный состав, иерархию ладовых ступеней, особенности извлечения характерных тонов и их орнаментацию. Это делается при помощи разного рода трелей, вибрации, глиссандирования, форшлагов и т. д. Все эти способы звуковой окраски называются *гамака* (Дева 1980: 57-62). *Рагу* следует исполнять так, чтобы отчетливо выразилось ее лицо. Это достигается посредством использования определенных мелодических рисунков. Высота звука каждой *свары* с множественной микротоновой насыщенностью и специфичность эмоционально звуковой окраски определяется индивидуальными правилами отдельно для каждой *раги*. Такие тонкости, как разница в звукоряде, обход диссонантной ноты, акцент на определённую ноту, использование микротонов и другие, создают различия между *рагами*.

Рагу образно можно характеризовать как «царство звуков». Такое метафорическое название связано с тем, что в каждой *раге* имеется свое «управление» звуками («властитель», «министр», «прислуга», «противник»), которые сходны с тониками, доминантами и диссонансами в западноевропейской музыке. Эти образы отличают *раги* друг от друга. Эстетическую суть и своеобразие исполнения этих звуков можно определить следующим образом. Помимо характеризующих фраз *рага* имеет свое мелодическое ядро. Она направлена таким образом, что все движения сосредоточиваются вокруг одного тона, называемого *вади*. *Вади* – доминирующий звук, и поэтому его называют также «властителем». Он важен не только в структурном, но и в

¹ Дословно «сле слышимое».

эмоциональном отношении, так как основное настроение в большой степени зависит от этого тона. В руках профессионала *вади* используется многообразно. Повторяя ее снова и снова, музыкант начинает и завершает ею рагу (Чершинцева; Ильичева 2012: 35).

Вторая по важности звук является *самвади*. Этот подчиненный опорный тон, воспроизводимый вместе с *вади*, приравнивают к «министру», который пользуясь особым расположением «властителя» во всем содействует ему. Как правило, этот звук пятая или четвертая ступень от основного тона. Музыкант импровизируя подчеркивает *самвади*, пропевая ее вместе с основным тоном. *Вади* и *самвади*, вокруг которых обыгрывается вся *рага* имеют решающее значение для определения одинаковых восходящих и нисходящих звукорядов.

Следующие интонационные тона *анувади* служат в основном для украшения. Расположенные между *самвади* и *вивади*, эти звуки не создают особого эффекта, не вносят гармоничности, но в то же время не диссонируют. Сопровождающие тона *анувади* можно приравнять к «подчиненным» (Чершинцева; Ильичева 2012: 36).

Звуки, не входящие в строй данной *раги*, называются *вивади*. Их сочетание создает нежелательное неблагозвучие. *Вивади* избегается эстетически, так как вносит неприятный эффект. Даже если их и называют «противниками», квалифицированный исполнитель использует *вивади* для предания *раге* особого вкуса. Внося особую окраску в интерпретацию этот тон имеет огромное значение.

Изучающему *рагу* все эти выражения дают ясную концепцию ее использования и говорят о высочайшем уровне творческого воображения.

Что Такое Рага?

Любое музыкальное произведение создается на основе традиционных мелодико-ритмических построений. В современном музыковедении индийскую музыку, стремящуюся к монофонии, принято называть «модальной», имея в виду, что она обусловлена ладовой спецификой. Эти традиционные ладово-ритмические построения называются *рагами* (Менон 1982: 15). *Рага*²-основополагающая концепция южноазиатского звукомышленного мышления³. Эмоциональный посыл, который несёт в себе *рага*, «окрашивает» и воздействует на сознание, заставляет переживать, чувствовать, ощущать (Карташова 2010: 26). Подобно холсту, разум слушателя под воздействием музыки «окрашивается» и наполняется образами, приводится в определённое состояние.

Рага с трудом поддается адекватному определению. И поэтому конкретно разъяснить, что это такое в нескольких словах, невозможно. Европейским языком ее можно попытаться объяснить как «тема» или «импровизация». *Рага*, как термин обозначающий род музыки, впервые появляется в V–IX веках, в трактатах Бхараты «Натьяшастра» и Матанги «Бриххаддеша». На этом основании, формирование *раги* можно отнести к V веку н.э (Дева 1980: 9). В то же время большинство музыковедов

²С санскрита रङ्ग «краска, «тон», «цвет», хинди-«страсть».

³Этимология связана с корнем *рандж*, от глагола «окрашивать», «придавать оттенок».

считает, что в том виде, в каком *рага* нам известна, она сформировалась в XVII веке. Это своеобразный музыкальный язык со своим алфавитом, фразировкой, пунктуацией, синтаксисом, то есть сводом характеризующих её основных правил. Базисной основой в *раге* выступает мелодическая форма состоящая из восходящих и нисходящих звукорядов, основанный на диатонической семиступенной системе, а также их комбинаций. Во время исполнения *раги* основная тема развивается примерно также, как в джазовой импровизации, но с глубоким философско-поэтическим подтекстом (Danielou 1968: 22).

Хотя индийская музыка ладовая по своему характеру, *рага* далеко не исчерпывается лишь направлением на используемый звукоряд. Несмотря на некоторое сходство с восточным макамом, *раги* не следует путать с тональностями в Ближне и Дальневосточной музыке. Значительное отличие *раги* в том значении, которое в индийской музыке придается звуку. В философских учениях Древней Индии, звук рассматривается с точки зрения эстетических категорий, наделяясь магическими функциями, признанный основополагающей силой при возникновении вселенной, сопоставимый с сознанием и основой мира (Шестаков 1967: 55). Трактовать *рагу* лишь в её мелодической реальности или связывать с декламированием европейского типа, представляются не деликатными с точки зрения музыковедения и не отвечающими всему многообразию выражений этого уникального, поистине не имеющего по образу и подобию звукового концепта. Каждая *рага* глубоко осмыслена и имеет определённый образ. Исполнитель не выдумывает, а раскрывает *рагу*, открывая её себе заново открывает её и слушателям. В зависимости от характера данной *раги* он должен придавать лицу нужное выражение и пользоваться надлежащими жестами.

Европейская музыка может повести слушателя через разные, порой контрастные, настроения. Она имеет драматургию и сюжет, благодаря чему слушателю приходится что-то пережить. Красота и сила *раги* заключается в концентрации заданной единственной теме, которая в кульминации приводит слушателя к невообразимому, иногда непредвиденному результату, вплоть до прояснения и нравственного очищения. Для неподготовленного слуха *рага*, может показаться расплывчатым и хаотичным, без явно выраженных синтаксических разделений, легко различаемых начала и завершения мелодических циклов. Это в основном происходит со слушателем, привыкшим к жанру сочиненной музыки. Представляя язык выразительной системы, *рага* разворачивается звук за звуком. Это может потребовать и полчаса, и два часа. Благодаря импровизационному характеру исполнительства, допускается возникновение новых вариантов при каждом исполнении одного и того же произведения. Исполнитель завершает *рагу* высказав свои мысли и раскрывая все тончайшие эмоциональные нюансы. При всем этом, экспромт обязательно имеет определенные рамки. В то же время, исполнителю, слово «импровизатор» неприменимо. Так как, он создает композиционные схемы и трактует *рагу*, организацию звукорядов, риторические законы их интерпретации.

Концепция Раса

Характер индийской музыки не существует без исполнения, передающего состояние души. Считалось, что под влиянием *раги* у человека зарождаются определённые настроения и чувства. Каждая *рага* несет определенную присущую только ей настроение-*раса*⁴, вызывая у слушателя чувство эстетического удовлетворения. Понятие *раса* объяснить в двух словах тоже не легко. Концепция *раса* в древней философии разработано как психологическое воздействие музыки на человека. В просторечии этот термин употребляется в значении «вкус», но в некоторых контекстах переводится как «сущность» (Мещерина 2017: 210). Однако эстетическое значение этого слово гораздо шире; Ее можно выразить как пребывание и переживание в некотором психоэмоциональном состоянии. В тоже время состояние «самонаблюдения», осуществляемого в момент аффекта.

Теория *раса*, по-видимому, возникла в сфере театрального искусства, затем была воспринята поэзией, музыкой, танцем. Впервые о *расе* упоминается в древнем трактате «Натьяшастра» Бхарата Муни, предписывая каждому звукоряду определенное душевное волнение и рекомендуя классификацию настроений. *Раса* для музыки безусловно имеет огромное значение, и отличается своей спецификой. Её представление в теоретическом плане, то есть в вербальном выражении, выстраивалось на терминологии, заимствованной из известной теории *нава раса* (девять *рас*), применимой в поэзии и драме. Естественно, что не все расы, отражающие типизированные эстетические переживания, были столь же характерны для музыки, как и для театра. Средневековые индийские теоретики насчитывают девять *раса*: *Шрингара* (любовь и эротическое), *Хасйа* (веселье), *Каруна* (патетическое), *Раудра* (гнев), *Веера* (героизм), *Бхайанак* (благоговение), *Вибхатса* (отвращение), *Адбхута* (удивление) и *Шанта* (умиротворение). Соответствующие основным человеческим настроениям, *раса* в отличие от испытываемых в жизни, имеют эстетическое начало (Морозова 2007:551).

То или иное произведение искусства с помощью присущих этому искусству художественных средств вызывает и как бы «источает» определенные *раса*, которые «вкушаются» зрителем или слушателем, испытывающим при этом чувство эстетического удовлетворения (Менон 1982: 65). Это одно из основополагающих концепций индийской эстетики, обозначающее специфическое настроение, которое сопровождает акт восприятия произведения. *Раса* является конечной целью *раги*. Это духовное единение исполнителя и слушателя через музыку, в которой передается настроения и чувства *раги*. Есть мнение, что эффект *расы* можно достичь только исполнив *раги* в положенное для нее сезон и время.

Индийская музыка в целом - это импровизация, и поэтому очень многое зависит от понимания духа искусства. Эти духовные свойства музыкальных выступлений нельзя вычитать ни в одной книге. Становым хребтом, этой древней традиции является связь между музыкантом и слушателем. Импровизационный характер индийской классической музыки требует от исполнителя принимать во внимание окружающую среду, свое настроение, способы выражения, чувство, которое он улавливает от публики

⁴С санскрита रस, буквально – «вкус», «вкушение».

перед выступлением. У музыканта есть полная свобода импровизации, но он может это делать, не выходя за рамки *раги* и *талы*. Такая свобода может образовываться только после многих лет усердных репетиций. Оттого-то нельзя идентично сравнивать импровизацию в индийской музыке и в джазе.

Понятие Тала

Третьей характерной чертой классической индийской музыки является *тала*⁵. В самом общем смысле это наименование индийской метроритмической системы. Временная, метроритмическая организация индийской классической музыки чрезвычайно сложная. Она трудна для понимания в силу ее явной специфичности. Поэтому попытаемся дать хотя бы самые минимальные сведения и разъяснения. *Тала* является в некотором роде частью организма, проявляясь в биении сердца, пульсации тканей. Это огромное количество ритмических элементов, повторяющихся по кругу с фиксированным количеством долей. Для распознавания *тала* можно сравнить с «тактом», но это временной цикл с определенной структурой. Это не только комбинация метрических долей, а сложнейшая форма организации музыкального времени (Дева 1980: 184).

В техническом смысле трудно провести различия между музыкальным ритмом и ритмическим циклом *тала*, построенной на теоретических закономерностях. Общая динамика того и другого сходна. Но *тала* высокой степенью грамматической упорядоченности принципиально отличается от организации музыкального времени в европейской музыке. Нужно отметить, что он гораздо сложнее и тоньше ритма, с которым его часто путают. Своеобразнейшая черта заключается в том, что в отличие от ритма, *тала* не носит линейный характер. В западной музыке, часто встречается повторность тем и фраз частей формы. Отдельно же ритмическая повторность западным композициям не свойственна. Так как музыка и ее ритмическое строение лежат в одной плоскости и поэтому текут одновременно вплоть до полного завершения произведения. Ибо «линейный» ритм, исключая возвраты, имеет лишь поступательное движение. Но когда ритмический рисунок пробуждает у человека ощущение возвращения, структура становится повторяющейся или цикличной, как только движение по кругу приводит к постоянному возвращению к исходной точке. Именно на такой концепции заключается ритмическая организация в индийской классической музыке.

Западноевропейские такты, как правило используют квадратные сетки с четным количеством долей: 4, 8, 16, иногда 3 и 6. Ритмический рисунок индийской музыки, намного отличается от европейской. Так как он завершается не в конце, а в начале следующего, следовательно музыкальные гармонии словно накладываются друг на друга. *Тала* бывает двух типов-ритмичный и аритмичный. Они распределяются от 3 до 108 долей в цикле. Самыми популярными являются ритмы содержащие 5, 6, 7, 8, 10, 12, 14 и 16 долей в цикле. Другие сложные талы, например, как 9, 11, 13, 15, 17, 19 и т.д. долей, исполняют только великие музыканты, да и то редко. Своеобразие этим рисункам придает скоординированность временных отношений (продолжительностей) и

⁵На хинди он чаще называется «*тал*».

ударений. В пределах секции при этом возможны и различные дополнительные членения временных единиц. Интересно отметить, что *тала* можно не только сыграть, но и проговорить. Ритмический рисунок любого *тала* может быть передан определенной слоговой формулой (*тхека*), своеобразной кодовой фразой, не имеющей какого-либо самостоятельного смысла, но служащей для узнавания *тала* и его запоминания при обучении (Менон 1982: 133). Прослушав голос наставника, ученик может сыграть это на инструменте в качестве ритма. В более конструктивном аспекте *тала*-это ритмическая модель, имеющая самостоятельное значение используемая в композициях. Это значение *тала* и является тем принципиально иным, что отличает его от метроритмической структуры западной музыки. Если в западной музыке метроритмическая структура каждого произведения индивидуальна, то в индийской музыке одно и то же *тала* может лежать в основе самых разных композиций.

Raga как принцип организации звукового пространства, и *тала* как циклическая концепция времени, неразрывно связаны между собой и составляют тот фундамент, на котором вот уже более чем два тысячелетия прочно базируется музыкальная культура данного региона.

Заключение

Трудно приложить мерки к вещам, которые представляют собой практически неизмеримые элементы жизни. Это осложняется тем, что ценности музыки главным образом субъективны и не поддаются простым формулировкам. Они настолько связаны с уровнем осознания индивида, его духовной и эмоциональной натурой, что дать какие то четкие определения значит не выявление каких-либо стандартов, а выдумывание их. В этом случае сколько-нибудь значительное согласие людей по их поводу, кроме метафизического, представляется неестественным.

Индийская музыка часто ассоциируется будоражащими песнями из болливудских фильмов. Но музыкальная культура Индии также многогранная, как и ее история. Испокон веков здесь музыке отводится сакральная роль совершенствования духа, а музыкантам-роль пророков, так как считается, что с помощью музыки, особенно медитативной, можно вознести душу над рамками обыденной жизни, достигнуть очищения и возвышения человеческого духа. Индийская музыка позволяет тренировать ум и душу, поскольку это наилучший способ концентрации. С другой стороны, следует учитывать также особенности восприятия музыкального звука индийцами. В Индии звуку приписывается сложная синкретическая природа. Он связан с древними и глубокими философскими представлениями, в которых ему придается характер силы, способной сотворить мир и поддерживать его гармонию. Звуки соединены многообразными связями с разными сферами и явлениями видимого мира. Физические характеристики звука всего лишь внешняя оболочка, скрывающая его глубокую философскую сущность, а также интеллектуальную и эстетическую насыщенность (Менон 1982: 65). С этих позиций, *raga* можно определить как принцип динамического развёртывания звукового материала, характерный для философского мышления. Универсальность этого мышления, проявляется также на уровне взаимосвязи человека

помещённого в звуковую область, и воспринимающего звуковые потоки. Таким образом, *рагу* можно сформулировать как систему взаимосвязи звука, музыки, и человека с его физиологическим, психоэмоционально-чувственным потенциалом.

Своеобразие и уникальность индийской музыкальной культуры заключается в том, что она, в отличие от европейской, которая сильно мутировалась в своих концептуальных основах, на протяжении тысячелетий сохранила приверженность изначальным источникам, составляющим основу философского мышления. Европейское понятие мелодия во всём объёме его музыкальных компонентов, никак не соотносимо с типом мышления *раги*, основанный на иных содержательных принципах. Феномен *раги* гораздо шире, таких понятий как «мелодический тип», «звукоряд», «лад», как иногда суженно определяют ее сущность. Помимо того, Индийская музыка во многом отличается от европейского композиторского творчества, в ее основе лежит импровизационное искусство. Следующее принципиальное отличие между индийской и западной музыкальной системы – это многоголосие. Западная классическая музыка в целом полифоническая и главная концепция заключается в созвучии, другими словами, разные инструменты, одновременно воспроизводящие разные ноты, создают гармонию (Алендер 1979: 67). Индийская же музыка по существу монофоническая, и особое значение придается мелодии. Исполняемая музыка фокусируется на расширении изложения мелодического и эмоционального аспекта. Представляя культуру исключительно устной традиции, в противоположность европейской, индийская музыка основана на мелодии и ритме, а не на гармонии, контрапункте, аккордах, модуляции.

Сравнивая индийскую модель с европейской, объясняется и тот факт, что в неевропейской музыкальной традиции понятие «музыкальное произведение» оказывается недостаточным и неадекватным в рамках другой культуры. На западе такие характеристики музыкального произведения как авторство или письменность, являются достижением определенного уровня в развитии культуры. В музыкальной традиции Индии механизм создания и передачи осуществляется предпочтительно устным путем. Даже при наличии записи произведение графически не фиксируется. Индийскому музыканту не станет играть *рагу* по нотам. При настройке инструментов порой используется голос исполнителя, а не тон другого инструмента. Учитывая рационализм европейской культуры соната, концерт или симфония могут являться вершинами смысла. В *раге* не так. Она не имеет завершенности, ибо ничто не закончено. Ее окончание временно. *Рага* всегда в состоянии вечного превращения. У нее нет прошлого, вытекая из настоящего она остается в настоящем. Насыщенность индийской классической музыкальной культуры столь очевидна, что в Индии невелик спрос европейской музыки. Это не является признаком отсталости данной культуры, напротив, доказывает её огромный художественный потенциал, способный удовлетворить духовные и культурные запросы миллионов людей во всем мире. В этом одна из причин того, что став частью западной культуры, музыка Индии отразилась на творчество многих европейских композиторов и музыкантов.

Изучение данного феномена актуален еще и потому, что *рага* представляет разные стороны одного явления. В ее функционировании особую роль играют взаимоотношения музыканта, музыкального инструмента и слушателя. Коммуникативность системы

выдвигает необходимость выявить отдельные ее элементы и связи между ними. Таким образом, *рагу* нужно познавать как звуковую субстанцию, производящую определённые стереотипы и образ мышления, «окрашивающий» психику человека. На базе этого мышления возникает эстетическое понятие *раса*, способствующий «вводить» человека в эмоциональные состояния.

Из вышесказанного следует, что все эти факторы в совокупности составляют основу *раги* как универсального типа философского мышления индийской культуры. В значительной степени это волшебная звуковая модель, сквозь который отчетливо и конкретно просматриваются присущие данной цивилизации качества мироощущения.

Литература

- Алендер, И. (1979). *Музыкальные инструменты Индии*. Москва: Издательство Наука.
- Альбедиль, М. (1994). *Протоиндийская цивилизация: очерки культуры*. Москва: Издательская фирма «Восточная литература» РАН.
- Бережнова, И. (2009). *Йога для начинающих*. Москва: Издательство Рипол Классик.
- Danielou, Alain. (1968). *The rāgas of Northern Indian music*. London: Barrie & Rockliff the Cresset Press.
- Дева, Б. Чайтанья. (1980). *Индийская музыка*. Пер. с англ. Е. М. Гороховик. Москва: Издательство Музыка.
- Карташова, Т. (2010). *Уп-шастрия как общее звуковое пространство музыкальной культуры Северной и Южной Индии*. Москва: Издательство Композитор.
- Коченда, М. (2010). «Природа И Основания Медитативной Музыки Как Феномена Культуры». *Вестник Челябинского государственного университета*. Философия. Социология. Культурология. Вып. 18, № 20 (201): 60-65.
- Менон, Рагхава Р. (1982). *Звуки индийской музыки: путь к раге*. Москва: Издательство Музыка.
- Мещерина, Е. (2017). *Эстетика Древнего Востока : Китай. Индия. Япония : буддизм и искусство XX века: учебное пособие курсу эстетики*. 2-изд., Москва: Издательство Канон-плюс.
- Морозова, Т. (2003). *Рага в музыке Хиндустани. Современный период*. Москва: Издательство Икар
- Морозова, Т. (2007). Проблема Расшифровки и Интерпретации Индийского Нотописного Музыкального Наследия 5-13 Веков, *Музыкальная Культура и Музыкальное Образование*, Сборник Статей, Том 2: 551-557.
- Полозов, С. (2010). «Музыкальное Мышление Как Фактор Формирования и Развития Музыкальной Культуры: Информационное Основание». *Научный журнал на тему: Исторические науки, Вестник Томского Государственного Университета*. № (340): 70-75.

Чершинцева, М., Ильичева, Н. (2012). *Мировая Музыкальная Культура*. Москва: Издательство ЭКСМО.

Шестаков, В. (1967). *Музыкальная эстетика стран Востока*. Ленинград: Издательство Музыка.

References

Alender, İ. (1979). *Muzikalniye Instrumentı İndii*. Moskva: İzdatelstvo Nauka.

Albedil, M. (1994). *Protoindiyskaya Tsivilizatsiya: Oçerki Kulturi*. Moskva: İzdatelskaya firma “Vostoçnaya literatura” RAN.

Berejnova, İ. (2009). *Yoga Dlya Naçinayuşih*. Moskva: İzdatelstvo Ripol Klassik.

Danielou, Alain. (1968). *The Rāgas Of Northern Indian Music*. London: Barrie & Rockliffthe Cresset Press.

Deva, B. Chaitanya (1980). *İndiyskaya Muzika*. Per. s. angl. E. M. Gorohovik. Moskva: İzdatelstvo Muzika.

Kartaşova, T. (2010). *Up-şastriya Kak Obşeye Zvukovoe Prostranstvo Muzikalnoy Kulturi Severnoy i Yujnoyİndii*. Moskva: İzdatelstvo Kompozitor.

Koçenda, M. (2010). “Priroda i Osnovaniya Meditativnoy Muziki Kak Fenomena Kulturi. *Vestnik Çelyabinskogo Gosudarstvennogo Universiteta*. Filosofiya. Sociologiya. Kulturologiya. Vıp. 18, N:20 (201): 60-65.

Menon, Raghava R. (1982). *Zvukiİndiyskoy Muziki: Put k Rage*. Moskva: İzdatelstvo Muzika.

Meşerina, E. (2017). *Estetika Drevnego Vostoka: Kitay. İndiya. Yaponiya : Buddizm i İskusstvo XX Veka: Uçebnoe Posobiye Po Kursu Estetiki*. 2-izd., Moskva: İzdatelstvo Kanon-plyus.

Morozova, T. (2003). *Raga v Muzike Hindustani. Sovremenniy Period*. Moskva: İzdatelstvo İkar.

Morozova, T. (2007). “Problema Rassıfrovki i İnterpretatsii İndiyskogo Notopisnogo Muzikalnogo Naslediya 5-13 Vekov” *Muzikalnaya Kultura i Muzikalnoe Obrazovanie*. Sbornik Statey, Tom 2: 551-557.

Polozov, S. (2010). “Muzikalnoye Mışleniye Kak Faktor Formirovaniya i Razvitiya Muzikalnoy Kulturi: İnformatsionnoye Osnovaniye” *Nauçnyy Jurnal naTemu: İstoriçeskie Nauki, Vestnik Tomskogo Gosudarstvennogo Universiteta*. No: (340): 70-75.

Çerşintseva, M., İlyiçeva, N. (2012). *Mirovaya Muzikalnaya Kultura*. Moskva: İzdatelstvo EKSMO.

Şestakov, V. (1967). *Muzikalnaya Estetika Stran Vostoka*. Leningrad: İzdatelstvo Muzika.



**HASAN ALİ TOPTAŞ. BEN BİR GÜRGEN DALIYIM. İSTANBUL: EVEREST
YAYINLARI, 110 S., ISBN: 978-605-185-041-2.**

HASAN ALİ TOPTAŞ. *I AM A HORNBEAM BRANCH*. ISTANBUL: EVEREST PUBLICATIONS, 110 P.

Özlem AKBULUT*

MAKALE BİLGİSİ	ÖZET
Geliş: 08.11.2018 Kabul: 28.11.2018	Tanıtımı ve incelemesi yapılan “Ben Bir Gürgen Dalıyım” adlı kitap Hasan Ali Toptaş tarafından 2009 yılında yazılmıştır. Yazarın ilk ve tek çocuk romanı olan bu eser hakkında daha önce yapılan bir çalışma bulunmamaktadır. Bu incelemenin belki de en önemli özelliği eserle ilgili yapılan ilk çalışma olmasıdır. Bu incelemede “Ben Bir Gürgen Dalıyım” adlı eserin tanıtımı yapılmış ve kitabın çocuk edebiyatına uygunluğu değerlendirilmiştir. Çocuk edebiyatını yapılandıran temel öğeler; konu, karakterler, dil ve anlatım, plan ve üslupdur. Bu öğeler açısından incelenen kitabın çocuk edebiyatına katkılar belirlenmiştir. Kitap, hitap ettiği okurların yaş gruplarına uygun konu ve üsluplara sahiptir. Olaylar okurun zihinsel gelişimine uygun kurgulanmıştır ve başarılı bir dil ve üslup içermektedir. Kitabın çocuk edebiyatı temel öğeleri açısından gerekli nitelikleri gösterdiği ve okurun zevkle okuyabileceği edebi özelliklere sahip olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Buradan hareketle Hasan Ali Toptaş’ın “Ben Bir Gürgen Dalıyım” adlı kitabının gerek konusu ve karakterleriyle gerekse de üslubu, kurgusu ve dili ile çocuk edebiyatında bir değer taşıdığı sonucuna varılmıştır.

ARTICLE INFO	ABSTRACT
Received: 11.08.2018 Accepted: 11.28.2018	The book entitled “I am a hornbeam branch”, published by Hasan Ali Toptaş in 2009, is introduced and analysed through this review. There is no previous study related to this book, which is the first and only children’s novel of the author. Perhaps the most important feature of this review is that it was the first study of the work. In this review, a book entitled “I am a hornbeam branch” is introduced and the book’s suitability for children’s literature is evaluated. The basic elements that construct children’s literature are subject, characters, language and expression, plan, message. On the basis of the elements aforementioned, the contributions of this book to children’s literature are determined. The book has appropriate topics and messages to the age groups of the readers. The events are designed according to the mental development of the reader and include a successful language and style. It is concluded that the book has the necessary qualities in terms of the basic elements of children’s literature and has literary characteristics that the reader can read with pleasure. In this sense, it is concluded that Hasan Ali Toptaş’s book entitled “I am a hornbeam branch” has a value in the children’s literature with its subject and character, fiction and language; as well as its message.

* Yüksek Lisans Öğrencisi, İstanbul Aydın Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı,
İstanbul/Türkiye, E-mail: Akbulutozlem@outlook.com
ORCID <https://orcid.org/0000-0001-8793-6327>



Kitap Hasan Ali Toptaş'ın çocuklar için yazdığı ilk ve tek çocuk romanıdır. Kitapta Ege topraklarındaki Beşparmak Dağları'nın ardında küçük bir düzlükte yaşayan ağaçların ve yeşerip olgunlaşan bir gürgenin hikâyesi anlatılmaktadır. Orta yaşlı bir gürgen, çitırdayıp duran kozalaklarıyla kıpkızıl çamlar, gürgenden büyük, kambur bir köknar, olanca haşmetiyle, bilge heykeli gibi gövdesiyle yaşlı bir meşe ve daha birçok ağaç bu düzlükte mutlu, hayatlarından memnun bir şekilde yaşamaktadırlar. Ağaçlar arasında huzur hâkimdir fakat, yaşlı meşe ağacının insanlar hakkında anlattığı korku dolu olaylar ağaçları tedirgin etmekte, onları korkudan titretmektedir çünkü bu yaşlı meşe çoğu zaman ağaçlara gerçek masallar anlatmaktadır. Aksakallı meşe solundaki yamaca doğru dallarını eğip de iç çekmeye başladığında genç gürgen ağacı ürpermeye başlamaktadır. Meşe ağacı dallarını eğince hemen konuşmamakta, uzun süre aşağıya

doğru dikkatle bakmakta, hayıflanıyormuş gibi başını sağa sola sallamaktadır. Ardından derin bir iç çekerek mavi göllere benzeyen gözleri dolu dolu olarak aşağıda olanları anlatmaktadır. Yaşananları anlatırken kimi zaman öfkeli, kimi zaman kederli, kimi zaman da kahırlıdır. Yaşlı meşe ağacı yeryüzünde diğer ağaçlardan daha uzun yaşadığı için insanlara ait tecrübeleri daha fazladır ve insanın yıkıcılığına daha fazla şahit olmuştur. Savaşan, ağaçları insafsızca kesen ve farklı şekillere sokan insanların öyküleri bu düzlükte çınlasa da ağaçlar insansızlığın huzuruyla hayata devam etmektedir.

Zamanla, ormanda insanların varlığı hissedilir ve tüm ağaçları korku kaplar. Artık tek düşündükleri kesilecekleri ve kesildikten sonra ne şekle girecekleridir. Ormanda kurtulma ümidi olan pek kalmamıştır. Bir tek gürgen kanatlanıp uçmayı hayal etmektedir. Fakat onun umut dolu rüyalarını da insanoğlu bozacaktır. Sonunda gürgen de bir gün ansızın kesilir ve yaşlı bir marangoza satılır. Satılmasının ardından gürgen bambaşka bir yere taşınır.

Birçok acıya şahitlik eden gürgen, insanların acılarıyla kendi derdini unutacak hâle geliverir. Ana kahraman gürgen ağacı, yaşadığı pek çok üzücü olayla insanın doğayı nasıl yok ettiğine şahit olmaktadır. Olaylar devam ettikçe insanın doğayla çatışmasını daha yakından görmekte ve kendince insanoğlunun gösterdiği bu çatışmanın nedenlerini aramaktadır. Bu durum roman boyunca devam etmektedir.

Çocuk edebiyatı ürünlerinde, olay dizisi boyunca bir gerilim oluşturan, okurun merak duygusunu canlı tutan çatışmalar, anlatım düzeninde çeşitli biçimlerde görülebilir. Bu çatışmalardan biri de kişi-doğa çatışmasıdır. Böylece olay dizisinde yaratılan değişik çatışmalarla kurgu renklendirilerek tekdüzelikten kurtarılır, okurda ilgi ve merak canlı tutulur (Sever 2008: 133).

Kitapta çatışmayı kimin kazanacağı merak duygusunu kamçulamaktadır. Genç gürgen ağacının başına neler geleceği sorusu çocuğun ilgisini kitaba çekmektedir.

Eserde verilmek istenen mesaj çocuklarda çevre bilincini geliştirmek ve onlara doğa sevgisini aşılamaktır. Kitap çevre eğitimi için bir kaynak niteliği taşımaktadır.

Gördüğü her yeni bitki ve hayvan türünü çocuğuna özellikleriyle ayrıntılı bir şekilde anlatır. Türlerin kaybolmaya, biyolojik zenginliklerin yoksullaşmaya başladığı dünyamızda anlattıklarınız çocuğunuzun neleri yitirdiğini anlayabilmesine önemli ölçüde katkıda bulunacaktır (Göka 1993: 3).

Bu ifade çocukların doğayı tanımasının gerekliliğini vurgulamaktadır. Yazarın kitabında orman, ağaçlar ve bitkiler önemli bir yer tutmaktadır. Ağaçlarla ve ormandaki canlılarla ilgili bilgiler olay akışı içinde sezdirilirken doğanın insanlar için önemi vurgulanmaktadır.

Hikâyenin ana kahraman genç bir gürgen ağacıdır. Gürgenin ağzından dinlediğimiz bu hikâyede umut dolu bu gürgen ağacı her şeyi düşünür ve iyi bir şey yapabilmek için kendini güzelleştirmeye ve dik tutmaya çabalar.

Genç gürgen ağacı da düzlükteki her ağaç gibi güzel bir formda sonsuza dek yaşamayı dilemektedir. Bebekler için güzel bir beşik, çocuklar için tahtirevan ve heyecanlı bir gencin elinde gitar olmak gürgen için en güzel seçeneklerdir. Fakat gürgen- diğer ağaçlar da dâhil- ne kadar iyi ve güzel olursa olsun, ne kadar hayal kurarsa kursun, her şey insanoğlunun kafasındaki düşüncelere bağlıdır.

Çocuk romanlarında, hikâyelerinde, masallarında ve anlatılarında yer alan hayvan, bitki ve nesneler çoğunlukla hareket ettirilerek, konuşturularak kişileştirilir. Kahramanlar, çocuklara hem hayvan, bitki ve nesnelerin özelliklerini hem de değişik karakterleri tanıtır, canlandırır. Onlara, yaşları gereği bilmeleri gerekenleri duyumsatır, sınırlı deneyimlerine yeni öğrenmeler ekler. Nesnelerin, bitkilerin ve hayvanların insana özgü davranışlarda bulunması, düşle gerçeği iç içe yaşayan çocuklar için tanıdık bir dünyanın kapılarını aralar. Düşlerinin önemsenmesi, düşlerini gerçekleştirmesi; onları anlatının iletileriyle baş başa bırakır (Sever 2003: 66).

“Ben Bir Gürgen Dalıyım” adlı kitapta çocuklar öykünün kahramanı genç gürgen ağacıyla birlikte hayali bir yolculuğa çıkar, bu yolculuktaki evrelerde çocuğun ilgisi anlatılan gerçekliğe yöneltilir:

Herhâlde beni tuhaf bir kuşa benzetmişlerdi. Belki de onların gözündeki, masallardan çıkıp gelmişim ben, ne yapacağımı kestiremeden, köyün üstünde öylece, kendi hızımın içinde kaybolmuşçasına uçup duruyordum. Ola ki başka bir masala gidecektim ama henüz o masal yaratılmamıştı. Bu yüzden oralarda oyalanıp vakit geçiriyordum. Hiç kuşkusuz, beni anlatacak olan masal söylenir söylenmez uçup gidecektim (Toptaş 2009: 19).

Doğayı anlatırken akıcı bir üslup tercih eden yazar, yoğunluktan uzak bir hikâyeye anlatmaktadır. Kitap içten ve sade bir dille yazılmakta, masala çok yaklaşan tarzıyla dikkat çekmektedir. Yazar kendine özgü masalsı dilini bu eserinde de korumaktadır. Masalların genelinde hâkim olan çocuksu anlatıcının sesi burada ağacın bakış açısından anlatılan bir

hikâyeye dönüşmektedir. Genç gürgen ağacının hem kahraman hem de anlatıcı olarak konuşabilmesi ve diğer unsurlar -rüzgârın fısıldaması örneğin- anlatıya masalsı bir hava vermektedir.

Masalsı anlatım özelliğinin ve edebiliğin yoğunlaştığı yerler çocuğun dil gelişiminin, edebi ve estetik zevkinin oluşması açısından önemlidir. Sözelimi renkler üzerinden gürgen ağacının duygularını, izlenimlerini anlattığı şu bölüm estetik zevkin gelişmesini ve tasvirlerle çevreyi çocuğa aksettirme görevini üstlenir ve somutluğu artırır:

Hatta ne kadar dikkat edersek edelim, hangi rengin nereden fışkırdığını ve kime ait olduğunu da bilemezdik. Nar kırmızı maviler, kar beyazı morlar, uçuk sarılar, sürgün yeşiller ortalıkta büyük bir gürültüyle cirit atar dururdu artık ve biz bunlara öylece bakardık (Toptaş 2009: 9).

Kesilip götürülen ağaçların ormana haber göndermek için kullandığı yol -rüzgâr ile haberleşme- oldukça dikkat çekicidir. Hasan Ali Toptaş'ın rüzgâr tasviri gerçekçi bir boyut kazanmakta; onun taşıdığı sesleri ve umutları, kokuları, çocuk gülüşlerini, sevdalı türkülerini, deniz havalarını, ağaçların dilinden olağanüstü bir anlatımla dile getirmektedir.

Kitapta olayların daha iyi anlaşılmasını sağlamak adına resimlere yer verilmiştir. Kitabın görsel dünyası çocuk için ilk uyarıcılardandır ve çocuğa kitabı sevdirmektedir. Bu resimlerle kitap daha iyi anlaşılakta, çocuklar metne dair yeni yorumlar üretmektedir. Kitapta yer alan resimler çocukların belleğinde nesne ve varlıkların imgelerini oluşturmakta, onların kavramsal gelişimini desteklemektedir.

İnsana bir ağacın gözünden bakmaya çalışan kitapta anlatıcı genç bir gürgen dalıdır. Metindeki her şeyden haberdar olarak duygu ve düşüncelerini okuyucuya aktarmaktadır. Bu da okuyucunun kahramanla empati kurmasını kolaylaştırmaktadır. Genç bir gürgen ağacına bürünmek, onun gözünden hayata bakmak, okuyucunun ufkunu genişlemektedir:

Gelgelelim, sivri yüzlü bir avukat, birkaç adamla birlikte hâlâ haftada bir gelip çantasından sarı bir dosya çıkarıyor, marangozun fi tarihinde imzaladığı senetleri gösteriyor” [...] “Birtakım kamunlardan söz ederek, sizi şöyle yaparım, böyle yaparım diye gözdağı veriyordu [...] (Toptaş 2009: 91-92).

Belki de silah yapımında kullanacaklardı bizi. Askerlerin eline verilecek olan binlerce tüfeğe dipçik olacaktık sözelimi, binlerce tabancaya kabza, ya da su mataralarına tıpa olacaktık (Toptaş 2009: 96).

Doğada geçirilen zaman, empati ve keşif ile desteklenip çocuk gelişiminin uygun ve kritik dönemlerinde teşvik edildiğinde doğa ile kurulan bağ toplumsal eylemliğin kaynağı olarak rol oynayabilecektir (Sobel 2014: 71). Bundan dolayı çocukların empati becerilerinin gelişmesi içinde en iyi yöntemlerden biri çocukların hem gerçek hem de hayali hayvan ve bitkilerle ilişkilerini teşvik etmektir (Sobel 2014: 37). Kitap bitkilerle ve doğayla hayali ilişkiler kurulmasını sağlamaktadır. Çocuk bu sayede doğayla bağ kuracak, bilmediği bir dünyayı keşfe çıkacaktır. Ayrıca hayvanlarla ve bitkilerle girilen ilişkilerde (gerçek-hayali) çocukların bilişsel, duyuşsal ve psikomotor becerilerinin gelişimini desteklemesine ek olarak yardım etme, sahip çıkma, koruma, büyütme, besleme, sorumluluk alma, empati kurma, benimseme gibi tutum ve davranışlarının gelişmesine olanak tanır (Atasoy 2006: 97). Doğa

çocuklara bu dünyada yalnız olmadıklarını, başka boyutların da var olduğu bilincini kazandırır (Louv 2012: 37). Hasan Ali Toptaş da insanlığımıza bir gürgen dalının gözüyle bakmamızı sağlamaktadır. İnsan ve doğa ilişkisini, insanların doğa hâkimiyeti üzerinden anlatırken yemyeşil umutlarla inancın asla sönmemesi gerektiği mesajını vermektedir.

Çocukların nasıl “İyi beslenmeye ve yeterli bir uykuya ihtiyacı varsa, artık doğa ile temasa da o kadar ihtiyaçları vardır.” anlayışı tüm dünya tarafından kabul gören bir düşünce haline gelmiştir (Louv 2012: 4). Çünkü doğa hissimizi, mizacımızı, ruhumuzu besler ve düşünce anlayışımızı zenginleştirir (Ayvaz; Öztürk vd. 1999: 6). Geleceğe emin adımlarla yürümek istiyorsak, bitkiler, hayvanlar ve doğa ile ilgili kitaplar okutarak çocuklarımızın çevre bilinci, duyarlılığı, çevresel tutumlarını geliştirilmeli ve çevrelerine karşı ilgili olmalarını sağlamalıyız (Atasoy 2015: 16).

Kitap, konusu gereği okurlara doğa ile etkileşime geçmeyi ve canlı dünyasına saygı duymayı öğretmektedir. Çocuğun bu etkileşim sonucu doğa ile duygusal bir bağ kurmasına yardımcı olmaktadır. Kitap, bitkilerin de insanlar gibi duyguları ve algılama yetenekleri vardır mesajını vermektedir. Konuşmadığı sanılan varlıkların sesi olmak, onun gözünden hayata bakmak, dünyayı onun kulağıyla işitmek okurların ufkunu genişletmektedir.

Hikâyenin genelinde okurlar metnin dokusuna sindirilmiş çok sayıda iletiyle karşılaşmaktadır:

Keşke insanlar dünyayı sevmeyi öğrense; yaşadıkları topraklarda birer misafir olduklarını anlayıncaya ve çocuklarına daha yeşil bir gelecek hazırlamanın bilincine erişinceye kadar, ne yazık ki bu katliam böylece sürüp gidecek! (Toptaş 2009: 23).

[...] aksakallı meşenin dediği gibi, insanın zalimliğine ağaçlarla kuşlar, böceklerle otlar, hayvanlarla taşlar değil ancak insan karşı koyabilirdi (Toptaş 2009: 65).

[...] çünkü insanların büyük bölümü birçok güzelliği göremezdi. Büyük bir bölümü birçok güzelliğe dokunamazdı. Onlar, birer uyurgezer gibi geçip giderlerdi güzelliklerin yanından. Ya da kafalarına taktıkları başka bir güzelliğin peşinden koşarken, onun uğruna birçok güzelliği de ayaklarının altına alıp hiç farkına varmadan acımasızca ezerlerdi (Toptaş 2009: 29).

Ben size söyleyeyim kilit, insanın utancı demektir her şeyden önce... İnsanoğlunun nereye ulaştığının göstergesi demektir. İnsanların birbirlerine duydukları güvensizliğin elle tutulur hâlidir kilit. Birbirlerine duydukları saygının derecesidir. Bu yüzden, bir çeşit utanç belgesidir her kapıda. Hâtta her dolapta, her çekmeced, her çantada, her kasada, her kutuda... Gene de insanların yüzü kızarmaz onu görünce (Toptaş 2009: 73)

SONUÇ

Çocuklar için yazdığı tek kitap olan “Ben Bir Gürgen Dalıyım” ile çocuk edebiyatına derinlik kazandıran yazar, çocukların büyük beğeni ile okuyabilecekleri; konusu, kurgusu, dil ve anlatımı ile yetişkinlerin de yararlanabilecekleri bir kitap sunmaktadır. Kitapta anlatılanlar yaşam ve insan gerçeğiyle örtüşmektedir. Yazar çocukların kavramsal gelişimlerine katkı sağlayacak bir anlatımı tercih etmekte, çocuklara Türkçenin anlatım olanaklarını ve kurallarını

sezdirmektedir. Her şeyden önemlisi de çocuk ile yaşam arasında güçlü bir bağ kurmaktadır. İncelenen eser çocukların anlamlandıramayacakları olaylara yer vermemektedir.

Çocukların gelişim çağı düşünüldüğünde kitap 9 yaş ve sonrası çocukların duygu ve düşünce evrenine seslenmektedir. Bu dönemde iyi kurgulanmış, sözcükleri özenle seçilmiş, çocuklarda oluşması istenen kazanımları işleyen masal ve öyküler sunulmalıdır çünkü bu dönem çocuklarında kahramanları hayvan, bitki veya çocuk olan masal ve hikâyelere yönelim vardır.

Kitabın resimli olması çocukların bilişsel yetilerinin, görme duyularının geliştirilmesinde önemli bir rol oynamaktadır. Kitap çocukların duygu ve düşüncelerini harekete geçirmekte, sözcüklerin oluşturduğu anlam dünyasına görsel bir katkıda bulunmaktadır. “Ben Bir Gürgen Dalıyım” çocukların keyifle okuyabilecekleri bir kitap özelliği taşımakla birlikte, çocuk edebiyatının nitelikli eserleri arasında yer almaktadır.

Kaynakça

- Ayvaz, Z.; Öztürk, M. Vd. (1999). *Okul Öncesi Çevre Eğitimi*. İzmir: Çevre Eğitimi Merkezi Yayınları.
- Atasoy, E. (2006). *Çevre için eğitim: Çocuk doğa etkileşimi*. Bursa: Ezgi Kitabevi.
- Atasoy, E. (2015). *İnsan doğa etkileşimi ve çevre için eğitim*. İstanbul: Sentez Yayıncılık.
- Göka, E. (1993). *99 Soruda Çocuk ve Çevre*. İstanbul: Çocuk Vakfı Yayınları.
- Kıbrıs, İ. (2006). *Çocuk Edebiyatı*. Ankara: Tek Ağaç Yayınları.
- Louv, R. (2012). *Doğadaki Son Çocuk: çocuklarımızdaki doğa yoksunluğu ve doğanın sağaltıcı gücü*. (Çev.: C. Temürcü). Ankara: TÜBİTAK Popüler Bilim Kitapları.
- Sever, S. (2008). *Çocuk ve Edebiyat*. İzmir: Tudem Yayınları.
- Sobel, D. (2014). *Ekofobiyi aşmak: Doğa eğitiminde kalbin yeri*. (Çev.: İ. Urkun Kelso). İstanbul: Yeni İnsan Yayınevi.
- Toptaş, H.A. (2009). *Ben Bir Gürgen Dalıyım*. İstanbul: Everest Yayınları.