

**T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI (YENİ TÜRK EDEBİYATI)
ANABİLİM DALI**

**CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK ŞİİRİNDE “KİŞİ”
EKSENİNDE METİNLERARASILIK**

Doktora Tezi

Mecnun KANDEMİR

Ankara-2021

**T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI (YENİ TÜRK EDEBİYATI)
ANABİLİM DALI**

**CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK ŞİİRİNDE “KİŞİ”
EKSENİNDE METİNLERARASILIK**

Doktora Tezi
Tez Danışmanı
Doç. Dr. Erdoğan KUL

Mecnun KANDEMİR

Ankara-2021

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI (YENİ TÜRK EDEBİYATI)
ANABİLİM DALI

CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK ŞİİRİNDE “KİŞİ” EKSENİNDE METİNLERARASILIK

DOKTORA TEZİ

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Erdoğan KUL

TEZ JÜRİSİ ÜYELERİ

Adı ve Soyadı

İmzası

1- Prof. Dr. Nurullah ÇETİN

2- Prof. Dr. Fatih SAKALLI

3- Prof. Dr. Ayfer YILMAZ

4- Doç. Dr. Ülkü Çetinkaya KARAKOYUN

5- Doç. Dr. Erdoğan KUL

Tez Savunması Tarihi: 03.05.2021/Pazartesi

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne,

Doç. Dr. Erdoğan KUL danışmanlığında hazırladığım “Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde ‘Kişi’ Ekseninde Metinlerarasılık” (Ankara/2021) adlı yüksek lisans ☐ - doktora/bütünleşik doktora ☒ tezimdeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu, başka kaynaklardan aldığım bilgileri metinde ve kaynakçada eksiksiz olarak gösterdiğimi, çalışma sürecinde bilimsel araştırma ve etik kurallarına uygun olarak davrandığımı ve aksinin ortaya çıkması durumunda her türlü yasal sonucu kabul edeceğimi beyan ederim.

Tarih: 03.05.2021

Adı-Soyadı:

Mecnun KANDEMİR

İmza:

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER.....	İ
KISALTMALAR.....	İV
ÖNSÖZ	1
GİRİŞ.....	3

I. BÖLÜM

1. METİNLERARASILIK KURAMININ GELİŞİMİNDEKİ ÖNEMLİ EŞİKLERE KISA BİR BAKIŞ	11
1.1. Thomas Stearns Eliot ve David Jones: “Yarı-Metinlerarasılık”	13
1.2. Ferdinand de Saussure: Göstergelerin İlişkiye Dayalı Yapısı	16
1.3. M. Mikhail Bakhtin: Söylemler Korosu	19
1.3.1. Çok seslilik, Diyalojizm ve <i>Heteroglossia</i>	24
1.4. <i>Tel Quel</i> Çevresi ve Jacques Derrida.....	27
1.5. Julia Kristeva: Diyalojizmden Metinlerarasılığa	30
1.5.1. “Kapalı Metin” ve “Bakhtin, Kelime, Diyalog, Roman”	31
1.5.2. Bağlam Değiştirme (<i>Transposition</i>).....	34
1.6. Roland Barthes: “Eser”den “Metin”e	35
1.6.1. Metin Dışı Müdahalenin Reddi: “Yazarın Ölümü”	38
1.7. Laurent Jenny, Gérard Genette ve Michael Riffaterre: “Yapısalcı Yaklaşımlar”	39
1.7.1. Laurent Jenny	40
1.7.2. Gérard Genette	41
1.7.3. Michael Riffaterre	44
1.8. Harold Bloom: “Aile Arşivi Olarak Edebiyat”, Etkilenme Kuramı	46
1.9. Postmodernizm ve Metinlerarasılık.....	49

II. BÖLÜM

2. “METİN” ANLAYIŞI, METİNLERARASI YÖNTEMLER VE ŞİİRDEKİ “SES”	52
2.1. Modern “Metin” Anlayışı ve Metinlerarasılık.....	52
2.2. Metinlerarası Yöntemler ve Terminoloji.....	53
2.2.1. Alıntı ve Farklı Biçimleri: İntihal, Kolaj, Montaj ve Epigraf	54
2.2.2. Gönderme (Atıf, Referans).....	56
2.2.3. Anırtırma.....	57
2.2.4. Parodi	58
2.2.5. Pastiş.....	65
2.2.6. Yeniden Yazma	67
2.2.6.1. Öncesini Tasarlama ve Devam Ettirme.....	70
2.2.7. Tamamlayıcı Terimler.....	70
2.2.7.1. Ekfrasis.....	71
2.2.7.2. Geçişkenlik Örüntüsü: Telvin	72
2.3. Şiir-Anlatı İlişkisi ve Metindeki “Ses”	74

III. BÖLÜM

3. METİN İNCELEMELERİ.....	79

3.1. YUNAN VE LATİN MITOLOJİSİ	79
3.1.1. Tanrılar, Kahramanlar ve Trajik “Kurbanlar”	82
3.1.1.1. “Tanrıların Babası”: Zeus	82
3.1.1.2. Ateş Hırsız: Prometheus	86
3.1.1.2.1. “Tanrıların Armağanı”: Pandora	90
3.1.1.3. Afrodit (Venüs)	91
3.1.1.4. Keçi Ayaklı Pan	96
3.1.1.5. Herakles	102
3.1.1.6. “İnsanların En Kurnazı”: Sisyphus	104
3.1.1.7. Taştan Ayna: Medusa	107
3.1.1.8. Daedalus ve İkarus	110
3.1.2. Aşk Etrafındaki Mitler	112
3.1.2.1. Orpheus ve Eurydike	113
3.1.2.2. Apollon ve Daphne	117
3.1.2.3. Narkissos ve Ekho	120
3.1.2.4. Hades ve Persephone	125
3.1.2.5. Hero ve Leandros	129
3.1.3. <i>Odyseus</i> ve <i>İlyada</i> ’da Yer Alan Kişiler ve Olaylar ile Doğrudan ya da Dolaylı Bağlantılı Şiirler	130
3.1.3.1. <i>İlyada</i> ’daki Kişiler ve Olaylar ile Bağlantılı Şiirler	130
3.1.3.1.1. Patroklos’un Ölümü	135
3.1.3.2. <i>Odyseia</i> ’daki Kişiler ve Olaylar ile Bağlantılı Şiirler	139
3.1.4. Mitolojik Nitelikli Diğer Şiirler	151
3.2. DİNÎ METİNLER	153
3.2.1. Âdem ile Havva	153
3.2.2. Habil ile Kabil	177
3.2.3. Hz. Nuh ve Tufan	183
3.2.4. Hz. İbrahim ve Nemrut	195
3.2.5. Hz. Lut, Sodom ve Gomora	206
3.2.6. Hz. Musa	209
3.2.7. Hz. Davut	223
3.2.8. Hz. Süleyman	224
3.2.8.1. Orşilim (Yeruşalim) Kızları	229
3.2.9. Hz. İdris	230
3.2.10. Harut ile Marut	231
3.2.11. Ashab-ı Kehf	235
3.2.12. Hızır	238
3.2.13. Hz. Zekeriya ve Yahya	250
3.2.14. Hz. İsa ve Meryem	252
3.2.15. Hz. Muhammet ve Sahabeler	272
3.3. ESKİ TÜRK EDEBİYATI	278
3.3.1. Divan Edebiyatı	278
3.3.1.1. Leyla ve Mecnun	280
3.3.1.2. Yusuf ve Züleyha	318
3.3.1.3. Hüsn ü Aşk	336
3.3.1.4. Cem ve Şarap	339
3.3.2. Halk Edebiyatı	342
3.3.2.1. Aşk Konulu Halk Hikâyeleri	344

3.3.2.1.1. Ferhat ile Şirin.....	345
3.3.2.1.2. Kerem ile Aslı	367
3.3.2.1.3. Tahir ile Zühre.....	390
3.3.2.2. Âşık Edebiyatı ve Kahramanlık: Köroğlu, Karacaoğlu, Dadaloğlu ve Pir Sultan Abdal.....	393
3.3.2.2.1. Köroğlu.....	394
3.3.2.2.2. Karacaoğlu.....	413
3.3.2.2.3. Dadaloğlu	418
3.3.2.2.4. Pir Sultan Abdal	419
3.3.2.3. Dede Korkut Hikâyeleri	420
3.3.2.3.1. Duha Koca Oğlu Deli Dumrul.....	421
3.3.2.3.2. Basat ve Tepegöz.....	424
3.3.2.4. Nasrettin Hoca.....	428
3.3.2.5. Hacivat ile Karagöz.....	430
3.3.2.6. Masal Kişileri	434
3.3.3. Tasavvuf Edebiyatı.....	448
3.4. YENİ TÜRK EDEBİYATI	451
3.4.1. Roman Kişileri	451
3.4.2. Şiirsel Söyleşi ve Kişilerin Dolaşımı	455
3.5. BATI EDEBİYATI.....	462
3.5.1. Geleneksel Metinler: Efsaneler, Destan ve Masallar	462
3.5.1.1. Tristan ve İzolde	462
3.5.1.2. <i>İlahi Komedya</i> , Dante ve Beatrice.....	465
3.5.1.3. Masal ve Efsane Kişileri	467
3.5.2. Modern Anlatı Metinleri: Roman Kişileri.....	471
3.5.2.1. Don Kişot	471
3.5.2.2. Robinson Crusoe	480
3.5.2.3. Paul ve Virginia.....	488
3.5.2.4. Raskolnikov.....	489
3.5.2.5. Anna Karenina.....	487
3.5.2.6. <i>Yabancı</i> , Meursault	490
3.5.2.7. Anlatı Yönü Öne Çıkan Diğer Modern Metinlerin Kişileri	491
3.5.2.7.1. Zerdüşt.....	494
3.5.3. Şiirsel Söyleşi.....	495
3.5.4. Tiyatro, Oyun Metinleri	497
3.5.4.1. Shakespeare'in Kişileri	498
3.5.4.1.1. Hamlet	498
3.5.4.1.1.1. Ophelia	503
3.5.4.1.2. Diğer Oyunlar: Kral Lear, Macbeth, Romeo ve Juliet, Othello	507
3.5.4.2. Faust	510
3.5.4.3. Cyrano de Bergerac	512
3.6. FOTOĞRAF VEYA RESMİN ŞİİRLEŞTİRİLMESİ (EKFRASİS)	515
SONUÇ	524
KAYNAKÇA.....	538
ÖZET	555
ABSTRACT	557

KISALTMALAR

age.: Adı geçen eser

agm.: Adı geçen metin

Bkz.: Bakınız

C.: Cilt

Çev.: Çeviren

Der.: Derleyen

Düz.: Düzenleyen

Ed.: Editör

Haz.: Hazırlayan

Hiz.: Hazreti

Lat. Akt.: Latin harflerine aktaran

MÖ.: Milattan önce

N.: Number (Sayı)

ö.: Ölümü

s.: Sayfa numarası

S.: Sayı

TDVİA: Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi

V.: Volume (Cilt)

vb.: ve benzeri

vd.: ve diğerleri

Yy.: Yüzyıl

ÖNSÖZ

Farklı metinlerin, gösterge sistemlerinin, genel anlamda kültürün çeşitli düzeylerdeki etkileşiminin ve geçişkenliğinin türlü görünümüne odaklanan bir kuram olan metinlerarasılık, edebî eserleri de birbirleriyle kurdukları ilişkiler bakımından incelemeyi bir yöntem olarak benimsemiştir. Söz konusu kuram her ne kadar anlatı odaklı çözümlemelere elverişli gibi görünse de şiir türünü de metinsel birimlerin ya da göstergelerin geçişkenliği ve model yapılması bağlamında belirli açılardan incelemeye imkân vermektedir. Bu çalışmada da görülmüştür ki bu kurama özgü bir yaklaşımla incelenmeye uygun olan şiirlerin çoğunda olay ve kişi gibi anlatı unsurları öne çıkmaktadır. Dolayısıyla Cumhuriyet Dönemi Türk Şiiri'nin belirli bir dönemini incelemeyi amaçlayan bu çalışmada, farklı metinler arasında süreklilik ya da birlikte var olmanın şartlarını sağlayan bir bağdaştırıcıya, özellikle anlatı nitelikleri öne çıkan metinlerde daha sık görülen kurmaca/metinsel kişi unsuruna odaklanılmıştır. Kurmaca/metinsel kişilerin farklı metinlerde görünerek bir metinlerarası alan kurması hareket noktası olmuştur. Bu tür sınırlandırılmış bir ilişki kipinin, bir metinden diğerine aktarılan kurmaca/metinsel kişilerin dolaşımının, belirli kategoriler altında çözümlenmesi amaçlanmıştır.

Çalışmanın “Giriş” bölümünde belirlenen dönemde incelenecek metinlerle ilgili ölçütler saptanmış ve sınırlar çizilmiştir. Buna koşut şekilde metinleri seçme yöntemi ve incelemenin odaklanacağı ilişki türü hakkında açıklayıcı bilgiler verilmiştir. “Birinci Bölüm”de ise metinlerarasılık kuramının anlaşılabilmesi için gerekli olan tarihî arka plan sunulmuş; kuramın gelişimindeki önemli eşikler ve kişilerin görüşleri hakkında genel bir çerçeve çizilmiştir. “İkinci Bölüm” ise bir sonraki uygulama bölümü için gerekli olan terimlerin ve kavramların tanıtılmasına; metindeki “kurmaca ses”in niteliğine, şiir ve anlatı ilişkisinin metinsel kişi düzeyinde çözümlenmesinin yolları üzerine yapılan tartışmaya ayrılmıştır. Dolayısıyla yöntemsel bir şema da oluşturulmuştur. “Üçüncü Bölüm”de, 1923-1980 yılları arasındaki Türk şiirinin bütününe yansıtmak amacıyla farklı şiirsel/estetik eğilimleri temsil eden şairlerden seçilen metinlerin kişi odaklı çözümlemesi yapılmak istenmiştir. İncelenen metinlerdeki tematik kümelenmelere göre belirlenen kategoriler altında toplanan şiirler, metin eleştirisinin, kuramının ve metinlerarasılığın olanaklarıyla yorumlanmıştır. Kurmaca/metinsel kişilerin farklı metinlerde görünme, dolaşma, devam etme ya da dönüştürülme biçimlerinin yinelenen örüntüleri saptanmak istenmiştir. “Sonuç” bölümünde ise belirlenen tematik kümelenmelerle ilgili saptanan

örüntüler sınıflandırılmak istenmiş ve bunların ayrılan ya da benzeşen yönleriyle ilgili çıkarımlar sunulmuştur.

Ayrıca belirtmek gerekir ki çalışmada kullanılan “tema”-“izlek” ya da “hikâye”-“anlatı”-“kıssa” vb. kimi terimler zaman zaman birbirinin yerine geçebilse de bazı durumlarda bağlamın zorunlu kıldığı anlam ayrımlarına özen gösterilmiştir. İkilik gibi görünebilecek bu durum, farklı sanat türlerine ya da geleneksel ve modern ayırımına dayalı bilinçli bir tercihin ürünüdür. Eksikleri ve kusurları olsa da bu çalışmanın benzer çizgide yapılacak araştırmalara ilham vermesini, yöntem ve terminoloji bakımından yardımcı olmasını ve mevcut literatüre bir katkı sunmasını umut ediyoruz.

Tez konusunun belirlenmesinin yanı sıra bu çalışmamın tamamlanmasında yapıcı yönlendirmeleriyle anlayışını ve desteğini hiçbir zaman esirgemeyen danışman hocam Doç. Dr. Erdoğan Kul’a; yine aynı şekilde tavsiyeleriyle yardımlarını sunan hocalarım Prof. Dr. Nurullah Çetin’e ve Doç. Dr. Ülkü Çetinkaya Karakoyun’a; bu tezi okuyup değerlendirme nezaketinde bulunan Prof. Dr. Fatih Sakallı’ya ve Prof. Dr. Ayfer Yılmaz’a; ayrıca Ankara Üniversitesi SBE emektarı değerli Başak Kılıç’a teşekkürü borç bilirim.

Söz konusu çalışmanın ham bir düşünce hâinden tamamlanışına kadarki süreçte birçok aşamasını kolaylaştıran ve akademik faaliyetlerin yükünü hafifleten TÜBİTAK’a “2228-B Yüksek Lisans Öğrencileri için Doktora Burs Programı” başlıklı desteği için teşekkür ederim.

Sürece önemli katkıları olan değerli arkadaşlarım Enis Mutlu Atak’a, Seda Ertekin’e; varlıklarıyla Aynur Özuğurlu’ya, Tuğrul Karakaş’a, Emre ve Çelebi Özkanat’a ayrıca teşekkür ediyorum.

Bu dönemde bana eşlik eden sevgili Ayşe Nur Özdemir’e ve manevi desteği için Gülüzar Kandemir’e de en içten şükranlarımı sunarım.

GİRİŞ

Avrupa'daki, özellikle Fransa'daki aydın çevrelerde 1960'lı yılların sonunda yapısalcı, devamında postyapısalcı kuramlarla başlayan “metin” tartışmalarıyla birlikte “edebî eser” kavramı terk edilmiştir. İşitsel, görsel veya yazılı sanat ürünleri benzeri birçok kültürel olgu hatta kimi zaman kültürün tamamı “metin” olarak görülmüş ve çözümlenmek istenmiştir. Yazarın metni üzerindeki otoritesinin sorgulandığı, “eser”, “özgünlük” gibi kavramların tartışmaya açıldığı bu dönem, aşağı yukarı aynı dönemde uç veren postmodernizmle yeni bir aşama kaydeder. Böylece herhangi bir metin, yazıldığı andan itibaren yazarından bağımsız ve her türlü nesnel yaklaşımdan soyutlanan bir olgu olarak ele alınır. Postmodernizmle kabul gören metin odaklı bakış açısına göre her metin sonsuz yoruma açılır ve her okuma sırasında yeniden yazılır; potansiyel her yorumun metnin anlamı olabileceği fikri, metinlerin anlamlarının okur/okuma edimi dolayısıyla bağlamları sayısınca çoğalabileceği varsayımı rağbet görür.

Postmodernizmin bakış açısına göre metinleri oluşturan diğer metinlerle kurdukları ilişkilerdir, yani metinlerarasılıktır. Dolayısıyla benzer tarihî dönemlerde ortaya çıkan postmodernizmin ve postyapısalcılığın çoğu noktada paylaştığı metin anlayışlarını, metinlerarasılık kuramı birbirine yaklaştırır. Bir metnin diğeriyle ilişkisini önceleyen ve metinlerin bu tür ilişkilerden türediğini ya da “derlendiğini” varsayan metinlerarasılık, postmodernizm gibi, sanatta özgünlüğün olmadığını, çoğulculuğun esas alınması gerektiğini, her şeyin değerce aynılaşabileceğini ima eder.

Bir edebî olgu olarak metinlerarasılık, edebiyatta, sanatsal üretimde, uzun bir uygulama geçmişine sahiptir; buna rağmen onun, bilinçli kullanılan bir teknik ya da edebî araç olarak özellikle postmodernizmle bağlantılı olduğu görüşü kabul görür. Marko Juvan'a göre metinlerarasılığın doğuşuyla postmodernizmin ortaya çıkışı -1960'ların sonları- arasındaki tarihî örtüşme; postmodernizm ve metinlerarasılık arasındaki doğrudan bağa işaret eder. Bundan dolayı postmodernizme özgü metinlerarasılık; bazı ortak öncülleri paylaştığı “genel metinlerarasılık” ve postyapısalcı metin kuramı çerçevesinde anlaşılabilir.¹

Postmodernizmle birlikte çeperini genişleten metinlerarasılığın öne çıkan kategorilerinden biri hatta zaman zaman genel adı olan yeniden yazma/yorumlama/işlevlendirme benzeri uygulamalar; özgünlüğü ve “yaratıcı deha” fikrini reddetmeleriyle, özellikle bu kurama önemli katkıları olan postyapısalcı metin

¹ Marko Juvan, *History and Poetics of Intertextuality* (Çev. Timothy Pogačar), Purdue University Press, USA, 2008, s. 84.

anlayışıyla ortak bir paydada buluşur. Dolayısıyla metin, “*alıntılar, göndermeler ve yankılarla dokunmuş*”tur;² “*metinlerin bir permütasyonu, verili bir metnin alanında diğer metinlerden alınan çeşitli söylemlerin kesiştiği*”³ çok katmanlı bir yapıdır. Böylece bir “*kitabın [metnin] sınırları hiçbir zaman kesin bir şekilde belirlenmiş değildir; o, adının, ilk satırlarının ve son noktasının, içsel örgütlenişinin ve özerk biçiminin ötesinde, diğer kitaplara, metinlere, cümlelere göndermeler yapan bir sistem tarafından kuşatılmıştır: bir ağ içindeki düğümdür.*”⁴

Batı’da birkaç on yıla uzanan geçmişinde farklı çalışmaların⁵ sağladığı birikimle yaygınlık kazanan metinlerarasılık kuramı, 1980’lerdeki bazı dolaylı değinileri⁶ ve sonraki yıllardaki kimi eleştirileri saymazsak Türkiye’de, 1990’lı yılların ortasından bugüne Gürsel Aytaç’ın tanıtıcı ve Kubilay Aktulum’un kuramsal, tarihî ve uygulamaya dönük kapsamlı bir bakış açısı sunan çalışmalarından beri akademi ve eleştiri çevresinde giderek ilgiyi kendinde toplayan bir kuram hâline gelmiştir. O günden bugüne, kimi eleştirel ve fazla gündem oluşturamayan birkaç karşı çıkışın dışında etkisini giderek artırmıştır.⁷ Özellikle Aktulum’un, özellikle Gérard Genette’in metin ve metinlerarasılık odaklı görüşlerinden hareketle geliştirdiği çözümleme modeli, bu konuyla ilgili inceleme ve çözümlemelerde büyük ölçüde kabul görmüş ve yaygınlaşmıştır. Bununla birlikte Nurullah Çetin, Gonca Gökalp Alpaslan, Hakan Sazyek ve Ayşe Eziler-Zeynel Kıran gibi akademisyenlerin kuramsal ve uygulamaya dönük çalışmaları da bu alandaki ilginin sürekliliğini sağlamış ve araştırmacılara yön vermiştir. Zamanla oluşan bu birikim ve ilgi sonucunda, kuramın imkânlarıyla farklı türde metinlerin yanında sanat biçimlerini de incelemek amacıyla birçok yüksek lisans ve doktora çalışması yapılmıştır ya da yapılmaktadır. Dolayısıyla roman, hikâye, şiir, çeviri, müzik, sinema, resim, fotoğraf,

² Roland Barthes, “Yapıttan Metne”, *Dilin Çalışma Sesi* (Çev. Ayşe Ece, N. Kâmil Sevil, Elif Gökteke), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2013, s. 74.

³ Julia Kristeva, *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art* (Ed. Leon S. Roudiez), Columbia University Press, New York, 1980, s. 36.

⁴ Michel Foucault, *The Archaeology of Knowledge and The Discourse on Language* (Çev. A. M. Sheridan Smith), Pantheon Books, New York, 1972, s. 23.

⁵ Tezin “Metinlerarasılık Kuramının Gelişimindeki Önemli Eşiklere Kısa Bir Bakış” başlıklı “Birinci Bölüm”ünde yer verilen söz konusu çalışmalara burada değinilmemiştir.

⁶ Melih Cevdet Anday’ın *Ölümsüzlük Ardında Gilgamiş* kitabı 1981 yılında yayınlandığında Özdemir İnce’nin, Enis Batur’un, Ahmet Oktay’ın ve Tahsin Yücel’in katıldığı bir tartışma başlatır. Gökalp’ın Türk edebiyatında metinlerarasılıkla ilgili muhtemel ilk tartışma olarak nitelendirdiği bu tartışmaya “Yeniden Üretimde Metinlerarası İlişkilerin Yeri” başlıklı yazısıyla katılan Enis Batur, terimi de yazısının başlığında belki de ilk defa kullanır. Ayrıntılar için bkz. Gonca Gökalp Alpaslan, *Metinlerarası İlişkiler ve Gilgamiş Destanının Çağdaş Yorumları*, Multilingual Yayınları, İstanbul, 2007, s. 132-133. Bununla birlikte Enis Batur, Ece Ayhan şiiri üzerine yaptığı bir çözümlemeye daha ayrıntılı ve sistemli şekilde metinlerarasılıktan bahsetmiştir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Enis Batur, “Tahta Troya Ece Ayhan Şiiri Üzerine Bir Metinçözüm Denemesi”, *Başkalaşım*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1992, s. 57-93.

⁷ Bu karşı çıkışlarla ilgili yazılar hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Ayşe Nur Özdemir, “Türk Romanında Kutsal Metinler Bağlamında Metinlerarasılık”, *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (doktora tezi)*, Edirne, 2020, s. 37-44.

moda, mimari gibi farklı kültürel olguları ve gösterge sistemlerini inceleyen, çözümleyen birçok akademik çalışma bulunmaktadır.⁸ Metinlerarasılık incelemelerinin büyük bir çoğunluğunda anlatı özelliklerinin baskın olduğu eserlerin öne çıktığı görülmektedir. Şiir özelindeyse, bir şairin bazı eserleri ya da bütün külliyatı geliştirilen çözümleme yöntemlerine göre metinlerarasılık açısından ele alınmıştır; görece olarak daha az sayıda olsa da kimi zaman folklorik yaklaşımlarla bu kuramın kaynaştırıldığı çalışmalar da vardır. Sadece Cumhuriyet dönemi şiirinin tarihî bir kesitindeki yön verici temel eğilimlerle sınırlı olan bu çalışmada ise belirlenen ölçütlere göre seçilen örneklerin, başta, bu kuramın sunduğu genel çerçeveden ve tamamlayıcı kimi terim/yöntemlerden yararlanılarak “metinsel” kişilere indirgenmiş bir yaklaşımla değerlendirilmesi amaçlanmaktadır. Dolayısıyla iki ya da daha çok metni bağdaştıran mitolojik, dinî, geleneksel ya da modern edebiyat türlerine ve farklı gösterge sistemlerine ait kurmaca/metinsel kişiler, metinlerarasılığın sağladığı imkânlarla, şiirde sıklıkla görülen belirli örüntülere, aktarım biçimlerine göre incelenmeye çalışılacaktır.

⁸ Bu çalışma tamamlandığında Yök Tez Sistemi’nde “Metinlerarasılık”, “metinler arasılık” anahtar kelimeleriyle yapılan aramada 91 sonuca ulaşılmaktaydı. Kuram ve uygulamaya dönük bu çalışmaların anlatı türlerinde yoğunlaştığı görülmektedir. Roman (34) ve hikâye (3), tiyatro (4), çeviribilim/çeviri incelemeleri (6), divan edebiyatında geleneksel tahkiye (4) ve tezkire (1), müzik (3), sinema/fotoğraf (12), mimari ve güzel sanatlar (2), eğitim bilimleri (11), kuram (1) ve şiir (11) alanında metinlerarasılıktan çeşitli düzeylerde yararlanan tezler bulunmaktadır (04.01.2021). Şiir alanında ise anlatı türlerine göre daha sınırlı sayıda çalışma vardır. Batılı ya da yerli bir şairin belli bir eserinin ya da tüm eserlerinin incelenmesi, halk anlatısı motiflerinin metinlerarasılık açısından bir şairin belirli bir eserinde ya da eserlerinde incelenmesi, folklor ve metinlerarasılık ilişkisi temelinde geliştirilen bir modelle belirli bir eserin incelenmesi, bir şairin şiirlerindeki alıntı ve atıfların incelenmesi, bir şairin eserlerindeki belli temalar ya da unsurların indirgenmiş şekilde incelenmesi, bir halk ya da divan şairinin eserlerinin incelenmesi gibi yöntemlerle yapılan tezlerin 10’u yüksek lisans, 1’i doktora tezidir. Şiirle ilgili tez çalışmaları için bkz. Brahim Seddik, “Harold Bloom’un Etkileme Endişesi’ne Göre T. S. Eliot’un Çorak Ülkesi’nin Metinlerarası Açıklanması ve Yorumlanması”, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (yüksek lisans tezi), İstanbul, 2014, 232 s.; Nurulhude Baykal, “Behçet Necatigil Şiirlerinde Halk Anlatısı Motiflerinin Metinlerarasılık Bağlamında Dönüştürülmesi”, İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü (yüksek lisans tezi), Ankara, 2014, 134 s.; Armağan Altay, “Folklor ve Metinlerarasılık Bağlamında İsmet Özel’in Bir Yusuf Masalı Adlı Eserinin İncelenmesi”, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (yüksek lisans tezi), Edirne, 2015, 147 s.; Özge Başaran, “Metinlerarasılık Bağlamında Sezai Karakoç Şiiri –Alıntılar ve Atıflar–”, Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (yüksek lisans tezi), Balıkesir, 2016, 105 s.; Cansu Kemiksiz, “Metinlerarasılık ve Ahmet Telli’nin Nidâ Kitabının Metinlerarasılık Kuramı Açısından İncelenmesi”, Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (yüksek lisans tezi), Samsun, 2017, 189 s.; Gözde Fidanoğlu, “Georg Trakl’da Metinlerarasılık”, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (yüksek lisans tezi), Sakarya, 2018, 91 s.; İrem Işıl Altun, “Klasik Türk Şiirindeki Tehzile Türev İlişkileri Üzerinden Metinlerarası Bir Yaklaşım”, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (yüksek lisans tezi), Ankara, 2018, 174 s.; Emre Alkan, “Metinlerarasılık Bağlamında Aşık Mikdadi’nin Şiir Evreni”, Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (yüksek lisans tezi), Samsun, 2019, 535 s.; Süleyman Aydemir, “Bahaettin Karakoç’un Şiirlerinde Metinlerarasılık”, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (yüksek lisans tezi), Edirne, 2019, 252 s.; Halil Ürkmez, “Metinlerarasılık Bağlamında Mahmûd Derviş’in Şiirlerinde Kur’an-ı Kerim’den Ayetler”, Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (yüksek lisans tezi), Kırıkkale, 2020, 79 s.; Kağan Gariper, “Metinlerarası İlişkiler Bağlamında Nâzım Hikmet’in Memleketimden İnsan Manzaraları”, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (doktora tezi), Ankara, 2020, 346 s..

Brian McHale'e göre T. S. Eliot'ın 1919 yılında yazdığı “Gelenek ve Bireysel Yetenek” denemesiyle başlayıp Fransız postyapısalcıların metinlerarasılık tartışmalarıyla devam eden süreçten bugüne ne zaman iki ya da daha fazla metin veya tür, ekol, dönem gibi daha geniş kategoriler arasında bir ilişki belirlense edebiyatı, farklı düğümlerden oluşan bir ağ ya da alan olarak betimlemek yaygınlaşmıştır. Bu tür metinlerarasılığın uygulanmasının ve herhangi bir metnin yapısında etkinleşmesinin birçok yolu vardır. Örneğin çağdaş yazarlar, önceki metinlerden, özellikle otorite olan ve bir gelenek kuran (kanonik) metinlerden olay örgüsü, karakter, izlek, üslup ve anlatı özellikleri bakımından çeşitli derecelerde yararlanır. Ancak bu tür alışverişlerin en etkin biçimi, bir metinden “karakter/kişi” ödünç almaktır. Umberto Eco'nun “*transworld identity* (farklı dünyalara ulaşabilen kimlik/kişi)” olarak terimleştirdiği bu olgu, bir karakterin kurmaca bir evrenden diğerine göç edişi ya da aktarılışı şeklinde tanımlanabilir. Farklı metinler arasında gözlemlenebilen bu aktarımın bir başka yöntemi olan “*retoure de personnage* (karakterin/kişinin tekrar ziyareti)” ise bir yazarın bir karakteri, kişiyi farklı bir metninde yeniden sahneye çıkarması, ona farklı metinlerinde roller vererek kendi metinleriyle metinlerarasılık kurmasıdır.⁹ Bununla birlikte metinlerarasılığın önemli bir biçimi ve kimi zaman alıntıyla birlikte onun genel adlarından biri olan yeniden yazma, kurmaca dünyalara ait unsurlar ve yapıların bir metinden diğerine geçişine dayanır. Bu tür bir uygulama, okurun fark edebileceği bir kurmaca kişiyi/karakteri, motifi, olay örgüsünü ödünç almakla gelişen, okura iki metin arasındaki koşutluğu anlayarak yorumlayabilme imkânı sunan bir “alıntılama” olarak nitelendirilebilir. İki ya da daha çok metin arasında bu düzeylerde yapıların alıntılanması; yaygınlaşmış bir kurgunun, motifin, kurmaca kişiler arasındaki ilişkilerin ya da onların temsiline/tasvirinin taklidine ya da kopyalanmasına bağlı gelişebilir.¹⁰

Bu çalışmanın uygulama bölümünde incelenen örneklerde de, metinlerarası alışverişlerin farklı düzeyleri ve biçimleri saptansa da, özellikle bir metinsel/kurmaca kişinin birden fazla metne yayılması, farklı bağlamlara aktarılması ya da şiirsel bir ağ kurmasıyla birlikte -görelilik olarak az rastlansa da- aynı şairin ürettiği ortak kişilerle birbirine bağlanan metinlerin varlığı gözlemlenmiştir. İlgili bölümde, özellikle metinlerarasılığın bu türüne, bir metinsel/kurmaca kişinin farklı metinlerde tekrar görünmesinin, farklı metinlere yayılmasının yollarına ve biçimlerine odaklanılmıştır. Ek olarak bu tür ilişkilerin bulunduğu şiirlerin çoğunda anlatı özelliklerinin ağır bastığı görülmektedir. Özellikle bir hikâyenin yapısında kimi unsurlarıyla devindiği, açık bir

⁹ Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, Routledge, London and New York, 2004, s. 56-57.

¹⁰ Marko Juvan, *History and Poetics of Intertextuality*, s. 176.

olay örgüsü bulunan şiirlerde anlatı türlerindeki gibi dar ya da geniş bir kişi kadrosunun bulunduğu söylenebilir. Toplumsal bir olayı edebiyatın imkânlarıyla yeniden yorumlayan ya da tarihî bir kişiyi farklı bir bağlama taşıyarak öven, yücelten hatta kimi zaman kutsallaştıran şiirlerde de bu durum geçerlidir.¹¹ Ancak bu çalışmada, toplumsal/tarihî bir olayın kurgusal imkânlarla genişletilmesi sonucunda metin dışı kişilerin şiirlere taşındığı örnekler dışta bırakılmıştır. Bununla birlikte halk edebiyatı geleneğinin etrafında anlatılar inşa ederek kurmaca bir nitelik kazandırdığı kimi adlar ve etraflarında oluşan gelenekle ilgili önemli örnekler incelenmiştir. Ayrıca mensur şiirler de çalışmaya alınmamıştır.

Bu çalışmanın metinlerarasılık konusundaki ölçütü, bir metnin diğer metinlerdeki doğrudan ya da dolaylı varlığının kişi unsuruna bağlı indirgenmesinden hareketle, bahsi geçen türde dolaşımın nesnesi olan kişilerin niteliklerinin karşılaştırma aracılığıyla incelenmesi olarak belirlenmiştir. Bununla birlikte metinlerarasılık her ne kadar modernizm sonrasıyla, özellikle postmodernizmle rağbet görmeye başlamışsa da metin incelemesinde kullanılacak bir yöntem ve yaklaşım olarak birçok farklı tarihî kesite, edebî döneme, akıma ya da belli bir çizgide gelişen metinler bütününe uygulanabilir. Julia Kristeva, metinlerarasılığın özellikle modern metinlere özgü olduğunu söylese de farklı dönemlere ait metinlerin de bu yöntemle incelenebilmesinin mümkün olduğunu yadsımaz. Mikhail Bakhtin'in de etkisiyle, bu yöntemin özellikle roman türüne özgü olduğunu ancak modern "roman" teriminin genişlediğini, birçok farklı türü, anlatı niteliklerine sahip bütün metinleri kapsadığını belirtir. Söz konusu genişleme dikkate alındığında metinlerarasılığın, bu çalışmada yer alan örneklerin büyük çoğunluğunu oluşturan, genellikle anlatı özellikleriyle öne çıkan şiirlerin incelenmesinde de elverişli bir yöntem olduğu anlaşılmıştır. Bahsi geçen kuramcılara göre "roman" farklı edebî türlerin bir kesişimi, metinlerarasılığın üst ve genel bir biçimi olarak kabul edilse de şiir metinleri, özellikle roman türünü belirlediği varsayılan anlatı özellikleri bakımından yorumlanabilir. Dolayısıyla Kristeva, metinlerarasılığın hem şiir hem de romanı içerdiğini dile getirirken "romana özgü unsur"ların kapsamlı bir şekilde değerlendirilmesi gerektiği üzerinde durur; çünkü metinlerarasılık klasik türleri, şiiri ve romanı içeren modern yazı deneyiminin tamamını anlamlandırabilir.¹² Bu çalışmada, söz konusu durum göz önünde bulundurularak, özellikle Cumhuriyet Dönemi Türk Şiiri'ne yön veren genel eğilimlere mensup ve önemli bağımsız şairlerin metinsel kişilerden nasıl yararlandığına, söz konusu kişilerin göndergelerinden bir şiir metnine aktarılırken ne gibi dönüşüm ve

¹¹ Mehmet Narlı, "Şiirde Öykü/Öyküde Şiir", *Türk Dili*, C. 107, S. 751, Temmuz 2014, s. 83.

¹² Julia Kristeva, *Julia Kristeva Interviews* (Ed. Ross Mitchell Guberman), Columbia University Press, New York, 1996, s. 191-192.

değişiklikler geçirdiğine, aktarımlarda ortaya çıkan belirli örüntüler ve kategorilere odaklanılmıştır.

Çalışmanın evreni, Cumhuriyet Dönemi Türk Şiiri'nin 1923-1980 yılları arasında yaklaşık 60 yıla yayılan farklı poetik eğilimlerinin önemli temsilcilerinin şiir metinleriyle sınırlandırılmıştır. Bu amaç doğrultusunda, azami çeşitliliği de ihmal etmeden söz konusu zaman aralığında etkili olan modern şiirin öncülerinin, Hececilerin, ilk dönem Sosyalist Gerçekçi Şiir'in, Bağımsız Şairlerin, Garip Hareketi'nin, 1940 Kuşağı'nın, İkinci Yeni'nin, Hisar Topluluğu'nun, 1960'ların Sosyalist Şiir'inin, modern İslamcı Şiir'in, Millî Edebiyat çizgisinin sürdürücülerinin ve 1980 sonrası modernist/avangart şiirin ilk temsilcilerinin bütününden seçilen 86 şairin şiirlerinde metinlerarası ilişkileri “kişi” unsuru bakımından incelemeye yönelik bir örneklemeye gidilmiştir. Bu örneklemnin parçası olan şairlerin şiir çizgileri zaman zaman değişmiş ya da bazıları birden fazla poetik yönelimin içinde bulunmuştur; buna rağmen yaygın kabullerden hareket edilmeye özen gösterilmiştir. Bu bağlamda 1920'ler sonrasında etkin olan, aruzu kullanan ve modern Türk şiirinin önünü açan Ahmet Haşim ve Yahya Kemal; 1920 ve 1940 yılları arasındaki şiire yön veren ana çizginin temsilcileri olan, farklı poetik yönelimlerine rağmen özellikle hece vezninin ortaklaştırdığı Orhan Seyfi Orhon, Halit Fahri Ozansoy, Enis Behiç Koryürek, Yusuf Ziya Ortaç, Faruk Nafiz Çamlıbel, Ali Mümtaz Arolat, Mustafa Seyit Sutüven, Kemalettin Kamu, Salih Zeki Aktay, Ömer Bedrettin Uşaklı, Arif Nihat Asya; yine bu dönemde Türk şiirinde “Bağımsız Şairler” ya da saf şiir eğiliminin önemli temsilcileri olarak nitelendirilen Ahmet Hamdi Tanpınar, Necip Fazıl Kısakürek, Ahmet Muhip Dıranas, Cahit Sıtkı Tarancı, Ziya Osman Saba gibi şairlerin metinleri bu çalışmanın kapsamına alınmıştır. Beraberinde bu zaman aralığında eser veren, serbest veznin ve Sosyalist Gerçekçi Şiir'in yaygınlaşmasına katkı sunan Nazım Hikmet,ERCÜMEND BEHZAD LAV, İLHAMİ BEKİR TEZ, NAIL V. ÇAKIRHAN, MÜMTAZ ZEKİ TAŞKIN; Cumhuriyet Dönemi Türk Şiiri'nin Garip Hareketi ile yaşadığı kırılma ve çeşitlenme öncesindeki baskın eğilimlerin temsilcileri olarak metinleri incelenen şairlerdendir.

1940'lı yılların başlarına damgasını vuran ve Hececi Şiir'i büyük ölçüde gündemden düşüren Orhan Veli Kanık, Oktay Rifat ve Melih Cevdet Anday'ın başlattığı Garip Hareketi, 1940-1960'lı yılların önemli poetik çizgilerinden ilkidir. Bu dönemin bağımsızları olarak tasniflerde yer alan ve zaman zaman mistik öğelerle şiirlerini zenginleştiren Asaf Hâlet Çelebi'yi, Celâl Sılay'ı, Fazıl Hüsni Dağlarca'yı da zikretmek gerekir. Bunlarla birlikte, genellikle “1940 Kuşağı” olarak tasniflerde geçen ve Nazım Hikmet etkisinde şiire başlayan Ömer Faruk Toprak, Rıfat Ilgaz, Cahit Irgat, Enver Gökçe, Arif Damar, Attilâ İlhan, Ahmed Arif de bu dönemde öne çıkmaktadır. Yine

1940-1960'lar arasında değerdendirilebilecek, Garip ya da modernist şiirin etkisinde ve bağımsız çizgide eser veren Bedri Rahmi Eyuboğlu, Behçet Necatigil, Cahit Külebi, Salâh Bırsel, Ceyhun Atuf Kansu, Sabahattin Kudret Aksal, Necati Cumalı, Rüştü Onur, Özdemir Asaf, Can Yücel, Metin Eloğlu da metinleri incelenen şairlerdendir. “Hisar Topluluğu” olarak adlandırılan ve Millî Edebiyat çizgisini kimi yönlerden sürdüren İlhan Geçer, Mustafa Necati Karaer, Munis Faik Ozansoy, Gültekin Sâmanoğlu, Bekir Sıtkı Erdoğan; 1950’li yılların ortasında gelişmeye başlayan ve Cumhuriyet Dönemi Türk Şiiri’nin tam anlamıyla ilk “modernist açılımı” olarak nitelendirilen İkinci Yeni’yle birlikte anılan İlhan Berk, Turgut Uyar, Edip Cansever, Ercüment Uçarı, Seyfettin Başcılar, Eray Canberk, Ece Ayhan, Cemal Süreya, Sezai Karakoç, Gülten Akın, Ahmet Oktay, Kemal Özer, Özdemir İnce, Hilmi Yavuz ve Ülkü Tamer gibi şairlerin de metinleri incelenmiştir.

1960 ve 1980 yılları arasında ise etkisini sürdüren İkinci Yeni güdümünden kurtularak Sosyalist Gerçekçiliğe yönelen ya da şiire doğrudan bu çizgide başlayan Ataul Behramoğlu, İsmet Özel, Sennur Sezer; bu çizgiyi 1970’lerde yoğunlaştırıp çeşitlendiren Arkadaş Z. Özger, Behçet Aysan, Veysel Çolak, Adnan Özer de çalışmanın örneğine dâhil edilmiştir. Ayrıca bu zaman aralığındaki modernist/avangart/deneysel eğilimleri temsil eden Metin Altıok ve Enis Batur’un metinleri de incelenmiştir. Özellikle 1970’ler sonrasında görünür ve etkin olan modern İslamcı Şiir’in Erdem Bayazıt, Cahit Zarifoğlu, Ebubekir Eroğlu ve Arif Ay gibi önemli temsilcileri de ihmal edilmemiştir. Milliyetçi söylemi sürdüren ve Hisar çizgisiyle de kesişen Yavuz Bülent Bakiler, Bahaettin Karakoç, Abdurrahim Karakoç, Coşkun Ertepinar, Dilaver Cebeci ve Yahya Akengin de bu dönemde önemli bir şiir kümelenmesini temsil etmeleri nedeniyle ve belirlenen tarihî kesitin genel görünümünü bütünlüklü yansıtabilmek amacıyla şiir metinleri incelenenlerden olmuştur.

Yukarıda listelenen, kimi benzer ya da ayrılan yönleri olan poetik eğilimlerden seçilen farklı şairlerin şiirleri incelenerek tematik örtüşmelere göre metinler saptanmış; bu veriler, metinlerarasılık, şiir/metin eleştirisi ve de çözümleme yönteminin terminolojisinden, bazı tamamlayıcı kavramlardan yararlanılarak belirli kategoriler altında yorumlanmıştır. Söz konusu dönem şiirinin genel eğilimleri, poetik çeşitliliği, bağımsız temsilcileri, farklı yaklaşımları ihmal edilmeden metinlerarası kişilerin dolaşımı, yeniden üretilmeleri ya da farklı bağlamlara taşınmaları sonucunda anlamsal/işlevsel dönüşümleri incelenmek istenmiştir. Cumhuriyet Dönemi Türk Şiiri’nin genel dokusunu yansıtmak amaçlandığı için neredeyse her türlü farklı eğilimden şaire yer vermeye; ilgili dönemin görünümü, belirlenen zaman aralığında “kişi” ölçütü

temelinde ortaya konulmaya çalışılmıştır. Bu eksende metinlerarasılık hem gelenekçi yaklaşımları yorumlamaya hem de “kişi” bazında modernist metin ilişkilendirme tekniklerini çözümlemeye elverişli bir şemsiye terim olarak düşünülmüştür. Çağdaş örneklerle birlikte geleneği çıkış noktası yapan, özümseme yoluyla dönüştüren/yeniden üreten, çarpıtan/karikatürize eden, işlevsel/bir amacın hizmetinde kullanan ya da ona modern açıdan yaklaşan farklı metinlere bütüncül yaklaşmıştır.

Tezin kuram bölümünde, ilk önce metinlerarasılığın tarihî gelişimi ve önemli eşiklerinde duran eleştirmenlerin kavramsallaştırmaları hakkında genel bir çerçeve çizilmiştir. Terminolojiyle ilgili başlık altındaysa modern teknikler veya metinsel bağlantılar düzeyinde birçok farklı ifadeyle karşılanabilen çeşitli ilişkilendirme biçimleri hakkında bilgi verilmiştir. Ayrıca bu başlık altında, modern metin anlayışı, şiirdeki “kurmaca ses” ve anlatı özelliklerinin yansıdığı şiir metinlerdeki “kişi” unsurunun görünme biçimleri üzerinde durulmuştur. Tezin uygulama bölümünde ise bir metni diğerine bağlayan, edebî metinlerin kabul görmüş bir bileşeni olan kişi unsuruna odaklanılmıştır. Bu bölümde incelenen metinlerde, metinlerarasılık kuramı gereğince iki metin arasındaki kişi odaklı ilişki; bu ilişkinin kaynağı, hedefi, yöntemi ya da bağlamı tespit edilmeye çalışılmıştır. İki metin arasındaki bağlantılar için kullanılan terimlerin yardımıyla kişi odaklı ilişkilendirmelerin niteliği veya amaçları; iki ya da daha çok metnin karşılaştırılmasını mümkün kılan bağlamlar, alıntı, dönüştürme, güncelleme veya işlevlendirme gibi uygulamalar -makul yorumun mümkün kıldığı ölçüde- belli bir sistematik içinde değerlendirilmek istenmiştir. Bunlar; metinlerarasılığın parodi, pastiş, alıntı, anıştırma, gönderme, yeniden yazma/yorumlama/işlevlendirme gibi temel yönlerini içeren tutarlı bir yaklaşımla betimlenip çözümlenmeye çalışılmıştır. Bu çalışmada, genellikle anlatı çözümlemesini önceleyen metinlerarasılıkla ilgili yaygın şablonlardan ve yapılan tasniflerden bağımsız olarak iki ya da daha fazla şiir metnini bağdaştıran kişi unsuru göz önünde bulundurulmuştur; bu nedenle işlevsel bir yöntem ve terminoloji tercih edilmiştir. Dolayısıyla bu çalışmanın amacı, şiir ya da metin çözümleme yönteminin, eleştirisinin bütün imkânlarından yararlanmak ya da ayrıntılı bir çözümleme yapmak değildir; sadece metinlerarasılığın anlaşılabilmesinin gerektirdiği ölçüde bunlardan yardım alarak “kişi” düzeyinde ilişkilere odaklanmaktır. Uygulama bölümünde ise kuram başlığı altında belirlenen sınırlar dâhilinde bir terimsel/yöntemsel sınırlandırma esas alınarak kimi tematik kategorilere göre seçilen metinler değerlendirilmiştir ve sonuç kısmında buna bağlı çıkarımlar yapılmıştır.

I. BÖLÜM

1. METİNLERARASILIK KURAMININ GELİŞİMİNDEKİ ÖNEMLİ EŞİKLERE KISA BİR BAKIŞ

Bir kuram olarak 20. yüzyılın ürünü olan metinlerarasılık, birden fazla metnin etkileşimine, farklı biçimlerde gerçekleşen alışverişine odaklanır. Metinlerin farklı bağlamları yapılandırmak amacıyla bir araya getirildiğini, birbirlerinden devşirildiğini ve bütün metinler arasında dolaylı ya da doğrudan bir ilişki olduğunu varsayar. Benzer çizgideki kuramlar gibi metinlerarasılık da göstergeler, söylemler, sözceler ya da metinlerin etkileşim ve ilişkilerle belirlenen yapısını önceler; onların, karşılıklılık temelinde şekillendiği ve varlıklarını birbirlerine borçlu olduğu düşüncesinden hareket eder. Dolayısıyla kuramın, belirli oranlarda, söz konusu kavramları görüşlerinin merkezine alan Ferdinand de Saussure'ün göstergebilimi ve M. Mikhail Bakhtin'in diyalojizminden yola çıkılarak oluşturulduğu konusunda genel bir kanaat vardır; en azından bu kuramcılardan birinin görüşleri metinlerarasılığın başlangıç noktası sayılır.

1960'ların sonuna doğru, Fransa'nın aydın çevrelerinin etkisiyle ve Bakhtin okumaları sonucunda Julia Kristeva'nın terimi türettiği ve kavramsal özelliklerini tanımlamaya çalıştığı dönemden bugüne metinlerarasılık, edebî ve kültürel çalışmaların yaklaşımlarına göre çeşitlenen birçok şekilde yorumlanmış ve tartışılmıştır. Graham Allen, metinlerarasılıkla ilgili önemli dönüm noktalarını ve onun yapısalcılık, postyapısalcılık, göstergebilim, yapıbozumculuk, Marksizm, feminizm, psikanaliz gibi kuramlara göre ne ifade ettiğini incelediği çalışmasında, herhangi bir kuramsal yaklaşım henüz ortaya konmamış olsa da bir edebî teknik olarak metinlerarasılığın ve metinlerarasılık kavramının modernizmin yükselişiyle ortaya çıktığını ima eder.¹³ Bununla birlikte metinlerarasılığın, bir terim olarak ortaya çıkışı her ne kadar birkaç on yıl geriye uzansa da bir edebî yöntem ve uygulama olarak herhangi bir zaman sınırlamasına tabi olduğunu söyleyebilmek mümkün değildir. Özellikle edebî bir niteliği haiz metnin tartışıldığı her dönemde onun diğer metinlerle ilişkisine dair geniş bir kuramsal dağarcıktan bahsedilir. Platon, Aristoteles, Horace ve Longinus gibi klasiklerden tutun da M. M. Bakhtin, J. Kristeva, R. Barthes, J. Derrida, G. Genette, M. Riffaterre, H. Bloom gibi 20. yüzyıl kuramcılarına kadar metinlerle ilgilenen birçok kişi

¹³ Graham Allen, *Intertextuality*, Routledge, London and New York, 2006.

söz konusu dağarcığa katkı sunmuş ya da farklı bakış açılarıyla bu konuyu tartışmıştır.¹⁴ Örneğin metinlerarasılık kuramının üzerine inşa edildiği birçok düşüncenin doğrudan kaynağı olarak gösterilen Bakhtin, Platon'un Sokratik diyaloglarını Kristeva'nın daha sonra metinlerarasılık olarak adlandırdığı diyalojizmin ilk örneklerinden, Avrupa sanatlı nesrinin ve romanının gelişim çizgisinde başlangıç noktalarından biri olarak görür.¹⁵ Söz konusu örneklerden günümüze değin birçok metin, diyalojik ya da metinlerarası özellikler taşır; bununla birlikte diyaloji ya da metinlerarasılık, bütün edebiyatın ortak bir niteliği olarak değerlendirilir. Ancak Kristeva'ya göre metinlerarasılığın bir uygulama veya teknik olarak bilinçli kullanımı, Batı sanatı ve edebiyatının göstergebilimin gücünü keşfettiği dönemeçte, 19. yüzyılın sonundan itibaren modernizmin yükselişiyle başlamıştır. Bir tür geçiş olan bu dönemde James Joyce, Marcel Proust ve Franz Kafka gibi yazarların eserleri, metinlerarasılığın sanatta bilinçli şekilde kullanılmasının ilk örnekleridir. Kimi incelemelerinde 19. yüzyılın sonları ve 20. yüzyılın başlarının yenilikçi edebiyatına yoğun şekilde odaklanan Barthes da açık şekilde metinlerarası edebiyatın ya da sanatın, 20. yüzyılın modernizmi ve avangart hareketleriyle ortaya çıktığını ileri sürer. Bu iki önemli kuramcıya göre edebiyatta metinlerarasılık, modernist yazarların eserlerinin, büyük bir deha sahibi olan tekil yazar mitine aykırı şekilde, bölünmüş ve çoğul öznelere ürünü olduğu kabulünün sonucunda ortaya çıkmıştır.¹⁶ H. F. Plett'e göre de kesin bir tarihlendirmeye direnen metinlerarasılık, edebiyatta ve sanatlarda herhangi bir zaman sınırlandırmasına tabi bir kavram değildir; ancak bazı kültürel dönemlerde onun daha öne çıktığı görüşü üzerinde bir mutabakat vardır. 20. yüzyıl söz konusu duruma örnek olan iki önemli evreye tanıklık etmiştir: modernizm ve postmodernizm. Modernist dönemde farklı şekillerde ve adlar altında yorumlansa da metinlerarasılık, kültürün her alanında mevcuttur: edebiyatta (T. S. Eliot, J. Joyce), resimde (P. Picasso, M. Ernst), müzikte (I. Stravinsky, G. Mahler), fotoğrafçılıkta (J. Heartfield, R. Hausmann) bunu örnekleyen birçok sanat eseri vardır. Aynı şekilde, postmodernizmle birlikte bu eğilim giderek yükselişe geçer; film (Woody Allen'in *Play it Again, Sam*) ve mimaride (Charles Moore'un *Piazza d'Italia/New Orleans*'ı) da örnekler verilmeye başlanır.¹⁷

¹⁴ María Jesús Martínez-Alfaro, "Intertextuality: Origins and Development of the Concept", *Atlantis*, V. 18, N. 1/2, Junio-Diciembre 1996, s. 269.

¹⁵ Mikhail Bakhtin, *Karnaval'dan Romana Edebiyat Felsefesinden Dil Teorisine Seçme Yazılar* (Çev. Cem Soydemir), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2001, s. 220-224.

¹⁶ Graham Allen, *Intertextuality*, s. 50.

¹⁷ Heinrich F. Plett, "Fundamentals of Intertextuality", *Intertextuality Research in Text Theory* (Ed. Heinrich F. Plett), Walter de Gruyter, Berlin-New York, 1991, s. 16.

Allen, tüm popülerliğine rağmen metinlerarasılığın, modern eleştiri ve edebiyat kuramlarının dağarcığında en çok ve “yanlış” kullanılan terimlerden birisi olduğunu belirtir.¹⁸ Ona göre metinlerarasılığın köklerinin, 20. yüzyıl dilbiliminde, özellikle İsveç dilbilimci Ferdinand de Saussure’ün birçok farklı kurama ilham kaynağı olan *Genel Dilbilim Dersleri* (1916) adlı çalışmasında¹⁹ bulunduğu söylenebilir. Söz konusu çalışma, metinlerarasılığın anlaşılabilmesi için bir hareket noktasıdır. Saussure’ün dilin sistematik yapısı ve özellikleri hakkındaki görüşleri; anlamın, dolayısıyla metinlerin ilişkiye dayalı yapısını da belirlemiştir. Buna ek olarak metinlerarasılık, Saussure’ün yaklaşımından ziyade dilin belirli özgül koşullarda varlığını irdeleyen kuramlardan hareketle ortaya çıkmıştır. Özellikle Rus eleştirmen M. M. Bakhtin’in dil ve edebiyat kuramları bu noktada belirleyici olmuştur. Bakhtin’in görüşleri, metinlerarasılıkla irtibatlandırılan birçok kuramın anlaşılabilmesi için önemli bir başlangıç noktasıdır. Öyle ki yapısalcılıktan postyapısalcılığa geçiş döneminde (1960’ların sonu) Kristeva’nın bazı çalışmalarında,²⁰ özellikle Saussure’ün ve Bakhtin’in dil ve edebiyat kuramlarını bağdaştırma girişimi, metinlerarasılığın ilk kez açıkça telaffuz edilmesiyle sonuçlanır.²¹

Bu önemli çalışmaların yanı sıra kimi kuramcıların “yarı-metinlerarasılık (*quasi-intertextuality*)” olarak nitelendirdiği, yine terimin kullanılmadığı ancak bazı genel özelliklerinin tanımlandığı birkaç girişim de bulunmaktadır. Özellikle T. S. Eliot ve David Jones gibi modernistlerin, metinlerarasılık terimi türetilmeden önce, söz konusu kuramla örtüşen kimi açıklamaları da bu kapsamda değerlendirilmektedir.²²

1.1. Thomas Stearns Eliot ve David Jones: “Yarı-Metinlerarasılık”

Metinlerarasılık sık sık postmodernizmle, özellikle çağdaş edebiyat eleştirisiyle ilgili kuramlarla birlikte anılan bir kavramdır. Postmodernizm, 20. yüzyılın başlarında, özellikle Birinci Dünya Savaşı’nın hemen öncesinde ve sonrasında genellik kazanan modernizmin gelişmiş ya da kimi zaman onunla çelişen bir uzantısı olarak değerlendirilir. Modernizm yerleşik değerlere, nesnel bir doğruya ve baskıcı ideolojilere olan inancın kaybı sonucunda yaygınlaşmış estetik kuramların reddiyle; bireyselliğe vurgu, eklektizm, parçalılık ve metinlerin kurmaca yapılarına, kendi kurgulama süreçlerine gönderme yapması (*self-reflexivity*) gibi özelliklerle karakterize olan bir akımdır. Öte yandan

¹⁸ Graham Allen, *Intertextuality*, s. 1.

¹⁹ Ferdinand de Saussure, *Cours de Linguistique Générale* (Ed. Charles Bally, Albert Sechehaye), Payot, Paris, 1916.

²⁰ Julia Kristeva, “Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman”, *Critique*, N. 236, Avril 1967, s. 438-465.

²¹ Graham Allen, *Intertextuality*, s. 1-3.

²² Adolphe Haberer, “Intertextuality in Theory and Practice”, *Postmodernism and After: Visions and Revisions* (Ed. Regina Rudaityta), Cambridge Scholars Publishing, Newcastle UK, 2008, s. 136-155.

postmodernizm ise tüketim, yeni teknolojiler, küreselleşme odaklılık gibi ayrışan kimi yönlerine rağmen modernizmin birçok bakımdan devamıdır. Bu kültürel olgunun ortaya çıkışında modernizmdeki gibi gerçeğin algılanışına ve sorgulanmasına dayalı (epistemolojik) bir kopuş olmadığı için iki dönem karşıt olarak nitelendirilebildiği gibi ardışık ve iç içe olarak da değerlendirilir. Tartışmaya her iki kültürel dönem açısından yaklaşan Haberer'e göre -henüz Kristeva tarafından terimin türetilmesinden önce- T. S. Eliot ve David Jones gibi modernist sanatçılar tarafından metinlerarasılığın tanımlayıcı yönlerine değinilmesi ve iki sanatçının metinlerinde bir uygulama olarak varlığı, söz konusu akımlar arasındaki devamlılığın bir göstergesidir.²³

Modernizmin yükselişi sırasında Dünya Savaşlarının yarattığı toplumsal, politik, felsefi, ahlaki krizler ve bireysel farkındalık, geniş şekilde kabul gören dil, edebiyat ve sanat görüşlerine meydan okumaya dönüşür. Bu ortamda terim henüz kullanılmamış olsa da metinlerarasılık, edebiyat eserlerinde teknik bir uygulama olarak revaçtadır. Örneğin David Jones, eserlerinde metinlerarası uygulamanın örneklerini vermesine rağmen “*farklı edebî ve metinsel kaynaklarla beslenen kültürün mutlak üstünlüğü*” düşüncesine bağlanmış bir 20. yüzyıl şairi olarak metinlerarasılığı geliştiren ilk kuramcılardan ayrılır. Onun *The Anathemata* (1952) adlı epik şiirine yazdığı önsözün açılış cümlelerinde 9. yüzyılın Gal şairi Nennius'tan “*Bulabildiğim her şeyden bir yığın yaptım*” cümlesini alıntılanarak sanat anlayışına dayanak yapması, bununla birlikte geleneksel birikimin ve kültürün şiirde ya da edebiyatta yadsınamayacağını belirtmesi, Eliot'la onu, kültüre ve geleneğe yönelik tutumları bakımından birbirlerine yaklaştırır. Haberer'e göre Eliot'ın klasik ve Hristiyanlığa ait kültürel mirası koruma arzusuyla Jones'un “*kabul edilebilir durağan bir kültür evresi*”ne ulaşma gayreti de birbirinden çok farklı değildir.²⁴ Jones'un bu dolaylı değinilerinin haricinde hem şair hem de bir kuramcı olan Eliot, “Gelenek ve Bireysel Yetenek (‘Tradition and Individual Talent’, 1919)”²⁵ başlıklı makalesinde dile getirdiği “yarı-metinlerarası” görüşleriyle metinlerarasılığın önemli öncülerinden biri olarak değerlendirilmektedir.²⁶ U. J. Hebel'e göre Eliot'ın tüm edebiyat eserlerinin eşzamanlılığıyla ve sürekli yeniden düzenlenme süreciyle ilgili “yarı-metinlerarası” düşünceleri günümüzde dahi günceldir.²⁷

²³ *agm.*, s. 136.

²⁴ *agm.*, s. 137.

²⁵ Bu yazı Londra'daki *The Egoist* edebiyat dergisinin 6 Eylül (s. 54-55) ve 6 Aralık (s. 72-73) 1919 sayılarında iki parça hâlinde, imzasız olarak yayımlanmıştır.

²⁶ Adolphe Haberer, “Intertextuality in Theory and Practice”, s. 136-144.

²⁷ Udo J. Hebel, “Towards a Descriptive Poetics of Allusion”, *Intertextuality Research in Text Theory* (Ed. Heinrich F. Plett), Walter de Gruyter, Berlin-New York, 1991, s. 139-140.

Metinlerarasılığa şiirlerinde sık sık yer veren Eliot, “hiçbir şair, sanatçı tamamıyla kendi anlamını üretmez” görüşü, tüm gerçek şairlerin ya da sanatçıların geleneğin “eşzamanlı düzenini (*simultaneous order*)” fark etmeye yarayan “tarihî duyu”ya sahip oldukları varsayımına dayandırır. Tarihî duyu, geçmişin geçmişliğiyle birlikte şimdiliğinin de kavranmasını içerir; bir sanatçının/okurun sadece kendi kuşağını etinde kanında duymasını değil, aynı zamanda Homeros’tan bu yana tüm Avrupa edebiyatının ve kendi ülkesinin edebiyatının eşzamanlı bir düzene sahip olduğunu anlamasını sağlar. Bu, geçiciyle birlikte aşkın/kalıcı olanın ve geçicinin sürekliliğinin de duyusudur; aynı zamanda bir yazarı gelenekçi kılan özelliğidir. Eliot’a göre tarihî duyu, mevcut edebiyat birikiminin kimi unsurlarının başka eserlere sürekli geçişinin zeminidir; bunlar, kayıtlara tabi olmayan, zaman üstü unsurlardır. Geçici olanın sürekliliği ise bu aktarımın yöntemidir. Bunu sağlayan şair ise metinlerini içinde bulunduğu geleneğin ona sunduklarına borçludur.²⁸ Bu açıdan bakıldığında Eliot’ın görüşlerinde merkezî öneme sahip olan “gelenek” kavramının yerine bu ilişkinin mekânı olan “metin” kavramı da geçirilebilir; böylece metinlerin birbirleriyle kurdukları ilişki ve süreklilik, modern bir kuram olan metinlerarasılığı çok önceden işaret etmektedir. Dolayısıyla Eliot’ın görüşleri, metinlerarasılığın kavramsallaştırılmasına dönük ilk çabalar olarak değerlendirilmektedir.

Eliot’ın “geleneğin eşzamanlı düzeni” kabulü aslında “*intertext*’in (birbirinden yararlanan iki metnin) eşzamanlılığı”ndan, dolayısıyla metinlerarasılığın temel tezlerinden çok uzak değildir. Eliot’a göre yeni bir sanat eseri ortaya çıktığında kendinden önce gelen bütün sanat eserlerini eşzamanlı etkiler; çünkü var olan önemli eserler, kendi aralarında onlara katılan yeni eserin değiştireceği ideal bir düzene sahiptir. Yeni bir eser görünmeden de noksansız olan bu düzen, yenilikle birlikte kısmen değişse de sürekliliğini korur. Böylelikle eski ve yeni arasındaki uyuşma sayesinde her sanat eserinin bu kusursuz düzenle bağları ve ilişkisi yeniden düzenlenir;²⁹ geçmiş şimdiyle değişirken şimdi de geçmiş tarafından şekillendirilir.³⁰ Bu durum, metinlerarasılık kuramları için de

²⁸ T. S. Eliot, “Tradition and Individual Talent”, *The Complete Prose of T. S. Eliot, Volume 2: The Perfect Critic, 1919-1926* (Ed. Anthony Cuda ve Ronald Schuchard), Johns Hopkins University Press, Baltimore-London, 2014, s. 106.

²⁹ *age.*, s. 106.

³⁰ Yahya Kemal’in Henri Bergson’un “durée (süre)” kavramından etkilenecek geliştirdiği “imtidâd” düşüncesine göre geçmiş, şimdi ve gelecek arasındaki ayrımlar tamamen izafidir. Bu üç zaman kipi de birbirine dönüşür ve aynışır; bunun için zamana, daha geniş anlamda tarihe ve kültürel sürekliliğe bütüncül yaklaşmak gerekir. Tanpınar ise bu düşüncüyü geliştirerek kültürel devamlılığa uyarlamış ve “devam ederek değişmek, değişerek devam etmek” şeklinde formüle etmiştir. Bu bağlamda gelenek de bu sürecin önemli bir bileşenidir: “Köksüz şeyler daima yüzer, daima beyhude yere bir karşı sahil arar. Hâlbuki millî hayat devamdır. Devam ederek değişmek, değişerek devam etmektir.” Eliot’ın görüşleriyle iki sanatçının görüşleri arasında çıkış noktaları farklı olsa da bariz bir örtüşme olduğu görülmektedir.

geçerlidir. Bir alt-metin/ara-metin yazılacak her metne potansiyel olarak etki edebilir ve onunla “eşzamanlı” var olabilir. Bununla birlikte herhangi bir metnin, okurun rolünden dolayı mevcut bütün metinlerle ilişkiye açık olması da her zaman ihtimal dâhilindedir. Ayrıca Eliot’ın savunduğu “kişiliksizleşme süreci (*process of depersonalization*)”, Barthes’da olduğu gibi “yazarın ölümü” sonucunda “okurun doğuşu”yla benzer vurgulara sahiptir. Bir sanatçının kendini sürekli adama süreci, benzer şekilde kişiliğinin sürekli ortadan kaldırılışıdır, “yazarın ölümü”nü andıran bir deneyimdir. Dolayısıyla kişiliğin, buna bağlı olarak yazar kavramının metnin oluşum sürecinden bu şekilde dışlanması, Barthes’ın “yazarın ölümü”nü ilan etmesiyle benzerlik taşır.³¹

Eliot’a göre şairin zihni sayısız duygunun, ifadenin ve imgenin yakalanıp biriktirildiği bir haznedir; orada biriken tüm bu unsurlar, yeni bir bileşimin, eserin oluşturulmasının yolunu açarlar.³² Onun şiirle ilgili görüşlerini açıklarken yaptığı bu tanımlama, modern dilbilime, göstergebilime ve daha sonra metinlerarasılık kuramına göre metnin; farklı göstergelerin, izlerin, kodların ya da unsurların bir yeniden dağılımı ve farklı bir bağlama taşınması olduğu düşüncesiyle örtüşür. Haberer’e göre tüm bu benzerliklerden dolayı metinlerarasılık kuramı, Eliot’ın “Gelenek ve Bireysel Yetenek” makalesinin satırları arasında bir embriyo formunda bulunabilir.³³

Haberer, 1920’lerin kültürel krizinin, epistemolojik kopuşunun ve gerçeklik algısındaki değişimin, metinlerarasılık kavramına dönük ilk kesin olmayan yaklaşımların koşullarını oluşturduğunu söyler; bunlar, 1960’lardan sonra geliştirilen kuramlar ve soyutlamalara ilham olmuştur. David Jones ve T. S. Eliot, “gelenek” ya da “önceki kültürün muazzam arşivi” gibi ifadeler kullansalar da şairin ve dolayısıyla metinlerin, diğer metinlerin dillerine, sanatsal özelliklerine veya unsurlarına bir şekilde bağlı olduğunu kabul etmeleriyle metinlerarasılığın ilk işaretlerini vermişlerdir.³⁴

1.2. Ferdinand de Saussure: Göstergelerin İlişkiye Dayalı Yapısı

Metinlerarasılığın başlangıcıyla bağdaştırılan bir diğer önemli kuramcı, yine modernizmin ilk yıllarında modern dilbilimi ve gösterge kuramını geliştiren Ferdinand de Saussure’dür. O, *Genel Dilbilim Dersleri*’nde (1916) “göstergelerin toplum içindeki varlığı”nı inceleyecek yeni bir bilim tasarlamayı amaçlamıştır. Bu bilime göre de -metinlerarasılığın tüm metinleri çok katmanlı yapılar olarak bir bütünce içine yerleştirdiği

Ayrıntılı bilgi için bkz. Yahya Kemal, “Türk İstanbul II”, *Aziz İstanbul*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1969, s. 20-66; Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yahya Kemal*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2014, s. 25.

³¹ Adolphe Haberer, “Intertextuality in Theory and Practice”, s. 145.

³² T. S. Eliot, “Tradition and Individual Talent”, s. 109.

³³ Adolphe Haberer, “Intertextuality in Theory and Practice”, s. 145.

³⁴ *agm.*, s. 146.

gibi- hiçbir göstergenin tek başına bir anlamı yoktur. Göstergeler, tıpkı metinlerin diğerlerine ihtiyaç duyduğu gibi, bir sistem içinde oluşur ve başka göstergelerle benzerliklerine ya da ayrışıklıklarına göre anlam üretir.³⁵ Aynı şekilde bir gösterge ya da göstergeler toplamı olarak metinler, başka metinlere göre değerlendirilir; anlamlarını, edebiliği ve benzerleri ya da farklı metinler arasındaki yerlerini edinir.

Göstergenin ve genel anlamıyla dilin ilişkiye dayalı yapısı bakımından kavranışı, 20. yüzyıl insan bilimlerinin neredeyse her alanını etkilemiştir. Eleştirel, felsefi ve kültürel bir hareket olan yapısalcılık; 1950’lerden bugüne Saussure’ün göstergebiliminden hareketle, yine onun gösterge ve üretildiği sistem modeline göre kültürü yeniden tanımlamanın yollarını aramıştır. İnsan bilimlerinde “dilbilimsel dönemeç” olarak tanımlanan bu yenilikçi düşünsel evre de metinlerarasılığın ortaya çıkış koşullarından biri olarak değerlendirilmektedir.³⁶ Buna rağmen Saussure de, Bakhtin gibi, “metinlerarasılık” terimini hiçbir zaman kullanmamıştır; fakat ona da metinlerarasılığın ortaya çıkışındaki öncülerden biri olarak atıf yapılır. Bunun nedeniyse, Saussure’ün de dünyadaki nesnelerin, dilin, kültürel olguların ilişkiye dayalı doğasına, birbirleriyle bağlantılı oluşuna dair diyalojik kavramsallaştırmalar yapmış olmasıdır.³⁷

Allen’e göre önemli metinlerarasılık kuramlarının çoğu, Saussure’ün ayrışık/ayrimsal (*différential*)³⁸ gösterge kavramına dayanmaktadır. Bir şekilde ayrıştırıcı olan bütün göstergeler, sadece dış dünyaya göndermede bulunmayan (*non-referential*) yapılarıyla değil çok geniş bir potansiyel ilişkiler ağıyla anlaşılabilir; yani göstergelerin anlaşılabilmesi, metinlerarasılığın ikincil bir metni şart koştuğu gibi diğer göstergelere bağlıdır. Dolayısıyla Saussure’den sonra dilbilimsel gösterge; bütünlüklü ve durağan olmayan, dilin eşzamanlı sisteminde oluşan benzerlikleriyle ya da farklılıklarıyla geniş bir ilişkiler ağını anlamayı sağlayan ilişkisel bir birime dönüşmüştür. Saussure’ün dilbilimsel gösterge merkezli bu görüşleri, ondan sonraki çoğu kuramcı tarafından bir edebî gösterge olan metinlere de uyarlanmıştır.³⁹ Benzer şekilde, edebî eserlerin yazarları, bir dil sisteminden sadece metinlerinde kullandıkları kelimeleri seçmez; olay örgüsü, türsel özellikler, karakter ve tip sunumu, imgeler, anlatım biçimleri hatta önceki edebî metinlere ve geleneğe ait deyiş ve cümleleri de seçerler. Böylelikle edebiyatın dil gibi

³⁵ Graham Allen, *Intertextuality*, s. 10.

³⁶ *age.*, s. 10.

³⁷ Jessica Mason, *Intertextuality in Practice*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam, 2019, s. 3-4.

³⁸ Derrida, “différance” terimini, Fransızca *différer* fiilinin “ertelemek” ve “ayrı olmak” şeklindeki iki ayrı anlamını tek bir kelimedede toplamak için *différence*’daki “-ence”i, “-ance” dönüştürerek oluşturmuştur. *Différential* da bu kelimenin sıfat biçimidir. Türkçede bu biçim için “ayrimsal”, “ayrışıklık oluşturan”, “ayrıştırıcı” gibi karşılıklar kullanılmaktadır.

³⁹ Graham Allen, *Intertextuality*, s. 11.

eşzamanlı bir sistem olarak düşünülmesi hâlinde yazar, en az iki farklı sistemle çalışan bir figür durumuna gelir: genel anlamda dil (*langue*), özel anlamda ise edebî sistem (*parole*).⁴⁰ Bu tür bir sınıflandırma, Saussure’ün, göstergenin dünyaya gönderme yapmaması ve toplumsal ya da bireysel kullanıma dayalı dil ayrımı ile ilgili görüşleriyle uyumludur; çünkü okuma eylemi sırasında herhangi bir metinde göstergeler (*parole*), dünyadaki nesnelere gönderme yapacak şekilde değil de metnin içinde üretildiği sisteme (*langue*) gönderme yapacak şekilde yer alır.⁴¹

Edebî ve dilbilimsel göstergeye bu şekilde yaklaşılması, edebî eserlerin yazarın yaratıcılığının veya özgün düşüncelerinin ürünü olduğuna dair “mit”in sorgulanmasının önünü açmıştır; bir edebiyat eseri, sadece “anlamın taşıyıcısı olarak değil, içinde potansiyel olarak birçok ilişkinin bir arada olduğu bir uzam” olarak görülmeye başlanmıştır. Barthes, günümüzde “metin” olarak adlandırılan “edebî eser”in bu şekilde yorumlanmasıyla ilgili en bilinen tanımı, 1968 tarihli “Yazarın Ölümü” makalesinde yapar.⁴² Barthes’ın modern dilbilimdeki göstergenin eşzamanlılığı ve ayrışıklığı niteliklerinden kimi izler taşıyan yaklaşımına göre herhangi bir metin, tek bir yazarın ürünü olan özgün bir anlamı ima etmez; aksine o, okuyucusunu olası bir söylemler ağına sürükler ve birden çok bakış açısından doğar.⁴³ Dolayısıyla bir cümle ya da metin içindeki tek bir gösterge bile potansiyel olarak bir dizi kültürel ve edebî çağrışıma, göndermeye ya da metne uzanabilir. Bu durum, sadece tek bir cümledeki kelime seçiminde bile kendini açığa vurabilir. Kelime ya da daha geniş metinsel birimler, yazarın olası niyetinin ötesinde metinlerarası bir niteliğe sahiptir. Metnin kelime, gösterge ya da yapıyla ilgili değerlendirilen herhangi bir bileşeni, bilinçli ve doğrudan kullanılmamış olduğu hâllerde bile farklı metinlerden izler taşır.

Gösterge kuramından kimi görüşlerini devşiren ve Saussure’ün dilbilimine aşına olan Barthes, kelimenin (göstergenin) ilişkisel doğasından hareket ederek “yazarın ölümü”nü ilan eder. Tek bir muktedir yazar kavramını aşındırır. Bununla birlikte Barthes’ın, Saussure’ün dilbilimsel yaklaşımından izler taşıyan “Yazarın Ölümü” adlı denemesinde yer alan çoğu görüşü, birçok kuramcı tarafından “metinlerarası” olarak nitelendirilmiş ve bu açıdan değerlendirilmiştir.⁴⁴ Saussure’ün metinlerarasılıkla

⁴⁰ Saussure’ün dil kuramındaki üçlü sınıflandırmaya göre “langage” kavramı insanların konuşmasını, “langue” dili meydana getiren soyut kurallar sistemini, onun toplumsal yönünü ve “parole” ise verili bir anda dilin bireysel kullanımını ifade etmektedir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Ferdinand de Saussure, *Genel Dilbilim Dersleri* (Çev. Berke Vardar), Multilingual Yayınları, İstanbul, 1998, s. 44-45.

⁴¹ Graham Allen, *Intertextuality*, s. 11-12.

⁴² *age.*, s. 13.

⁴³ Roland Barthes, “Yazarın Ölümü”, *Dilin Çalışma Sesi* (Çev. Ayşe Ece, N. Kâmil Sevil, Elif Gökteke), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2013, s. 65.

⁴⁴ Graham Allen, *Intertextuality*, s. 11-14.

ilişkilendirilmesinin ve onun gelişiminde bir durak olarak görülmesinin nedenlerinden belki de en önemlisi, iki düşünürün görüşleri arasındaki bu tür benzerlikler ve bağlantılardır.

1.3. M. Mikhail Bakhtin: Söylemler Korosu

Rus edebiyat kuramcısı M. M. Bakhtin, metinlerarasılık terimini kullanmamış olsa bile bu kuramı geliştirenlerin, özellikle onun, dilin diyalojik (söyleşmeye dayalı) yapısı hakkındaki görüşlerinden geniş ölçüde yararlandığı kişilerden birisidir. Birçok kuramcı ve eleştirmen, metinlerarasılığın kökenindeki en önemli kişi olarak onu görmektedir. Örneğin Tzvetan Todorov, metinlerarasılığın bir biçimi olarak gördüğü diyalojizmin (söyleşimciliğin) geniş bir anlam ağını kuşatmasından dolayı, farklı sözceler ve diller arasındaki ilişkileri daha iyi şekilde yansıtabilmek için Kristeva'nın "metinlerarasılık" terimini önerir.⁴⁵ Judith Still ve Michael Worton, Kristeva'nın metinlerarasılıkla ilgili birçok düşüncesinin Bakhtin okumalarının sonucu olduğunu belirtir; iki terimi eşitleyerek "diyalojizm/metinlerarasılık" şeklinde kullanır. Onlara göre Kristeva, diyalojizmi "metinlerarasılık" olarak yeniden adlandırmıştır.⁴⁶ Robert Stam, Bakhtin'i güncel metinlerarasılık tartışmalarının kökenindeki düşünürlerden biri olarak görür ve Bakhtin'in "diyaloji" kavramı çevrilirken "metinlerarasılık" teriminin türetildiğini vurgular. Stam, Kristeva'nın Bakhtin'in kullandığı kelimeleri değiştirmiş olmasına rağmen kavramın özünde aynı kaldığını düşünür.⁴⁷ Jay Clayton ve Eric Rothstein'a göre Kristeva'nın Bakhtin'in kuramındaki kimi temel kavramları "metinsellik"le ilgili düşüncelerle tarafsızca dönüştürmesi, metinlerarasılık kavramının üretilmesine yol açmıştır.⁴⁸ Kristeva da bu durumu 1985 yılında yapılan bir mülakatında onaylamıştır. Bu mülakatta Bakhtin'e entelektüel anlamda borcunu ödemek istediğini belirten Kristeva, Rus kuramcıya ait "bir sözceyi kuşatan farklı sesler" kavramından yararlandığını ancak onu genişlettiğini belirtir. Kristeva'ya göre bu kavram sadece anlama ilişkin değildir; aynı zamanda sözdizimiyle ve sesle ilgili (*phonic*) alanları da kapsar. Bundan dolayı metinlerarasılığın kaynağı olan diyalojizm kavramına bazı eklemeler yapmak gerekmektedir. Bir metin parçacığı, cümle, söylem ya da paragraf;

⁴⁵ Tzvetan Todorov, "Intertextuality", *Mikhail Bakhtin, The Dialogic Principle* (Çev. Wlad Godzich), Manchester University Press, 1984, s. 60.

⁴⁶ Judith Still ve Michael Worton, "Introduction", *Intertextuality Theories and Practices* (Ed. Michael Worton ve Judith Still), Manchester University Press, Manchester and New York, 1990, s. 3; 17.

⁴⁷ Robert Stam, "Mikhail Bakhtin and Left Cultural Critique", *Postmodernism and Its Discontents: Theories, Practices* (Ed. E. Ann Kaplan), Verso, London 1988, s. 132.

⁴⁸ Jay Clayton ve Eric Rothstein, "Figures in the Corpus: Theories of Influence and Intertextuality", *Influence and Intertextuality in Literary History* (Ed. Jay Clayton ve Eric Rothstein), The University of Wisconsin Press, Madison, Wisconsin, 1991, s. 19.

basit şekilde, doğrudan ya da dolaylı iki sesin kesişimi olarak algılanmamalıdır. Bunlar; anlamsal, sözdizimsel ve sesbilimsel (*phonic*) nitelikleri olan farklı seslerin özgül bir sözcüde karşılaşmasının sonucudur. Dolayısıyla metinlerarasılık farklı derecelerde sesbilimsel, sözdizimsel ve anlamsal katılımın, çoğulluğun bir ürünüdür. Ancak Bakhtin, bu süreci, ondan farklı bir şekilde, değişen düzeylerde dışsal (toplumsal/tarihî) bir çoğulluk olarak görür.⁴⁹

Bunun yanı sıra Bakhtin'in görüşleri, Fransa'da aydın çevrelerinde tanınmaya başladıktan sonra anlamın, dil ve metinlerin yapısıyla ilgili birçok tartışmayı tetikler. 1960'ların sonu Fransa'sında insan bilimleri alanındaki ilerleme sonucunda avangart ve yapısalcı aydınların farklı bilim dallarıyla ilgili kuram ve yöntemsel yaklaşımları edebiyata uyarlamasıyla bu alanda başlayan yeni hareketin öncüleri; Saussure sonrası dilbilimin (Roman Jakobson, Émile Benveniste), Freud sonrası psikanalizin (Jacques Lacan), göstergebilimin (R. Barthes) ve antropolojinin (C. Levi Strauss) önde gelen temsilcileridir. Aynı zamanda bu dönemde J. Derrida, L. Althusser, M. Foucault gibi eleştirmenlerin çalışmalarında her türlü erke karşı çıkmasıyla yapısalcılıktan postyapısalcılığa, bir diğer adlandırmayla postmodernizme geçiş süreci başlar.⁵⁰ Kristeva'nın Bakhtin'le ilgili ilk incelemeleri, bu özgül tarihî ve kültürel ortamın izlerini taşımaktadır. Bir terim olarak "metinlerarasılık," ilk defa bu çevrenin bir üyesi olan Kristeva'nın, Bakhtin üzerine yazdığı bir makalede⁵¹ kullanılır. Kristeva'nın makalesinde tanıttığı metinlerarasılık, Bakhtin'in görüşlerinde önemli bir yeri olan "*dilin toplumdaki sınıf, ideoloji benzeri çatışmaları, bölünmeleri ve hiyerarşileri öne çıkaran diyalojik boyutu*"nın farklı bir yorumudur. Öte yandan Bakhtin'in "metinlerarasılığı" ise sadece romanı diyalojik bir tür olarak kabul etmesi ve şiiri tek sesli (monolojik) bir tür olarak değerlendirmesi nedeniyle kavramın genel kabul gören (ana-akım) biçimlerine uymamaktadır.⁵² Bakhtin'in dile yaklaşımı da kelimelerin dolaşımında olduğu toplumsal bağlam bakımından metinlerarasılıkla zaman zaman ilişkilendirilen Saussure'den oldukça farklıdır. Saussure'ün dilbiliminde kelimenin ilişkisel yapısı, genel ve soyut bir sistemin parçasıdır. Ancak Bakhtin için kelime; ifadeler, söylemler, sözcükler ve alımlama ile ilgili özgül toplumsal süreçlerin toplamıdır. Buna ek olarak Bakhtin'in ya da Saussure'ün "metinlerarasılık" terimini kullanmamasından dolayı çoğu kuramcı, terimin türeticisinin Kristeva olduğunu kabul eder. Ancak Kristeva, her ikisinin de geliştirdiği dil

⁴⁹ Julia Kristeva, "Intertextuality and Literary Interpretation", *Julia Kristeva Interviews* (Ed. Ross Mitchell Guberman), Columbia University Press, New York, 1996, s. 189-190.

⁵⁰ Adolphe Haberer, "Intertextuality in Theory and Practice", s. 138-139.

⁵¹ Julia Kristeva, "Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman", *Critique*, N. 236, 1967, s. 438-465.

⁵² Adolphe Haberer, "Intertextuality in Theory and Practice", s. 139-140.

ve gösterge sistemlerinden etkilenmiş ve bunları kendi bakış açısıyla bağdaştırmayı denemiştir.⁵³ Kristeva, Bakhtin'in diyalojizm, *heteroglossia* (iki ya da daha fazla dilin/söylemin/üslubun bir aradalığı) gibi kavramsallaştırmalarına dayanan yeni bir terminolojiyle bu kuramları açıklayıp genişletirken “*iki veya daha fazla metin arasındaki fiili/somut bağlantıyı vurgulayan*” metinlerarasılık kavramını geliştirir.⁵⁴

Bakhtin, metinlerarasılığın önemli kuramcılarından ziyade diyalojizm ve benzer kavramlar konusundaki yazılarından metinlerarasılık teriminin türetildiği kişi olarak görülse de Kristeva, “Le texte clos (Kapalı Metin, 1968)”⁵⁵ ve “Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman (Bakhtin, Kelime, Diyalog, Roman, 1967)”⁵⁶ makalelerinde Rus edebiyat kuramcısı Bakhtin'i Fransız akademik çevrelerine tanıtmıştır. Bakhtin'in günümüzde edebiyat kuramı ve eleştirisi, felsefe, dilbilim, siyasi ve toplumsal kuramlar gibi birçok disiplini etkileyen çalışmaları, 1960'larda çoğu yayınlanmadığı için fazla bilinmemektedir. Özellikle Kristeva'nın konuyla ilgili makaleleri, o zamandan beri Avrupa'da ve sonra diğer kıtalarda Bakhtin'e olan ilgiyi artırmıştır. Kristeva'nın metinlerarasılık kuramı da çoğu yönüyle Bakhtin'in çalışmalarını bütünler ve onlarla kesişir.⁵⁷ O, kendi bakış açısını geliştirirken Bakhtin'in düşüncelerinden yoğun şekilde yararlanmıştır. Hatta kimi kuramcılara göre Kristeva, Bakhtin'in kuramsal görüşlerini farklı kelimelerle yeniden ifade etmiştir.⁵⁸

Bakhtin'in 1920'lerdeki kuramsal arayışları hem Kristeva'nın konuyla ilgili çalışmalarının hem de metinlerarasılığın anlaşılması için başlangıç noktasıdır. Bakhtin, bu dönemdeki incelemelerinde Saussure'ün dil kuramına karşı tarihî ve toplumsal bağlamın dışlanmadığı bir alternatif geliştirmeyi denemektedir. Beraberinde Rus Biçimcilerine ve Saussure'ün dilbilimine kimi eleştiriler yöneltmektedir.⁵⁹ İlgili

⁵³ Graham Allen, *Intertextuality*, s. 11.

⁵⁴ Sonya Petkova, “Mikhail Bakhtin: A Justification of Literature”, *Stanford's Student Journal of Russian, East European, and Eurasian Studies*, V. 1, Spring 2005, s. 6.

⁵⁵ Julia Kristeva, “Le Texte Clos”, *Langages*, N. 12, 1968, s. 103-125.

⁵⁶ Julia Kristeva, “Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman”, *Critique*, N. 236, 1967, s. 438-465.

⁵⁷ Graham Allen, *Intertextuality*, s. 15.

⁵⁸ Hans-Peter Mai, “Bypassing Intertextuality: Hermeneutics, Textual Practice, Hypertext”, *Intertextuality Research in Text Theory* (Ed. Heinrich F. Plett), Walter de Gruyter, Berlin-New York, 1991, s. 33; Jay Clayton ve Eric Rothstein, “Figures in the Corpus: Theories of Influence and Intertextuality”, *Influence and Intertextuality in Literary History* (Ed. Jay Clayton ve Eric Rothstein), The University of Wisconsin Press, Madison-Wisconsin, 1991, s. 11-18.

⁵⁹ Bununla birlikte Kristeva'nın metinlerarasılığı kuramlaştırırken Rus Biçimcilerinden etkilenmiş olması ihtimali üzerinde duran kimi görüşler de vardır. Bunlara göre Biçimcilerin görüşleri ve Kristeva'nın metinlerarasılığı arasında kimi koşutluklar vardır ve Rus Biçimcilerinin görüşleri, Kristeva'nın ihmal edilmiş bir kaynağıdır. Kristeva'nın Bakhtin'in çalışmalarını yorumlarken bu görüşlerden de yararlanmış olması muhtemeldir. Her iki kurama göre edebî değişimlerin metinlerin etkileşimine dayandırılması, parodinin dönüştürücü bir tür olarak görülmesi, bir metnin anlaşılması için diğer metinlerin yapısının dikkate alınması gerekliliği, edebî metnin özerk olmaktan ziyade diğer yapılarla kurulan ilişkiye göre şekillendiği varsayımı, bu tür olası bir yararlanmanın göstergesi olarak değerlendirilebilir. Ayrıntılı bilgi

kuramların özellikle “sanattaki anlam korkusu”nu eleştirmektedir. Ona göre Rus Biçimciliği, edebî eserlerin genel bir niteliği olarak “edebiliği” ortaya koymanın ve Saussure’ün dilbilimiyse dili eşzamanlı bir sistem içinde açıklamanın yollarını ararken dilin belirli toplumsal/tarihî koşullarda oluştuğunu, bunlara bağlı olduğunu ihmal etmiştir.⁶⁰ Bakhtin, *Marksizm ve Dil Felsefesi*’nde, toplumsal özgüllüğe yönelik böyle bir dikkat olmaksızın Saussure’ün dilbiliminin “soyut nesnelcilik” olarak tanımlanması gerektiğini dile getirir. Ona göre, edebî ya da herhangi bir dilin soyut bir açıklamasını üretmek, onun özgül toplumsal koşullarda bireyler tarafından kullanıldığı gerçeğinin gözden kaçırılmasıyla sonuçlanır.⁶¹ Bu açmazın çözümünde başvurulması gereken en önemli kavram ise bu yaklaşımların dışladığı, dilin insan merkezli, toplumsal ve özgül boyutunu içeren, konuşma ediminin bir ürünü olan sözcüktür (*utterance*). Öyle ki Saussure, genellenebilir kurallar bulmak amacıyla dilin sadece soyut yönüne odaklanmıştır. Onun, tarihin herhangi bir anında bulunan bir dil sisteminde yer aldığı varsayılan kurallar ve uzlaşımlar bütünü olduğunu ileri sürmüştür. Toplumsal dilin (*langue*) bu şekilde algılanması ise dilde potansiyel olarak sınırsız sözcenin/bireysel söylemin (*parole*) üretilmesini mümkün hâle getirir. Bu ise dilin toplumsal özgüllüğünü ortadan kaldırarak onu soyut bir söz varlığına indirgemeye yol açar.⁶²

Bakhtin’e göre soyut bir genel sistem (*langue*) yerine, bireylerin/öznelerin belirli toplumsal bağlamlardaki somut sözceleri dikkate alınmalıdır. Göstergelere ya da kelimelere “*sabit bir birim olarak [...] değil, anlamı özgül toplumsal koşullarda kendi içinde yoğunlaştırdığı çeşitli toplumsal tınlar, değerlendirmeler ve yananlamlar tarafından dönüştürülen ve değiştirilen konuşmanın aktif bir bileşeni olarak*” yaklaşılmalıdır.⁶³ Zira belirli toplumsal ilişkilerle iç içe geçmeyen bir dil bulunmamakta ve diller, toplumsal ilişkilere, dolayısıyla daha geniş siyasi, ideolojik ve ekonomik sistemlere bağlanmaktadır. Kelimeler, anlam bakımından değişkendir ve “*bir insan öznesinin bir başkası için söylediği kelimeleri ve anlamlarını bu pratik bağlam[lar] biçimlendirir ve değiştirir.*”⁶⁴ Dolayısıyla dil, soyut bir sistem değildir; “*göstergenin maddi varlığının bir toplumsal çatışma ve diyalog süreci aracılığıyla anlama dönüştüğü*

için bkz. Andrea Lesic-Thomas, “Behind Bakhtin: Russian Formalism and Kristeva’s Intertextuality”, *Paragraph: A Journal of Modern Critical Theory*, V. 28, N. 3, November 2005, s. 1-20.

⁶⁰ Graham Allen, *Intertextuality*, s. 16-17.

⁶¹ V. N. Voloşinov, *Marksizm ve Dil Felsefesi* (Çev. Mehmet Küçük), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2001, s. 134.

⁶² Graham Allen, *Intertextuality*, s. 18.

⁶³ Terry Eagleton, *Edebiyat Kuramı Giriş* (Çev. Tuncay Birkan), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2014, s. 127-128.

⁶⁴ *age.*, s. 128.

maddi bir üretim aracı”dır.⁶⁵ Böylece bir kelimenin anlamı, tamamen bağlamı tarafından belirlenir. Bir kelimenin ne kadar bağlamı varsa o kadar da anlamı vardır. Buna rağmen kelimenin aynı zamanda tekil bir varlık olma özelliği de sürmektedir; bir kelime, kullanıldığı bağlam sayısı kadar parçaya bölünmez. Bu şekilde yapılan bir sistemleştirme ise kelimenin tüm anlamlarının paylaştığı genel/aşkın bir anlam sorununu doğurur. Ancak bu sorunu, Saussure’ün “soyut nesnelcilik”e dayanan dilbiliminin çözmesi mümkün değildir; çünkü bu yaklaşım, dondurduğu, sabit bir birim olarak yaklaştığı kelimenin çoğul anlamlarını hesaba katmaz. Dilbilime göre anlamların çokluğu, mutlak bir bağlamın farklı görünümleridir. Durumu bu şekilde ele alan Saussure’ün dilbilimi, tekil ve bireysel iletişimdeki öznelerin kelimeleri gerçek hayatta kullanırken ya da anlamlandırırken gerçekleştirdikleri edimi göz önünde bulundurmamakla dili ideolojik, toplumsal ve tarihî içeriğinden/ bağlamından tecrit eder.⁶⁶ Bakhtin’e göre dilin en önemli boyutu ise mevcut bütün sözcelere ve anlam örüntülerine cevap vermesidir; bundan dolayı hiçbir sözce ya da eser/metin bağımsız değildir. En basit sözceden en karmaşık metne ya da edebî söyleme değin hiçbir sözce tek başına var olamaz; diyalojizmin dışında düşünülemez.⁶⁷

Bakhtin’in bir metinde yer alan ayrışık seslerin bağımsız işleyişi üzerine yoğunlaşan kuramı, metnin bağımsız ve kişisellikten uzak dilbilimsel yapı olarak görüldüğü ve soyut bir üst sistem içinde konumlandırıldığı yaklaşımlara zıt bir çizgide gelişir. Özellikle Saussure’ün yaklaşımına eleştiriler yönelten Bakhtin, dilbilimi; söylemleri, canlı ve diyalojik dili, kelimelerin somut kullanımını yaptığı soyutlamalar nedeniyle ihmal ettiği için yetersiz bulur. Bunun yerine bir inceleme yöntemi olan “üst-dilbilimi (*translinguistic*)” önerir; çünkü dilbilimin bakış açısına göre yapılan bir edebî inceleme, söylemin tek sesli ya da çok sesli kullanımları arasındaki ayrımları siler. Ayrıca bu yaklaşım, kullanılan gündelik dildeki ayrımları ve farklılıkları da muğlaklaştırır ya da ortadan kaldırır. Dilbilim, nesneleştirdiği dilin birimleri ve bir metindeki öğeler arasındaki bu tür ilişkileri yadsır. Dilin ve söylemin diyalojik yapısı ile ilgili incelemeler bundan dolayı üst-dilbilimin konusudur. Buna rağmen, bu iki farklı disiplin, bakış açılarındaki ayrılıklara rağmen birbirlerini tamamlar ve birbirlerine yardımcı olur.⁶⁸

Bakhtin’e göre edebiyat eserlerindeki ya da gündelik hayattaki dil; tamamlanmış, kendine yeterli, sabit ve kapalı bir yapı değildir. Dil ya da metin, farklı birçok sesin

⁶⁵ *age.*, s. 128.

⁶⁶ V. N. Voloşinov, *Marksizm ve Dil Felsefesi*, s. 125-138.

⁶⁷ Graham Allen, *Intertextuality*, s. 18-19.

⁶⁸ M. M. Ba[k]htin, *Dostoyevski Poetikasının Sorunları* (Çev. Cem Soydemir), Metis Yayınları, İstanbul, 2004, s. 252-255.

diyalojik etkileşiminin gerçekleştiği ve sözcelerin ortaya çıktığı alandır. Bakhtin'in diyalojik yaklaşımı ve çok seslilik, *heteroglossia*, melezleştirme (*hybridization*) gibi kavramları, edebiyat eserlerinin yapılarını açıklamayı da amaçlar. Ancak Bakhtin, sonrasındaki yapısalcı ve postyapısalcı kuramlardan ayrılarak bir metni, dile bağlı bir yapı şeklinde değerlendirirken aynı zamanda onun toplumsal bir olgu olduğunun altını özellikle çizer. Bir edebiyat metni, içine farklı sınıfların, toplumsal grupların ya da konuşma topluluklarının sözcelerinin sızdığı çok katmanlı bir yapıdır. Dildeki hiçbir kelime, bir konuşucunun ve alımlayıcının dışında, özneler arasılıktan bağışık ve tarafsız değildir:

*“Konuşucu sözcüğü kendi amacıya, kendi vurgusuyla doldurduğunda, sözcüğü kendi anlamsal ve anlatımsal niyetine uyarlayarak temellük ettiğinde sözcük ‘kişinin kendisinin’ olur. Bu temellük anının öncesinde, sözcük nötr ve gayri şahsi bir dilde var olmaz [...] başka insanların ağızlarında, başka insanların bağlamlarında, başka insanların amaçlarına hizmet ederek var olur.”*⁶⁹

Dilin bu anlamda ötekiliği, başkalarının söylemlerini de içermesi; Bakhtin'in en önemli kavramlarından biri olan çok sesliliği, dolayısıyla diyalojizmi açıklar ve onun metinlerarası niteliklerine işaret eder.⁷⁰ Bu bağlamda diyalojizm, çok seslilik, *heteroglossia* ve melezleştirme birbirlerini tamamlayan, zaman zaman aynı edebî olgulara işaret eden kavramlar olarak değerlendirilir.

1.3.1. Çok seslilik, Diyalojizm ve *Heteroglossia*

Bakhtin, *Dostoyevski Poetikasının Sorunları* adlı bilimsel incelemesinde dil ve edebiyat kuramının omurgasını oluşturan birçok kavramı geliştirir. Bir müzik teriminden esinlenerek geliştirdiği “çok seslilik (*polifoni*)” ve “diyalojizm” onun kuramının merkezinde yer alır. Genel bir tanımlamayla çok seslilik, bir metinde ayrışık seslerin ya da söylemlerin bir arada bulunması anlamına gelmektedir. Diyalojizm ise bu seslerin birbirleriyle irtibatlandırılmasının ve etkileşiminin yoludur. Bakhtin'in çok sesliliği kavramsallaştırırken üzerinde durduğu en önemli kişi, Rus romancı F. M. Dostoyevski'dir. Bakhtin'e göre o, çok sesli romanın öncüsü ve çok seslilik kuramının uygulamaya dönüştüğü en yetkin metinlerin yazarıdır.

“Dostoyevski'nin romanlarının başlıca karakteristiği, bağımsız ve kaynaşmamış seslerin ve bilinçlerin çokluğu, tamamen meşru seslerin sahici bir çoksesliliğidir. Dostoyevski'nin yapıtlarında açılan, tek bir yazar bilincinin aydınlattığı tek bir nesnel dünyadaki karakterlerin ve yazgıların çokluğu değildir;

⁶⁹ Mikhail Bakhtin, “Romanda Söylem”, *Karnavaldan Romana Edebiyat Felsefesinden Dil Teorisine Seçme Yazılar*, s. 71.

⁷⁰ Graham Allen, *Intertextuality*, s. 21.

daha çok, her biri eşit haklara ve kendi dünyalarına sahip bir bilinçler çoğulluğu olayın bütünlüğü içinde birleşir ama kaynaşmazlar."⁷¹

Dostoyevski'nin eserlerinde kaynaşmamış ve belirli bir bakış açısına indirgenmemiş birçok farklı ses bir araya gelir; bu sesler, geleneksel eleştiri anlayışında olduğu gibi eserin üreticisi ve mutlak otoritesi olarak görülen yazarın sesinden bağımsızlaşmışlardır. Böylelikle bir edebiyat metnindeki seslerin her biri, kendi bakış açısını, geçerliliğini ve özgüllüğünü aynı derecede sürdürür; yine de varlıklarını bir şekilde birbirlerine borçludurlar. Çok seslilikte "*önemli olan şey tam da çeşitli bilinçler[in] (...) etkileşimleri ve karşılıklı bağımlılıklarıdır.*"⁷² Yine de bu süreç, farklı seslerin bağımsızlığı ve özerkliği temelinde işler; metin, "*hiçbiri öbürü için tamamen bir nesne haline gelmeyen muhtelif bilinçlerin [seslerin] etkileşimi*"nin gerçekleştiği bir alandır.⁷³

Bakhtin'e ait diğer önemli terim ise bir yönüyle seslerin ve bakış açılarının çokluğu arasındaki etkileşimi imlemekte olan diyalojizmdir. Bir metinde aynı değere sahip farklı bakış açılarına bağlı, tamamıyla uyumsuz/çelişen/zıt/çatışan öğeler diyalojizm tarafından düzenlenir. Ancak belirtmek gerekir ki çok seslilik, diyalojizm ve *heteroglossia* birbirlerinin yerine geçebilen ve de kullanılabilen terimlerdir. Örneğin Katerina Clark ve Michael Holquist, Bakhtin'in "çok seslilik" olarak adlandırdığı edebî olgunun diyalojizmin bir diğer adı olduğunu belirtir.⁷⁴ Bundan dolayı aralarındaki mutlak sınırları çizmenin ve ayrımları saptamanın çok mümkün olmadığı bu terimlerin hemen hepsi bazı ortak karakteristikleri paylaşır. Hepsi, bir sesin, bilincin, söylemin, dilin ya da metnin başka bir ses, bilinç, söylem, dil ve metinle ilişki kurması ve karşılaşmasıyla ilgilidir.

Bakhtin'e göre dilin/konuşmanın nesnesi ne olursa olsun bu, daha önce bir şekilde dile getirilmiştir ve bu kuralın dışında gelişmiş herhangi bir söylemle karşılaşmak neredeyse olanaksızdır.⁷⁵ Bundan dolayı diyalojizm, bütün söylem biçimlerinde gözlemlenebilen bir olgudur; herhangi bir söylem, bir amaca dönük kullanımı ya da iletişim sırasında başka bir söylemle karşılaşır ve onunla etkileşir. Söz konusu kuralın tek istisnası, kelimelerle tanımlanmamış, adlandırılmamış ve bütün söylemlerin bakir olduğu bir dünyaya kullandığı ilk kelimeyle giren "mitik" Âdem'dir. Sadece o, herhangi bir söylemin nesnesine yönelirken diğer bir söylemle girdiği bu karşılıklı ve ortak (diyalojik)

⁷¹ M. M. Ba[k]htin, *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*, s. 48-49.

⁷² *age.*, s. 86.

⁷³ *age.*, s. 64.

⁷⁴ Katerina Clark ve Michael Holquist, *Mikhail Bakhtin*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts and London, 1984, s. 242.

⁷⁵ Tzvetan Todorov, "Intertextuality", *Mikhail Bakhtin, The Dialogic Principle*, s. 62.

ilişkiden sakınabilmiştir.⁷⁶ Ayrıca en basitinden tutun da en karmaşığına değin hiçbir sözce, metinlerarasılık/diyaloji boyutundan bağışık değildir; çünkü her söylem, en az iki özne gerekser ve bundan dolayı potansiyel bir diyalogdur.⁷⁷ Diyalojik ilişkiler, herhangi iki sesin karşılaşmasında her zaman sözceye nüfuz edebilmektedir. Bu ise Bakhtin'in başlangıçta çift sesli söylem, sonrasında *heteroglossia* ve “melezleştirme (*hybridization*)” olarak kavramsallaştırdığı şeydir.⁷⁸ Bakhtin'e göre bireysel bilinç açısından dil, konuşmacı ve öteki arasındaki sınırdadır. Dildeki herhangi bir kelime aslında yarı yarıya başkasınındır.⁷⁹ Kelime, konuşmacının/yazarın onu benzerleri arasından “seçmesiyle” onun olur. Hiçbir zaman tamamen herhangi birine ait değildir, her zaman diğer kelimelerin ve kullanımların izlerini taşır. Allen, dilin bu şekilde tasavvur edilmesinin, Kristeva'nın yeni terimi metinlerarasılığa zemin hazırladığını; Bakhtin'in onun tarafından nasıl yorumlandığını anlayabilmek içinse Rus kuramcının, “Romanda Söylem” başta olmak üzere kimi makalelerinde değindiğı *heteroglossia* kavramının anlaşılması gerektiğini belirtir.⁸⁰

“Hetero-” Yunancada “öteki” anlamına gelir ve “glot” ise yine aynı dilde “dil” ya da “ses”in karşılığıdır; *heteroglossia* ise dilin farklı birçok sesi/dili içerebilme kapasitesidir.⁸¹ Öyleyse Bakhtin'in terimi, herhangi bir zamanda kullanılan bir dildeki fiilî “diller”in çokluğunu ifade eder. Bunlar, toplumsal sınıfların veya toplulukların, meslekî grupların ve nesillerin farklı durumlarda kullandıkları, bağlamlarına göre çeşitlenen ve geniş ayrımlar kazanabilen farklı dillerdir.⁸² Söz konusu terim; saray, gazete, bürokrasi, siyaset, gündelik hayat vb. farklı toplumsal katmanların dillerinin sanatsal söyleme dâhil edilmesinin yöntemi olarak da düşünülebilir.⁸³ “Melezlik (*hybridity*)” ve “melezleştirme (*hybridization*)” gibi kimi terimler ise daha çok aynı sözcedeki farklı “diller”in çatışmasını tanımlamak için kullanılır.⁸⁴

Heteroglossia'da da farklı söylem türleri ve ifade biçimleri tıpkı diyalojizmdeki etkileşimde, çok seslilikteki katmanlaşmada olduğu gibi bir metni yapılandırmak için bir araya gelir. *Heteroglossia*, çok sesli bir metindeki farklı seslerin etkileşiminin ve iletişiminin yollarından biridir. Özellikle roman üzerine çalışan Bakhtin'e göre bir metin

⁷⁶ M. M. Bakhtin, “Discourse in the Novel,” *The Dialogic Imagination Four Essays* (Çev. Caryl Emerson ve Michael Holquist), University of Texas Press, United States of America, 1981, s. 279.

⁷⁷ Tzvetan Todorov, “Intertextuality”, s. 62.

⁷⁸ Graham Allen, *Intertextuality*, s. 24-25.

⁷⁹ Mikhail Bakhtin, “Romanda Söylem”, s. 71.

⁸⁰ Graham Allen, *Intertextuality*, s. 28-29.

⁸¹ *age.*, s. 28-29.

⁸² Simon Dentith, *Bakhtinian Thought An Introductory Reader*, Routledge, London and New York, 1996, s. 33.

⁸³ Sonya Petkova, “Mikhail Bakhtin: A Justification of Literature”, s. 4.

⁸⁴ Graham Allen, *Intertextuality*, s. 29-30.

(roman), farklı seslerin ve üslupların özgün bir şekilde yapılandırılmasıyla inşa edilir. Bu yapılandırma sürecinin temelinde ise bu kavram vardır:

“Roman, sanatsal olarak düzenlenmiş bir toplumsal söz tipleri çeşitliliği (hatta bazen de diller çeşitliliği) ve bireysel sesler çeşitliliği olarak tanımlanabilir. Herhangi tekil bir ulusal dil, içsel olarak, toplumsal lehçelere, tipik grup davranışlarına, mesleki jargonlara, tür dillerine, nesillerin ve yaş gruplarının dillerine, taraflı dillere, otoritelerin, çeşitli çevrelerin ve geçici modaların dillerine, günün hatta saatin özel sosyopolitik amaçlarına hizmet eden dillere [...] bölünecek şekilde katmanlaşır -tarihsel varoluşunun herhangi verili bir uğrağında her dilde mevcut olan bu iç katmanlaşma, bir tür olarak roman için vazgeçilmez bir önkoşuldur.”⁸⁵

Bir roman, daha genel olarak ise metin; farklı söz tiplerinin (*heteroglossia*) toplumsal çeşitliliğinde gelişen bireysel sesleri, içeriğini oluşturan kimi unsurları, konuları ve fikirleri kaynaştırır. Bir metinde yazarın ya da roman kişilerinin sesleri, metne sıkıştırılmış farklı türlere ait söylemler vb. *heteroglossia*’nın romanda etkinleşmesini sağlar. Bunların “*her biri, toplumsal seslerin çokluğuna ve (hep az çok diyalojikleşmiş) bağlantılarının ve karşılıklı ilişkilerinin geniş çeşitliliğine olanak tanır.*”⁸⁶

Benzer bir süreç daha önce de değinilmiş olduğu gibi farklı diyalojik alanlarda da işlemektedir; çünkü dilsel etkinlikler söz konusu olduğunda sürekli değişen bağlamlar ve dinamizm temelinde metinler, söylemler sürekli ilişki kurar. Çok seslilikteki çeşitli bilinçler/sesler arasındaki etkileşim ve karşılıklı bağımlılık, buna bir örnektir; tek bir eserin sınırları içinde aynı ölçüde geçerli olan farklı seslerin çoğulluğu, özerklik temelinde varlığını sürdürür.⁸⁷ Sürekli bağlantılı olup da birbirlerini etkileyen, uyum sağlayan, ilişki kuran ya da çelişen metinsel söylemler, bir sanat eserini veya metni biçimlendirir ve onu benzerleriyle ilişkilendirir.

1.4. *Tel Quel* Çevresi ve Jacques Derrida

Mary Orr’a göre, konu hakkındaki uygulamalı ya da kuramsal çalışmaların neredeyse istisnasız tamamı, metinlerarasılığı, Saussure’ün dilbilimi, göstergebilim, postyapısalcılık ve *Tel Quel*⁸⁸ entelektüellerinin faaliyetleri ile ilişkilendirir.⁸⁹ Fransa’da postyapısalcı edebiyat ve dil kuramının yaygınlaşmasında, özellikle *Tel Quel* dergisi

⁸⁵ Mikhail Bakhtin, “Romanda Söylem”, s. 37-38.

⁸⁶ *agm.*, s. 38.

⁸⁷ M. M. Ba[k]htin, *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*, s. 84-86.

⁸⁸ *Tel Quel*, 1960-1983 yılları arasında Fransa’da yayımlanan kuramsal bir derginin adıdır. Bu dergi, 1966-1975 arasında, yapısalcılık ve postyapısalcılıkla ilgili önemli tartışmaların mekânı olmuştur. Dönemin sol kanat aydınlarının desteklediği *Tel Quel*’in “metin” konusundaki kuramsal perspektifi, özellikle Kristeva, Barthes, Derrida gibi önemli eleştirmenlerin yazılarıyla belirginlik kazanmıştır; dergide, kapitalist değerlere, değişmez ve sabit anlama karşı çıkan, dilin ve “yazı”nın çoğulluğuna odaklanan bir yaklaşım geliştirilmiştir.

⁸⁹ Mary Orr, “Introduction”, *Intertextuality: Debates and Contexts*, Blackwell Publishing, UK, 2005, s. 6.

önemli bir role sahiptir. Postyapısalcılığın zeminini hazırlayan J. Derrida, R. Barthes, P. Sollers ve M. Foucault gibi önemli kuramcılarının çoğu, *Tel Quel* dergisi etrafında, edebiyatın siyasi ve felsefi düşünceyle radikal bağına dönük sorgulamalara katkıda bulunmuştur. Metin kuramı onların çalışmalarının merkezinde yer alırken *Tel Quel* dergisi, farklı bakış açılarıyla zenginleşen benzer kuramların ortaya çıkışının önünü açmıştır.⁹⁰

Postyapısalcı kuram etrafında ve özelinde *Tel Quel* dergisinde bir araya gelen düşünürler, gösteren ve gösterilen arasında değişmez bir ilişki varsayan kavramları ve onların şemsiyesi altında oldukları kuramları, egemen ideolojinin gücünü sürdürmesinin ve yenilikçi ya da aykırı olanı baskılamasının bir yolu olarak görür. Derrida, önemli ideolojik söylemlerin hatta bilimsel ya da nesnel söylemlerin tamamının “aşkın bir gösterilen” yanılışına dayandığını ileri sürer. Bu yanılışın kabul edildiğinde ise neredeyse dildeki bütün söylemler; dilin her zaman ayrıştırıcı, değişken bir sistem olduğu gerçeği ihmal edilerek sabitmiş, tanrısal bir varlığa sahipmiş gibi düşünölmeye başlanır. *Tel Quel* grubunun çalışmalarında ise metin, sabit anlamlandırmaya direnen, dinamik bir alandır; bu bakış açısı, metinlerarasılıkla ilgili birçok farklı görüşün hareket noktası olmuştur.⁹¹

Tel Quel adlı derginin çevresinde bir araya gelen ve postyapısalcılığın felsefi ufkunu belirleyen düşünürler, metin ve metinlerarasılık kuramlarını derinden etkilemiştir. Bu kuramcılardan en önemlisi, Batı metafiziği geleneğinin temellerini sarsmak ve aşındırmak isteyen Derrida’dır; onun, yapısal dilbilimi ve göstergebilimi yapıbozuma uğratması; metin ve “*intertext* (ara-metin, bir metinle ilişki kuran diğer metin ya da metinler)” gibi terimlerin kavramsal arka planını oluşturmuştur.⁹² Derrida, “İnsan Bilimleri Söyleminde Yapı, Gösterge ve Oyun (‘Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Sciences’)” adlı makalesinde yapının, metinsel unsurları merkezî şekilde düzenleyen ve onların anlamlarının temeli olan bir anlamsal odağın bütönlüğü olarak algılanışını çürötmeye çalışır.⁹³ O, böylesi bir durağan merkezin, gösterenlerin sonsuz yer değıştirmesi ve hareketinden dolayı bulunamayacağını söyler ve onun, sabit bir merkezin dolayısıyla anlamın mümkün olmadığını içeren bu önemli fikrinden

⁹⁰ Graham Allen, *Intertextuality*, s. 31.

⁹¹ *age.*, s. 32-33.

⁹² Marko Juvan, “Deconstructing the Metaphysical Grounds of Sign, Communication, and Structure”, *History and Poetics of Intertextuality* (Çev. Timothy Pogačar), Purdue University Press, USA, 2008, s. 80.

⁹³ Jacques Derrida, “Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Sciences”, *Writing and Difference* (Çev. Alan Bass), Routledge, London and New York, 2001, s. 351-370.

postmodernizmin ilk belirtileri de açığa çıkar.⁹⁴ Bir merkezin ya da kökenin yokluğunda her şey söyleme dönüşür; sonuçta bir sistemdeki merkezî, özgün ya da aşkın bir gösterilen hiçbir zaman “ayrışıklıklar (*différences*) sistemi” dışında var olamaz.⁹⁵ “Yazı”nın yeni bir kavramsallaştırmasını yapmak isteyen Derrida, bunun *gramme* ya da *différance* olarak adlandırılabilceğini söyler. Buna göre, ister yazılı ister sözlü söylemde olsun hiçbir gösterge, sadece kendinde mevcut olmayan başka bir unsura gönderme yapmaksızın var olamaz. Bu zorunlu bağıntı; dildeki sesle veya yapıyla ilgili birimlerin, bir zincir gibi örgütlenen sistemin, diğer ögelere ya da onların izlerine bağlı olarak ortaya çıkmasını sağlar. Sadece başka bir metnin veya metinlerin dönüştürülmesiyle üretilen metin, bir örgü gibi zincirlenen bu sistemin ürünüdür. Sistem içindeki birimler, hiçbir zaman sadece bulunur veya bulunmaz değildir. Her yerde sadece ayrışıklıklar ve izlerin izleri vardır. Dolayısıyla “anlam” olarak nitelendirilen şey de hâlihazırda ve tamamen ayrışıklıkların/farklılıkların örgüsüdür; o, başka metinlere göndermelerden oluşan bir metinsel ağ içinde bulunur ve başka metinlerin ya da metinsel birimlerin izlerini taşır. Bundan dolayı Derrida’nın kuramında “*gramme*/yazı (dokusal veya metinsel birim)” göstergebilimin temel kavramı ve gramatolojinin çıkış noktası hâline gelmiştir.⁹⁶ Dilin yapısı da ayrışıklıkların oyunuyla durmadan değişen, sınırlanamayan bir ağ gibi örülmüştür. Bu bağlamda Derrida, hem farklılaşmayı hem de anlamın ertelenmesini ve çoğulluğunu içeren “ayrışıklık” ile bir “açık örgü” kavramına işaret eder. Göstergeye özgü olan bu durum, metin için de geçerlidir; metnin anlamı da bünyesinde mevcut olmayanla, söylenmeyenle, diğer metinlerle bağlantılıdır.⁹⁷ Burada özetlendiği hâliyle, Derrida’nın metinsel kapalılığın karşısında olan ve herhangi bir merkezci referans noktasını inkâr eden “gösterenlerin serbest yayılımı”na dair görüşleri, metinlerarasılığın “ana kapısı” hâline gelir. Dahası, Derrida’nın, *L’Ecriture et la différence* (Yazı ve Ayrışıklık) ve *De la grammatologie* (Gramatoloji) adlı kitapları, Kristeva’nın metinlerarasılığı tanıttığı çalışmalarıyla aynı yılda (1967) yayınlanmıştır.⁹⁸

Bununla birlikte Derrida, birçok yazısında benzer şeylere işaret eden iz, gönderme ve yazı (*trace*, *renvois*, *gramme*) kavramlarını kullanarak “farklılık/ayrışıklık”ı tartışmıştır. Ona göre yazı, sadece anlamı ileten teknik bir araç değildir; aynı zamanda farklılık/ayrışıklık üreten bir anlamlandırma pratiğidir. Örneğin o, “iz (*trace*)”i

⁹⁴ Marko Juvan, “Deconstructing the Metaphysical Grounds of Sign, Communication, and Structure”, s. 80.

⁹⁵ Jacques Derrida, “Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Sciences”, s. 354.

⁹⁶ Jacques Derrida, *Positions* (Çev. Alan Bass), The University of Chicago Press, USA, 1981, s. 33.

⁹⁷ Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2010, s. 202.

⁹⁸ Marko Juvan, “Deconstructing the Metaphysical Grounds of Sign, Communication, and Structure”, s. 81.

göstergenin ayrışıklığını/kimliğini oluşturan, geçmiş ve gelecekteki göstergebilimsel birimler arasındaki mümkün ilişkilerin çoğulluğu olarak değerlendirir. Bütün metinlerin, konuşan öznelere, söylemlerin ve onların birbirine göndermelerinin, birbirlerini dönüştürmelerinin bir “ağ”ın bileşenleri olarak bu şekilde bir tasavvuru, 1970’lerin başında Derrida’nın “genel metin” kavramına ulaşmasını sağlamıştır. Kristeva da her şeyin bir metin olarak okunabileceği düşüncesini Derrida’dan önce *Semiotiké*’inde (1969), kültürün her tür metin için söylemsel bir çerçeve sunduğunu belirterek dile getirmiştir. Genel anlamda metinlerarasılığın bütün önemli kuramcıları, evrensel bir metin olarak *gerçeklik* fikrini benimsemiştir. Örneğin Barthes’ın *Metnin Hazı*’nda (1973) yer alan “*sınırsız metnin dışında yaşamının imkânsızlığı*” formülü de bu fikrin bir ifadesidir.⁹⁹

Derrida’nın kuramının yanı sıra Bakhtin’in ideolojik tek boyutluluğa (monolojizme) dönük eleştirileri de Kristeva ve *Tel Quel* çevresinin diğer üyelerini önemli ölçüde etkilemiştir. Onlar, Bakhtin’in diyalojizm kavramını, bireysel bilincin bütünlüğünü ve özerkliğini savunan “burjuva ideolojisi”ne karşı verdikleri mücadelede ve metnin müstakil bir anlamı olduğu (*self-contained*) düşüncesini yıkmak için kullanmışlardır. Bunu yaparken Bakhtin’den oldukça uzaklaşarak onun, sadece romanın ve romana özgü nitelikler taşıyan bazı metinlerin özelliği olduğunu düşündüğü diyalojizmi bütün metinlerin ortak özelliği durumuna getirmişler; metin kavramını her türlü kültürel olguyu kapsayacak, göstergebilimin imkânlarıyla yorumlanabilecek şekilde genişletmişlerdir. Söz konusu metinsel yaklaşım, özellikle Kristeva’nın metinlerarasılık tanımlamasının da ana çizgilerini oluşturur. Bakhtin, “metinlerin diyalojik bağlantısı”nın geri planında “öznelere” olduğunu savunur. Kristeva ise metinlerarasılığı, özerk özneye ait tüm burjuva kavramlarını sökmek için bir manivela, metni ve özneyi (yazarı) yapıbozuma uğratmak için gereken dilbilimsel ve göstergebilimsel bir araç olarak görür. Böylece, bir zamanlar “yaratıcı” ve “dahi” olan metnin yazarı, önemini yitirir; o, sadece metinlerin etkileşimine alan açan kişiye dönüşür. Dolayısıyla yaratıcılık ve üretkenlik metne, daha ziyade metinlerin ilişkisine aktarılır; yazarın birey olarak öznelliği ve metin üzerindeki tüm iktidarı kaybolur.¹⁰⁰ Bu çevrenin metinlerarasılık konusunda belirleyici ve yön verici çalışmalarını yapan Kristeva ile Barthes’ın görüşlerini de özellikle bu bakış açısı belirlemiştir.

1.5. Julia Kristeva: Diyalojizmden Metinlerarasılığa

⁹⁹ *agm.*, s. 82-83.

¹⁰⁰ Manfred Pfister, “How Postmodern is Intertextuality”, *Intertextuality Research in Text Theory* (Ed. Heinrich F. Plett), Walter de Gruyter, Berlin-New York, 1991, s. 212.

Julia Kristeva, metinlerarasılık terimini türetmesiyle, Bakhtin'in çalışmalarının akademik çevrelerde gördüğü ilgiye zemin hazırlamasıyla bu kuramın en önemli temsilcilerinden biri olarak kabul edilir. Onun konuyla ilgili görüşleri dönemden döneme değişmiş ve kendisince sürekli güncellenmiştir. Dolayısıyla zaman içinde farklı yazılarında ve kitaplarında, bu başlık altında da görülebileceği gibi, metinlerarasılığa değişen yorumlar ve tanımlar getirmiştir.

1.5.1. “Kapalı Metin” ve “Bakhtin, Kelime, Diyalog, Roman”

Kristeva'nın birbirini tamamlayan “Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman (Bakhtin, Kelime, Diyalog ve Roman)” ve “Le texte clos (Kapalı Metin)” başlıklı makaleleri, onun Bakhtin'in kuramsal görüşlerini dönüştürdüğü ve yeni bir bakış açısıyla yorumladığı iki önemli metindir.

Kristeva, “Bakhtin, Kelime, Diyalog ve Roman”ında Bakhtin'in çalışmalarını Fransız aydın çevrelerine tanıtır. Bakhtin'i de Biçimciler arasında gördüğü bu makalesinde, özellikle onun, bu yaklaşımı yorumlamasına eğilir. Rus kuramcı, bir edebî yapının sadece *var olmadığını* başka bir yapıyla kurduğu ilişkiyle yeniden üretildiğini de dile getirmiştir. Bunu yaparken hem anlamın devingen bir süreç olduğunu hem de bu sürecin yazar, alımlayıcı, güncel ya da tarihî kültürel bağlamlara ait farklı “metinler” arasındaki diyalog sonucunda oluştuğunu söylemiştir. Onun “edebî kelime” kavramı, sabit bir anlam yerine yazara, okura/alımlayıcıya ve çağdaş ya da daha önceye ait kültürel bağlamlara genişleyen farklı “metinler” arasındaki söyleşiyi, farklı metinsel düzeylerin kesişimini imlemektedir. Dolayısıyla her metin, diğer metinlerle diyalojik bir ilişki kurar. Bakhtin'in aktarılan görüşlerinden özellikle etkilenen Kristeva, söz konusu makalesinde ondan hareket ederek kendi bakış açısını geliştirir. Bu bağlamda bir metinsel alan olan diyalogun üç boyutu ya da koordinatı üzerinde durur. Bunlar; yazar (özne), alımlayıcı (hitap edilen kişi) ve dışsal metinlerdir. “Edebî kelime”nin durumu bunlara bağlı olarak yatay (metinde hem yazan özneye hem de okura/alımlayıcıya ait olan kelime) ve dikey (metinde artzamanlı ve eşzamanlı edebî *corpusa/külliyata* yönelen kelime) ekseninde şekillenir. Bu iki eksen kenetlendiğinde “*başka metinlerin kesişimi olan ve en az bir başka metnin okunabildiği metni*” meydana getirir. Bakhtin, bu iki eksenin kesişimi için diyalog ya da çift değerlik (*ambivalence*) terimini kullanmış ve bunları mutlak çizgilerle ayırmamıştır. Ancak Kristeva'nın diyalojizmi genişleterek ulaştığı metinlerarasılık, Bakhtin'in özneler arasılık teriminin yerini alır; buna göre edebî metinlerin dili (*poetik dil*) de çift değerli (diyalog odaklı) okunabilmelidir. Bu şekilde kavrandığında her metin bir alıntılar mozaigi olarak inşa edilir; başka söylemleri ya da metinleri hem bünyesine

katar hem de dönüştürür.¹⁰¹ Kristeva'nın diyalojik metin kuramını farklı bir terim olan metinlerarasılıkla yeniden tanımladığını belirten Allen'a göre, onun "çift değerlik (*ambivalence*)", "melezlik" gibi terimleri sık sık kullanması da Bakhtin okumalarının metinlerarası bir bakış açısıyla gözden geçirildiğinin bir göstergesidir.¹⁰²

Kristeva, "Kapalı Metin"de hâlihazırdaki söylemler ve metinler ağındaki bir metnin nasıl üretildiğini saptamaya çalışır. Öyle ki metinler, yazarların özgün ve benzersiz fikirlerinden doğmazlar; onlar, var olan metinleri farklı şekillerde derler ya da kompoze ederler. Bundan dolayı Kristeva, metnin, "*metinlerin bir permütasyonu, verili bir metnin alanında diğer metinlerden alınan çeşitli söylemlerin kesiştiği ve birbirini tarafsızlaştırdığı bir metinlerarasılık*" olduğunu belirtir.¹⁰³ Metinler, "kültürel" ya da "toplumsal metin" olarak adlandırılabilen farklı söylemlerden, konuşma veya ifade biçimlerinden, kurumsal olarak belirlenmiş yapılardan ve kültürü şekillendiren sistemlerden oluşur. Bu yönüyle metinler, tikel ya da yalıtılmış bir varlığa sahip değildir; daha ziyade kendisinin de bir metin olduğu düşünülen kültürden yapılan birer derlemedir. Allen'a göre Kristeva, metinlere bu şekilde yaklaşıp diyalojizmi, metin, metinsellik gibi kavramlara ve bunların ideolojik yapılarla ilişkisine dayanan göstergebilimsel bir bakış açısıyla yeniden yorumlamıştır.¹⁰⁴

Bakhtin'in yaklaşımı, dili özgül bir toplumsal bağlamda kullanan somut insan öznelere yoğunlaşırken Kristeva'nın bu konudaki tutumu, metin ve metinsellik gibi daha soyut kategorilerin öncelenmesi sonucunda insan öznesini dilin alanından dışlamaya dönüktür. Kristeva'yla Bakhtin'in ortak noktası ise metinlerin içinde üretildiği toplumsal ve kültürel bağlamdan soyutlanamayacağı noktasındaki ısrarlarıdır. Böylelikle tüm metinler, paylaştıkları söylem aracılığıyla toplumdaki ideolojik yapıları ve çekişmeleri bünyesinde barındırır. Kristeva'ya göre bu, bir metnin metinlerarası boyutunun sadece geleneksel anlamda bağlamın ve tarihî arka planın biçimlendirdiği "kaynaklar" ya da "etkiler" üzerinden incelenemeyeceği anlamına gelir.¹⁰⁵ Ancak ona göre metnin tarihî niteliği ve kültürün bir parçası olması, Bakhtin'den oldukça farklıdır. Her metinde başka metinlerin zorunlu varlığını peşinen kabul eden Kristeva'ya göre metinler hem önceki hem de dolaylı kültürlere aittir; her metin, geçmişe ait ve ikincil metinlerin dokunmasıyla oluşur. Bu da metinlerarası ilişkileri, bütün metinlerin var olma koşuluna dönüştürür.

¹⁰¹ Julia Kristeva, "Word, Dialogue, and Novel," *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art* (Ed. Leon S. Roudiez), Columbia University Press, New York, 1980, s. 64-66.

¹⁰² Graham Allen, *Intertextuality*, s. 39-42.

¹⁰³ J. Kristeva, "The Bounded Text", *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art* (Ed. Leon S. Roudiez), Columbia University Press, New York, 1980, s. 36.

¹⁰⁴ Graham Allen, *Intertextuality*, s. 35-36.

¹⁰⁵ *age.*, s. 36.

Onun geliştirdiği göstergeçözüm kuramının toplumsal ve tarihî boyutu bundan kaynaklanır; bir metin, hem tarihi görüp okur hem de tarih içinde yer alır. Göstergeçözüm, metinleri diğer metinler içinde, yani metinlerin toplumu ve tarihi içinde değerlendirir.¹⁰⁶ Metin, bir uygulama (*practice*) ve üretkenliktir (*productivity*); onun metinlerarasılığı, daha önceki sözceleri/kelimeleri yapılandırmasından ve dildeki eski ya da eşzamanlı söylemleri dağıtmasından kaynaklanır. Bundan dolayı herhangi bir sözce, kullanıldığı bağlamın ve zamanın ötesinde de yeniden üretilir.¹⁰⁷

Kristeva'ya göre, bir metnin toplumsal metnin parçaları ve karışımı olduğu kabul edildiğinde toplumdaki dil ve söylemleri biçimlendiren ideolojik mücadele ve gerilimlerin onda yankılandığı görülebilir. Metinlerin açık ve durağan anlamları yoktur; onlar kelimelerin anlamı üzerine toplumdaki ideolojik çatışmaları da kapsarlar. Bir metindeki kelime ve sözceler -tıpkı Bakhtin'in kuramında olduğu gibi- “ötekilik”i de içerir. Böylelikle metinlerarasılık, “toplumsal metin”den ortaya çıkan, varlığını toplum ve tarih içinde sürdüren metinlere bağlanır.¹⁰⁸ Dolayısıyla Kristeva, bir metni önce kapalı bir yapı olarak inceler ve metnin kendi içindeki dönüşümleri eşzamanlılık açısından değerlendirir. Sonrasında onu artzamanlılık açısından ele alarak öteki metinlerle ilişkilerini, (metinsel) tarih ve toplum içindeki yerini saptamaya çalışır. Sözcelerin bir bütün içindeki dönüşümünü inceleyen Kristeva, bu bütünün tarihî ve toplumsal metin içine dâhil edilmesi işlemini düşünüyapıbirim (*idéologéme*) olarak nitelendirir.¹⁰⁹ Düşünüyapıbirim olarak metin kavramı, metni metinlerarasılık olarak inceleyerek onu toplumsal ve tarihî metin içinde değerlendiren göstergebilimin yöntemlerini de belirler. Bir metnin düşünüyapıbirimi, bir metnin indirgenemez olduğu sözcelerin bir metin olarak bütünlüğe kavuştuğu ve tarihî/toplumsal metne eklendiği merkezdir.¹¹⁰ Metnin bu şekilde algılanması, onun herkes tarafından paylaşılan ortak bir anlamı olduğu düşüncesini ortadan kaldırmıştır; metinler, toplumsal ve tarihî metinlerin bir derlemesi, kompozisyonu olarak görülmeye başlanmıştır. Metinlerin anlamı da bundan böyle değişen kültürel ve toplumsal süreçlere bağlanır. Bu bakış açısı, metinle ilgili “içeri” ve “dışarı” kavramlarını ortadan kaldırmaktadır. Böylelikle anlam, aynı anda metnin hem “içinde” hem de “dışında”dır; metnin içi de dışı da metindir.¹¹¹

¹⁰⁶ Mehmet Rifat, *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları 1. Tarihçe ve Eleştirel Düşünceler*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1998, s. 129.

¹⁰⁷ Julia Kristeva, “The Bounded Text”, s. 36.

¹⁰⁸ Graham Allen, *Intertextuality*, s. 36-37.

¹⁰⁹ Kubilay Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, Öteki Yayınevi, Ankara, 2000, s. 46.

¹¹⁰ Julia Kristeva, “The Bounded Text”, s. 37.

¹¹¹ Graham Allen, *Intertextuality*, s. 37.

1.5.2. Bağlam Değiştirme (*Transposition*)

Bakhtin'in kuramına katkıları, eklemeleri ve onu yeniden yorumlama girişimleri, Kristeva'ya metinlerarasılığın değişen tanımlarını yapma imkânını vermiştir. Kristeva, *Revolution in Poetic Language*'ında (1974) metinlerarasılığı göstergebilimin bakış açısıyla yeniden tanımlamayı dener. Böylece metinlerarasılık, "bir gösterge sisteminden diğerine geçiş" sürecine dönüşür. Bu süreç, yer değiştirmenin (*displacement*) ve yoğunlaştırmanın (*condensation*) bir sentezidir; ancak tam anlamıyla bunlarla sınırlı değildir. Aynı zamanda dogmatik olanın dönüştürümünü, eski konumun yıkılarak yeninin inşa edilmesini de içerir. Yeni bir gösterge sistemi, mevcut göstergelerden ya da farklı göstergelerin ödünç alınmasıyla üretilebilir: farklı bir gösterge/kültür pratiğinin (örneğin bir karnaval sahnesinin) yazılı metne aktarımı bunun örneğidir. Özgül bir gösterge sistemi (edebî metin) şekillenirken birçok farklı gösterge sistemi yeniden dağıtılır. Metinlerarasılık terimi, bu durumda bir gösterge sisteminden diğerine geçişi/bağlam değiştirmeyi (*transposition*) ifade eder. Bu noktada Kristeva, metinlerarasılığın geleneksel etkilenmeyle, kaynak araştırmasıyla karıştırılmaması için "bağlam değiştirme" terimini önerir. Böylelikle çok anlamlılık, farklı gösterge sistemlerinin çok kutupluluğunun bir sonucu olur.¹¹²

Kristeva'nın Bakhtin'den hareket ederek geliştirdiği göstergebilimsel yaklaşımı kimi yönlerden eleştirilmiştir. Bunların en önemlisi, onun göstergebilimsel yaklaşımının, bütün diyalojik sözcelerin ve özgül edebî ürünlerin içinde olduğu toplumsal koşulları görmezden gelmesine yöneliktir. Kristeva, anlamlandırma sürecinde Bakhtin'in yegâne bağlam saydığı diyalojik karşılaşmayı soyutlamalarıyla ortadan kaldırır. Böylece çok anlamlılık, alımlayıcı ve metin arasındaki ilişkiden ziyade sadece yazının bir özelliği durumuna gelir. Sonuçta anlamın üretimi her türlü tarihî konumdan/ilişkiden bağımsız, salt bir metinsel işleme dönüşür. Bir metindeki olası anlamların çoğulluğu, metnin içinde okunabileceği tarihî ve toplumsal durumlardan ziyade metinden türetilebilecek anlamlardan kaynaklanır.¹¹³ Ancak Bakhtin'in benimsediği artzamanlı bakış açısı ve metinleri toplum/tarih içinde konumlandırma çabası, onu, Rus Biçimcilerinden olduğu kadar kendisinden esinlenerek metinlerarasılığı geliştiren Kristeva, ardından Barthes, Riffaterre ve Genette gibi eşzamanlı bakış açısıyla metne yaklaşan kuramcılardan da

¹¹² Julia Kristeva, *Revolution in Poetic Language* (Çev. Margaret Waller), Columbia University Press, New York, 1984, s. 59-60.

¹¹³ Simon Dentith, *Bakhtinian Thought An Introductory Reader*, s. 94.

büyük ölçüde ayırır.¹¹⁴ Kristeva, bir metnin toplumsal ve tarihî boyutunu tamamen ihmal etmez; ancak bunlar, sadece metinlerin tarihiyle ya da ve toplumuyla sınırlandırılmıştır.

1.6. Roland Barthes: “Eser”den “Metin”e

Kristeva gibi bir eleştirmen ve kuramcı olan, onunla birçok noktada benzer görüşleri paylaşan Barthes, postyapısalcıların çoğu gibi, mutlak anlam ya da doğru kavramlarına sürekli saldırmıştır. Bunun sonucunda Barthes, özellikle “Metin Kuramı” başlıklı yazısında, geleneksel eser ve metin kavramlarına izafe edilen ilişkileri ve yüklenen anlamları tersine çevirmeyi dener.¹¹⁵ O, bu girişimiyle metinlerarasılığın önemli kuramcılarından sayılmıştır. Orr’a göre de metinlerarasılığın önemli kuramcılarında biri olan Barthes, *Encyclopedie Universalis*’ta yer alan “*Texte (thorie du)* (Metin Kuramı, 1973)” maddesinde, Kristeva’nın daha önce dile getirdiği birçok görüşü yineler:

“Metin bir üretkenliktir. (Anlatı tekniği veya üslubun yetkinliğinin talep edeceği gibi) işlerliğin bir ürünü olması anlamında değil, metnin üreticisinin ve okuyucunun bir araya geldiği bir üretim sahnesi olmasıyla: metin nasıl veya ne zaman ele alınırsa alınsın ‘işler’; yazılı sabit formda bile çalışmayı veya bir üretim sürecini durdurmaz. Metin; iletişim, temsil veya ifade dilini bozar [...] ve başka bir dil inşa eder. [...] Her metin bir ara-metindir (intertext); her metinde başka metinler değişen derecelerde ve az çok tanınabilir biçimlerde bulunur. [...] Her metin, tekrar dönüştürülmüş alıntılardan oluşan yeni bir dokudur. Kod parçaları, formüller, model ritimler, toplumsal söylemin kimi kısımları metne geçer ve onun içinde yeniden dağıtılır. [...] Ara-metin (intertext), kökeni nadiren saptanabilen anonim formüllerin, tırnak işaretleri olmayan bilinçsiz veya kendiliğinden alıntıların bir alanıdır.”¹¹⁶

Bu maddedeki görüşlerin Kristeva’nın kuramsal bakış açısıyla birçok yönden örtüşmesi nedeniyle Orr, daha önce Kristeva’nın *Semeiotike*’ini incelemiş olan bir okurun, yukarıdaki alıntıda bu kaynaktaki kimi cümlelerin dönüştürüldüğünü ve onların apaçık yankılarını görebileceğini hatta bu maddenin “intihal” olduğunu düşünebileceğini belirtir. Orr’a göre Barthes, Kristeva’nın bu konuda yazdıklarını farklı cümlelerle veya kelimelerle, zaman zamansa benzer şekilde ifade etmiştir.¹¹⁷

Öte yandan metinlerarasılık, Barthes’ın geliştirdiği metin kuramında da önemli bir yere sahiptir. Barthes bu kavramdan yola çıkarak edebî metnin; geleneksel yazar, okur ve metin anlayışının dışında yeni bir tanımına gitmiştir. Yazar, bu tanıma göre sadece metinlerarası, başka metinlerle kurulan ilişkilerin bir sonucu olan anlamın derleyicisine dönüşmüştür. Bununla birlikte Barthes, “eser”den “metin”e geçişle yapısalcılıktan

¹¹⁴ Kubilay Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, s. 26.

¹¹⁵ Graham Allen, *Intertextuality*, s. 61.

¹¹⁶ Barthes’tan aktaran Orr, Bkz. Mary Orr, *Intertextuality: Debates and Contexts*, Blackwell Publishing, UK, 2005, s. 33.

¹¹⁷ *age.*, s. 33-34.

postyapısalcılığa geçişin de tamamlandığını ve bu geçişin ardından okurun ya da eleştirmenin tüketici olmaktan ziyade bir üretici durumuna geldiğini belirtir. Üretkenliği metin açısından önemli bir parametre hâline getiren Barthes için önemli olan metinler, *okunabilir* değil *yazılabilir metinler*dir. Yazılabilir metnin, belirli bir anlamı ya da durağan bir göstereni/gösterilene yoktur. Bu metinler, dağınık ve çoğul birçok gösterene/gösterilene sahiptir; “tükenmez bir gösterenler dokusu veya galaksisi, dikiş yerleri görünmeyen bir kod ve kod parçaları örgüsü” olarak biçimlenirler:

*“Bütün edebiyat metinleri başka edebiyat metinlerinden örülmüştür; ama bu, başka metinlerin ‘etki’lerinin izlerini taşıdıkları gibi klasik bir anlama gelmez; çok daha radikal bir anlama, her kelime, cümle ve kesitin eseri çevreleyen veya ondan önce yazılmış olan yazıların yeniden işlenmesi olduğu anlamına gelir. Edebi ‘özgünlük’, ‘ilk’ edebi metin diye bir şey yoktur: Bütün edebiyat ‘metinlerarasıdır’.”*¹¹⁸

Barthes’ın postyapısalcı bakış açısına göre “eser” terimi, tamamlanmışlığı, anlamın saptanabilirliğini ve yorumun mümkünliğini öneren materyal şeklindeki kitabı karşılar. “Metin” terimi ise eser içindeki gösterenlerin oyununu, onun yıkıcılığının ortaya çıkışını ve yazının etkileşime dayalı yönünü ifade eder. “Eser” tamamlanmış, sayılabilir, bir kütüphane rafında bulunmakla fiziksel bir yer işgal eden nesnedir; “metin” ise yöntembilimsel bir alandır ve sadece bir üretim etkinliği sırasında deneyimlenebilir. Eser elde tutulabilirken metin ise, aksine, dildedir ve türsel kategorilere direnir.¹¹⁹ Bununla birlikte metin, “yazı”nın, potansiyel olarak farklı eserlere yayılmasına rağmen onların hiçbirine ait olmamasıyla tanımlanır. Barthes, ana hatlarıyla özetlenen metin kuramını geliştirirken Derrida’nın “yazı (*gramme*)”sı ile Kristeva’nın diyalojizm yorumunu ve bağlam değiştirmeye ilgili farklı görüşlerini kaynaştırmıştır.¹²⁰ Buna bağlı olarak metin, Derrida’nın belirttiği gibi, yazının “ayrışıklık üretici (*différential*)” işlevinden dolayı “birkaç anlam”la sınırlandırılmayıp “birçok anlam”a sahip olabilme potansiyeli ve kapasitesi ile çoğuldur. Birkaç anlama sahip olmak ise sadece belirsizliği ortaya koymaktır; çünkü belirsizliğe dâhil olan her bir anlam tanımlanabilir olmayı sürdürdüğünden, sonuçta çözümlenebilir. Metnin çoğul anlamlılığı ise her zaman bir diğerine uzanan gösterenlerin sonsuz şekilde etkileşimine dayanır. Derrida’nın ifadesiyle “anlamlandırma zincirlerinin izi (*trace of signifying chains*)” her gösterenin anlamını çarpıtır, çoğaltır ve sürekli erteler:¹²¹

“Metin, çoğuldur. Basitçe bu, onun, çok sayıda anlamı olmasından ziyade birçok anlamı gerçekleştirmesi demektir: indirgenemez (ve sadece kabul edilebilir

¹¹⁸ Terry Eagleton, *Edebiyat Kuramı*, s. 148-149.

¹¹⁹ Graham Allen, *Intertextuality*, s. 66.

¹²⁰ *age.*, s. 67.

¹²¹ *age.*, s. 66-67.

olmayan) bir çoğulluk. Metin, anlamların bir arada var olması demek değil, bir geçiş, bir kesişme noktasıdır: böylece o, özgürlükçü dahi olsa bir yoruma değil, bir patlamaya, bir yayılıma karşılık verir. Şöyle ki metnin çoğulluğu, içeriğinin muğlaklığına değil, gösterenlerinin örgüsünün/dokumasının (etimolojik olarak 'metin', bir doku, dokunmuş kumaştır) stereografik çoğulluğuna bağlıdır."¹²²

Bundan dolayı metin kuramı metinlerarasılığı da içerir; bu sadece anlamların çokluğunun metindeki varlığından değil metnin hâlihazırdaki anlamlardan eğrilmiş ve birçok farklı söylemden dokunmuş olmasından kaynaklanır. Öyle ki metin, hiçbir özgün olmayan yazılar çeşitliliğinin karıştığı ve çatıştığı çok boyutlu bir uzamdır; sayısız kültür merkezinden derlenmiş alıntılar dokumasıdır (tissue).¹²³ Metin -Kristeva'nın da belirttiği gibi- üretilen bir şeydir. O, diğer metinlerdeki varlığıyla, onlarla kesişmesiyle üretilir ya da onların üretimine katkı sunar. Barthes, bu üretim ve katılım sürecini ise sık sık değindiği kumaş/dokuma benzetmesiyle somutlaştırmak istemiştir:

*"Metin (texte) demek, Dokuma (tissu) demektir; ama bugüne kadar bu dokuma, bir ürün, yapılıp bitmiş bir kumaş olarak ele alınmış, arkasında, iyice gizlenmiş ya da hafifçe örtülmüş bir anlamın (gerçekliğin) bulunduğu düşünülmüş olduğu halde bugün dokumanın kendine odaklanıyoruz, metnin kendini üretmesi, yaratması, harfleri sürekli olarak birbirlerinin arasına, içine karması düşüncesi üzerinde duruyoruz."*¹²⁴

Barthes'a göre de bir üretim olan metinlerarasılık, Kristeva'nın da belirttiği gibi etkilenme, kaynaklar ya da tarihî "metin" ve "bağlam" incelemesinde tercih edilen yerleşik bir yöntemle hiçbir şekilde bağlantılı değildir. Bu tür geleneksel yaklaşımlara göre "bağlam", "metin"i açıklayabilir yine de ondan epeyce uzakta kalır; çünkü metnin anlamlandırılmasının bir sınırı yoktur. Kaygan ve değişken bir niteliği olan metin, her zaman daha ileriye gidebilir, keyfi bir şekilde durabilir; onun kaynaklarını, etkilenmelerini saptayabilmek mümkün değildir.¹²⁵

*"[...] metnin okunması bir daha yinelenemeyecek anlık bir süreçtir [...] bu süreç aynı zamanda alıntılar, göndermeler ve yankılarla dokunmuştur, metnin bütününi geniş bir stereo iletimiyle geçen eski ya da çağdaş kültür dilleridir bunlar [...] Her metnin kendisi de başka bir metnin ara-metni olduğuna göre içinde kesinlikle bulunduğu metinlerarasılık, metnin herhangi bir kökeniyle karıştırılmamalıdır. Bir yapının 'kaynaklarını', 'etkilerini' araştırmak, eklenme mitini besleyecek bir davranışta bulunmak anlamına gelir; bir metni oluşturan alıntılar ise anonimdir, ilk çıkış noktaları bulunamadığı hâlde önceden okunmuşlardır: Bunlar tırnak işareti kullanılmadan var olan alıntılardır."*¹²⁶

¹²² Roland Barthes, *Image Music Text* (Çev. Stephen Heath), Fontana Press, London, 1977, s. 159.

¹²³ Roland Barthes "Yazarın Ölümü", *Dilin Çalışma Sesi*, s. 65.

¹²⁴ Roland Barthes, *Yazı Üzerine Çeşitlemeler-Metin Hazzı* (Çev. Şule Demirkol), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2016, s. 139.

¹²⁵ Graham Allen, *Intertextuality*, s. 69.

¹²⁶ Roland Barthes, "Yapıttan Metne", *Dilin Çalışma Sesi* (Çev. Ayşe Ece, N. Kâmil Sevil, Elif Gökteke), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2013, s. 74.

Dolayısıyla “metin”, bir “eser”e potansiyel olarak yayılan ve yine de diğer metinlerle birlikte var olan şeydir; özünde metinlerarasıdır. Bununla birlikte Barthes’a göre metin, okurun üretici rolünü yoğun şekilde gerekser. Onun *Tel Quel* adlı postyapısalcı projeye özgün katkısı, tek söylemli olmayan (anti-monolojik) metinlerin üretiminde okurun rolünü açık şekilde dile getirmek olmuştur.¹²⁷

1.6.1. Metin Dışı Müdahalenin Reddi: “Yazarın Ölümü”

Kristeva’nın Bakhtin üzerine yazdıklarından etkilenen ve esinlenen Barthes; metnin kökeninin tamamen yazarının bilinci değil ayrışık seslerin, diğer kelime, sözce ve metinlerin çoğulluğu olduğu düşüncesini geliştirir.¹²⁸ Metinlerarasılık kuramı, anlamın kökeniyle ilgili -ister varsayılan sabit bir gösterilenden isterse anlamın yaratıcısı olan Tanrı benzeri yazardan kaynaklasın- geleneksel kavramları ortadan kaldırmıştır. Metinlerarası yapısından dolayı bir edebî metin, her zaman daha önceki metinsel öğelerden derlenen bir “alıntılar dokusu”dur; böylece, anlamın da bir kökeni yoktur. Bir kökene sahip olmayan anlamın üreticisi de olamaz.¹²⁹ Barthes’ın *modern scriptor* olarak nitelendirdiği modern yazar ise bir metni yazarken “tek bir teolojik anlamı (Tanrı-Yazarın mesajını)” metnine yaymaz; aksine daha önce yazılanları, konuşulanları ve okuduklarını hiçbirisi özgün olmayan çeşitli yazıların karşı karşıya geldiği ve karıştığı çok boyutlu bir alan olan metinde derler ve düzenler. Bundan dolayı “*metin, içinde hiçbirisi özgün olmayan çeşitli yazıların birbiriyle hem uyum içinde olduğu hem de kavga ettiği, farklı boyutları olan bir alandır [...] kültürün binlerce kaynağından çıkarılmış alıntılardan oluşan bir bütündür.*”¹³⁰ Kristeva’nın metni bir “alıntılar mozaigi” şeklinde tanımlamasına benzer şekilde Barthes da onu, “sayısız kültür merkezinden derlenmiş alıntılarla dokunmuş bir bütün” olarak görür. Ona göre metinlerarasılık, belirli ara-metinlerden (*intertext*) ziyade söylemler, klişeler, yinelenen kalıplar ve ifade biçimleri olarak düzenlenmiş bütün kültürel kodlarla ilgilidir.¹³¹ Böylece bütün metinler, metinlerarasılığın nesnesi (*intertext*) olur; onların önceki ve sonraki metinlerle potansiyel bir ilişki içinde oldukları varsayılabilir.

“Metinlerarası ilişkiler kavramı sözcenin herhangi bir özelliğinin, sözcüğün hemen hemen sonsuz anlamıyla bir başka metne göndermesi olgusunu içerir [...] Metinlerarası ilişki denen olgu içine daha sonra gelen metinleri de

¹²⁷ Graham Allen, *Intertextuality*, s. 69.

¹²⁸ *age.*, s. 72.

¹²⁹ Graham Allen, *Roland Barthes*, Routledge, London and New York, 2003, s. 81.

¹³⁰ Roland Barthes, “Yazarın Ölümü”, s. 65.

¹³¹ Graham Allen, *Intertextuality*, s. 74.

katmak gerekir: Çünkü bir metnin kaynakları, yalnızca kendinden önce gelenler değil, aynı zamanda kendinden sonra gelenlerdir."¹³²

Bununla birlikte modern yazar, bir metni yazarken her zaman bir okuma ve yeniden yazma sürecinin öznesidir. Dolayısıyla bir metnin anlamının kökeninde yazardan ziyade metinlerarası dilin ve okurun anlam üretici rolünün payı vardır:

"Metin, farklı kültürlerden gelen, birbirleriyle diyalog kuran, kavga eden, birbirlerinin parodisini yapan çok sayıda yazıdan oluşur; ancak bu çokluğun bir araya gelip toplandığı bir nokta vardır ve bu nokta, şimdiye kadar söylendiği gibi yazarın kendisi değildir, okurun kendisidir. Okur, bir yazı'yı oluşturan tüm alıntıların hiçbirini kaybolmadan kaydedildiği yerdir; bir metnin bütünlüğü kökeninde değil, ulaştığı yerde bulunur, ancak ulaştığı yer artık belli bir kişinin özelliklerini taşıyan bir yer değildir: Okur, tarihi, biyografisi ve psikolojisi olmayan bir insandır; yazı'yı oluşturan tüm izleri aynı alanda tutan yalnızca.

[...]

Klasik eleştiri okurla hiç ilgilenmemiştir, ona göre edebiyatta metni yazan kişiden başka birine yer yoktur. [...] Yazı'nın geleceğinin olması için miti tersine çevirmemiz gerektiğini biliyoruz: Okurun doğumunun bedeli yazarın ölümü olacaktır."¹³³

J. Culler'a göre edebiyat bazındaki göstergebilimin okurun merkezî rolünü gerekmesinden dolayı edebiyat incelemesi ve eleştirisi, Barthes sayesinde "Yazarın ölümü" ve eşzamanlı olarak okurun keşfedilmesini deneyimlemiştir. Barthes'a göre okur; çeşitli kodların toplandığı yerin, özel bir alanın adıdır. Göstergebilim, göstergelerin anlam kazanmasına imkân veren örtük bilgiyi açığa çıkarmak için okura, bir kişi olmaktan ziyade işlev olarak ihtiyaç duyar. Böylece okurun zihni, metnin anlam bakımından çözümlenmesini mümkün kılan kodların biriktiği bir hazne olarak düşünülebilir. Dolayısıyla edebî eserler, anlamlarını tamamen okurlara borçludur. Göstergebilim ise bu anlamları sağlayan uzlaşımlar sistemini tanımlama görevine sahiptir.¹³⁴

1.7. Laurent Jenny, Gérard Genette ve Michael Riffaterre: "Yapısalcı Yaklaşımlar"

Graham Allen; L. Jenny, G. Genette ve M. Riffaterre gibi kuramcılarının metinlerarasılıkla ilgili görüşlerini "yapısalcı yaklaşımlar" başlığı altında değerlendirmiştir.¹³⁵ Bunun nedeni, bu başlık altında ele alınan her üç eleştirmenin geliştirdiği metin kuramının da bir bakıma yapısalcılıkla temas hâlinde oluşudur.

¹³² Roland Barthes, "Anlatının Yapısal Çözümlemesi", *Göstergebilimsel Serüven* (Çev. Mehmet Rifat - Sema Rifat), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1993, s. 126.

¹³³ Roland Barthes, "Yazarın Ölümü", s. 67-68.

¹³⁴ Jonathan Culler, *The Pursuit of Signs Semiotics, Literature, Deconstruction*, Routledge, London and New York, 2001, s. 43.

¹³⁵ Graham Allen, "Structuralist Approaches: Genette and Riffaterre", *Intertextuality*, Routledge, London and New York, 2006, s. 95-132.

1.7.1. Laurent Jenny

Fransız kuramcı Laurent Jenny, kendisinden önceki çalışmaları da göz önünde bulundurarak ilk defa metinlerarasılığı sistemleştirmeyi denemiştir; bir metnin başka metinlerle taklit, parodi, alıntı, montaj gibi farklı biçimlerde kurabileceği ilişkileri kategorilere bölerek ilk sınıflandırma modelini geliştirmiştir. Onun bu girişimi, G. Genette tarafından sürdürülmüş ve tutarlı bir modele dönüştürülmüştür.¹³⁶

Jenny'ye göre metinlerarasılık, “çok sayıda metnin, anlamın başını çeken bir ana metin ile dönüştürülmesi ve benzeştirilmesi işi”dir. Bu işlem sırasında başka bir metinden alınan sözce veya metinsel unsur, yeni bir bütün içine sokulur. Söz konusu işlem, iki temel biçimde gerçekleşir. İlki, bir eser ya da edebî söylem ve başka bir eser ya da söylem arasındaki ilişkidir. İkincisi ise açık iki gösterge sistemi arasında gerçekleşen metinlerarasılıktır; bu, iki ayrı sistemdeki unsurlardan birinin diğerine geçişi şeklinde gerçekleşmesiyle Kristeva'nın bağlam değiştirmesini (*transposition*) andırır.¹³⁷ Hangi biçimde olursa olsun Jenny'e göre metinlerarasılık, “söz dağarı mevcut bütün metinlerin toplamı olan bir dil”de konuşmaktır.¹³⁸ Jenny, metinlerarasılık kavramının, edebî anlamlandırmanın yapısalcı ve göstergebilimsel tanımlamalarında da merkezî bir konumda bulunduğu görüşündedir. Bundan dolayı “Biçimlerin Stratejisi” (1979) adlı makalesinde dilin dışında herhangi bir sözcenin bilinemeyeceği gibi metinlerarasılığın dışında da edebî bir eserin algılanamayacağını savunur.¹³⁹

Jenny, “Biçimlerin Stratejisi” başlıklı makalesinde; açık şekilde metinlerarası olan taklit, parodi, alıntı, montaj ve intihal gibi yöntemlerle üretilmiş olanlarla metinlerarası ilişkilerin belirgin olmadığı eserleri birbirinden ayırır. Ona göre edebî eserler, belirli bir eserle sınırlı metinlerarası niteliklere sahip olabildikleri gibi parodi veya montaj gibi metinlerarasılığın bir biçimine de yönelebilirler. Bir eser bir türle metinlerarası bir bağ kurduğunda üst metinsel (*architextual*) bir özellik ya da kod, yer aldığı ikincil metnin anlamlı bir parçasına dönüşebilir. Bir türün genel bir kodu (motifi, örüntüsü), farklı bir türe ait başka bir metinde kullanılabilir (örneğin trajedinin bir özelliğinin romana taşınması). Bu tür alışverişler, Kristeva'nın bağlam değiştirmesini (*transposition*), mevcut sistemlerdeki metinsel öğelerin yeni bir gösterge sistemine taşınmasını ve orada dağıtılmasını andırır.¹⁴⁰

¹³⁶ Graham Allen, *Intertextuality*, s. 113.

¹³⁷ Kubilay Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, s. 75.

¹³⁸ Graham Allen, *Intertextuality*, s. 113.

¹³⁹ Jonathan Culler, *The Pursuit of Signs Semiotics, Literature, Deconstruction*, s. 114-115.

¹⁴⁰ Graham Allen, *Intertextuality*, s. 113.

Bununla birlikte Jenny, makalesinde metinlerarasılığı tanımlamaya çalışırken “Hangi noktada bir metnin diğerindeki varlığından bir metinlerarasılık örneği olarak bahsedilebilir?” sorusunu sorar. Sonrasında metinlerarasılığı basit anıştırmadan ve bilinç dışı etkilenmelerden (*reminiscence*) tamamıyla ayırmayı önerir. Ona göre anıştırmada veya bilinç dışı anımsamalarda bir metin, geçmişe ait bir metnin bir ögesini onun anlamını kullanmadan tekrarlar; metinlerarasılıkta ise önceki metnin anlamı, biçimsel örüntüsü ve tüm yapısı sonraki metinde anıştırılır ya da tekrar dağıtılır. Jenny, anıştırmayı bundan dolayı metinlerarasılığın tamamen dışında bırakmayı önerir. Bunun nedeni ise anıştırmanın fark edilebilir olduğu hâllerde bile iki metin arasında yapılandırılmış birimler aracılığıyla ilişki kurmamasıdır. Culler, bir metni anlaşılabilir ve algılanabilir kılanın metinlerarasılık olduğu düşüncesini benimseyen Jenny’nin bu tür bir indirgemeye giderek anıştırma kavramını metinlerarasılık alanından dışlamasını yerinde bulmaz ve metni anlamlandırma sürecinin parçası olan bu tür ilişkilerin de metinlerarasılık kapsamında değerlendirilmesi gerektiğini belirtir.¹⁴¹

1.7.2. Gérard Genette

“Yapısalcı” eleştirmenler arasında yaptığı çalışmalarla öne çıkan G. Genette, metinlerarasılığın kendisinden önce başlatılan kuramsal bir modelini tasarlama girişimlerini, özellikle *Palimpsestes*’inde (1982) geliştirdiği kategorik sistemleştirmeye farklı bir noktaya taşır. Kendisinden önceki çalışmaları ve tasnif girişimlerini de göz önünde bulundurarak özgün bir metinlerarası model geliştirir.¹⁴²

Genette, bu eserinden önce yazmış olduğu “Structuralism and Literary Criticism (Yapısalcılık ve Edebî Eleştiri, 1964)” başlıklı makalesinde, yapısalcı edebiyat eleştirisi uygulaması için Claude Lévi-Strauss’un “brikolör (*bricoleur*)” kavramından yararlanmıştır. Genette’e göre de brikolör, hangi anlamıyla kullanılırsa kullanılsın, hâlihazır bir nesnedeki öğelerin yeniden düzenlenmesiyle var olan yapılardan yeni bir yapı üretmektir. Yeniden düzenlemeyle üretilen bu yapı, önceki yapılarla özdeş değildir; ancak yeniden düzenlemenin birçok yönü, onun kökenindeki yapıların tanımlanması ve açıklanması şeklinde işlev görür. Daha açık bir ifadeyle brikolör-eleştiri; edebî eserleri, izlekler, motifler, kodlar, yinelenen mecazlar, alıntılar ve göndermeler gibi öğelerine ayırır. Böylece belli bir eseri, edebî eleştiri terimlerine göre yeniden düzenler. Nihayetinde eleştirmen, eserin, kendisini yapılandıran edebiyat sisteminin oluşturduğu izlek, motif, kod vb. öğeler toplamıyla ilişkisini gösterir. Bundan dolayı edebî eserler,

¹⁴¹ Jonathan Culler, *The Pursuit of Signs Semiotics, Literature, Deconstruction*, s. 114-116.

¹⁴² Kubilay Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, s. 81.

özgün, benzersiz ya da tamamlanmış değildir; kapalı bir sistemde gerçekleşen özel seçme ve birleştirmelerin sonucudur. Yine de Genette, “edebi ürün”lerin Saussure’ün terimiyle bir *parole* olduğunu, yani kısmen özerk ve bireysel edimler olduğunu düşünür; bununla birlikte edebiyatın toplum tarafından “tüketim”i ise bir *langue*’dir. Zira okurlar, edebî metinleri “tutarlı bir sistem”e yerleştirmeye eğilimlidir. Yazar ise bu yapının öğelerini alır ve bir eserde yeniden düzenler. Son aşamada eleştirmen, eseri inceler ve bu öğeleri tekrar sisteme döndürür; eser ve sistem arasındaki yazarca karartılan ilişkiyi aydınlatır.¹⁴³

Metinlerarasılıkla ilişkilendirilen Kristeva, Barthes, Derrida gibi postyapısalcılar, hiçbir eleştirinin metne anlam kazandıran ilişkileri yeniden düzenleyemeyeceği ve metnin mutlak bir anlamına ulaşamayacağı görüşündedirler. Genette ve diğer yapısalcılar ise bir metnin anlamını, bir sistem içindeki yerini tespit ederek, tanımlayarak ve böylece derindeki yapıyı açığa çıkararak bulabileceklerini düşünürler. Postyapısalci metin ve metinlerarasılık kuramlarından farklı olarak yapısalcılar, bir metni daha önceden ait olduğu sisteme yerleştirir ve sabit okumaya tabi tutarlar.¹⁴⁴

Yapısalcılığın metinlerarası yaklaşımlara özgün katkısı ise dikkati tek tek eserlerden onların içinde üretildiği sisteme tekrar çevirmeleri olmuştur. Genette’in *The Architext* (1979), *Palimpsests* (1982) ve *Paratexts* (1997) adlı birbiriyle ilişkili üç çalışması; onun yapısalcı poetikasını inşa ettiği metinlerarası bir alan açarlar. Genette, “metinlerarasılık”ın yapısalcı bir bakış açısıyla yorumlanmasının tutarlı bir kuramsal ifadesi olan metinsel aşkınlığı (*transtextuality*) ve uygulama modelini bu çalışmalarda geliştirir.¹⁴⁵ Bununla birlikte kendi terminolojisini kurarken diğer eleştirmenlerden ayrılır. İki eser arasındaki ilişkiye “metinlerarasılık” yerine “metinsel aşkınlık” adını verir ve metinlerarasılığı diğer kategorilerle birlikte bu başlığın altına yerleştirir.¹⁴⁶ Genette’in modelinde metinsel aşkınlık genel bir üst kategoridir ve ona bağlı alt kategoriler mevcuttur.¹⁴⁷ Bununla birlikte Genette, bu terimi, postyapısalcılar tarafından kullanılan,

¹⁴³ Graham Allen, *Intertextuality*, s. 96.

¹⁴⁴ *age.*, s. 97.

¹⁴⁵ *age.*, s. 97-98.

¹⁴⁶ Kubilay Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, s. 82.

¹⁴⁷ Genette, *transtextuality* başlığı altında beş alt kategori önermiştir. Bu kategorilerin Türkçe karşılığı olarak en yaygın kullanıma sahip olduğu için Aktulum’un terim önerileri kullanılacaktır. Bu konudaki ikinci bir terim önerisi Mehmet Rifat’a aittir. Gürsel Aytac ise sadece, “transtextuality” için “metinleşimi” terimini önermiş, alt kategorileri olduğu gibi aktararak açıklamıştır. “Transtextuality (Aktulum, ‘metinsel aşkınlık’; Rifat, ‘ötemetinsellik’, Aytac, ‘metinleşimi’)” en genel ve üst kategoridir ve ona bağlı alt kategoriler için çeviri önerileri şu şekildedir: “Intertextuality (Aktulum, ‘metinlerarasılık’; Rifat, ‘ara metinsellik/metinlerarasılık’); “paratextuality (Aktulum ve Rifat, ‘yanmetinsellik’); “metatextuality (Aktulum, ‘yorumsal üstmetinsellik’; Rifat, ‘üstmetinsellik’); “hypertextuality (Aktulum, ‘anametinsellik’; Rifat, ‘ilerimetinsellik’); “architextuality (Aktulum, ‘üstmetinsellik’; Rifat, ‘önmetinsellik’).” Kubilay Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, Öteki Yayınevi, Ankara, 2000, s. 83-90; Mehmet Rifat, *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları 1. Tarihçe ve Eleştirel Düşünceler*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1998, s. 132-133; Gürsel Aytac, *Genel Edebiyat Bilimi*, Papirüs Yayınları, İstanbul, 1999, s. 137.

genel kabul gören “metinlerarasılık”ı kullanmamak ve daha önce kullandığı “yan metinsellik”i (*paratextuality*) eksik bulduğu için tercih ettiğini belirtir.¹⁴⁸

Metinlerarasılık, bir alt kategori olarak metinsel aşkınlığın altına yerleştirilir ve “iki ya da daha fazla metnin bir aradalığı” ya da “bir metnin başka bir metindeki *fili/somut varlığı*” olarak tanımlanır. Bu başlık altında alıntı, intihal ve anırtırma yer alır.¹⁴⁹ İkinci kategori olan yan metinsellik (*paratextuality*); başlıklar, önsözler, yorumlar ve değerlendirme yazıları gibi metinsel öğeleri kapsar.¹⁵⁰ Yan metin, kendi içinde *peritext* (dış metin) ve *epitext* (ikincil metin) olarak ikiye bölünmüştür. Dış metni; başlıklar, bölüm başlıkları, önsöz ve dipnotlar gibi unsurlar oluşturur. İkincil metinler ise röportajları, tanıtımları, incelemeleri ve eleştiri yazılarını muhtevindir. Yan metnin görevi, okuyucunun metinle ilgili kimi konuları anlamasında rehberlik etmektir; bu kategori, metinle ilgili kimi bilgiler verdiği gibi okumayla ilgili stratejiler de sunar.¹⁵¹ Üçüncü kategori yorumsal üst metinsellikte (*metatextuality*) bir metin başka bir metinle “yorum” ilişkisi kurar. Bu kategori, “bir metni alıntılama, özetlemeden ya da adını bile anmadan” diğer bir metne bağlar.¹⁵² Dördüncü ilişki tipi olan ana metinsellik (*hypertextuality*), daha önce gelen bir A metniyle (*hypotext/alt-metin*)¹⁵³ B metnini (*hypertext/ana-metin*) birleştiren bütün ilişkileri kapsar;¹⁵⁴ pastiş, parodi, gülünç dönüştürüm (*travesty*) gibi kanonik türleri içeren, aynı zamanda diğer türlere (potansiyel olarak bütün türlere) de genişleyen bir kategoridir.¹⁵⁵ Genette’in “en soyut” ve “kapalı” olarak nitelendirdiği üst metinsellik (*architextuality*), bir metni bir türe, metin ve yazı çeşitlerine sistem bakımından bağlayan niteliklerdir.¹⁵⁶ “Her özgün metnin bağlı olduğu, genel ya da aşkın kategorilerin bütünü” ve “metnin hangi tarihsel kategoriye ait olduğunu bildiren söylemsel özelliklerdir.”¹⁵⁷

¹⁴⁸ Gérard Genette, *Palimpsests Literature in the Second Degree* (Çev. Channa Newman ve Claude Doubinsky), University of Nebraska Press, Lincoln and London, 1997, s. 1.

¹⁴⁹ *age.*, s. 1-2.

¹⁵⁰ *age.*, s. 3.

¹⁵¹ Graham Allen, *Intertextuality*, s. 103.

¹⁵² Gérard Genette, *Palimpsests Literature in the Second Degree*, s. 4.

¹⁵³ Genette’in “hypotext” olarak terimleştirdiği ilişki zemini, çoğu eleştirmen ve kuramcının “intertext” olarak adlandırdığı şeydir. *Hypertext*, önceye ait bir metinden (*hypotext*) basit bir dönüştürüm ilişkisiyle (*transformation*) ya da dolaylı bir dönüştürüm olan taklitle (*imitation*) türetilen ikincil metindir. “Intertext” terimi ise Riffaterre’ye aittir; “bir okuyucunun ister önceliğe ister sonralığa sahip olsun bir metnin diğerleri arasındaki ilişkiyi algılaması”dır. Bu, önceki metin ya da sonraki bir metin olabilir; ilişkinin belirlenmesi okuyucuya bağlıdır. Riffaterre’ye göre geniş ve esnek sınırlara sahip olan ara-metin (*intertext*), okurun okuma edimi sırasında bağlantı kurabildiği bütün metinlerdir. Bkz. Michael Riffaterre, “Syllepsis”, *Critical Inquiry*, V. 6, N. 4, Summer, 1980, s. 626.

Bununla birlikte *pre-text/post-text*, *sub-text*, gönderge-metin gibi terimler de metinler arasındaki ilişkileri ifade etmek için kullanılmaktadır.

¹⁵⁴ Gérard Genette, *Palimpsests Literature in the Second Degree*, s. 5.

¹⁵⁵ *age.*, s. 8.

¹⁵⁶ Gürsel Aytaç, *Genel Edebiyat Bilimi*, s. 137.

¹⁵⁷ Kubilay Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, s. 82.

Genette, söz konusu tasnifteki metinlerarası ilişki türlerinin, herhangi bir örtüşme ya da ortaklık taşımayan, birbirinden tamamen ayrı ve mutlak kategoriler olarak düşünülmemesi gerektiği konusunda okurlarını uyarır.¹⁵⁸ Bu kategoriler ve altındaki ilişki biçimleri örtüşebilir, birbirlerinin yerine geçebilir ya da benzer işlevleri paylaşarak bir arada görünebilir.

1.7.3. Michael Riffaterre

M. Riffaterre ise ara-metni (*intertext*), okur ve metin arasındaki ilişki zemininde tanımlar. Onun bakış açısına göre iki farklı edebî eser arasındaki ilişkiyi okur belirler. Metinlerarası ilişkileri saptamak ve kaynak metni belirlemek okurun görevi hâline gelir; çünkü edebî iletişimin ve metinler arasındaki ilişkinin gerçekleşmesinin koşulu, okurun bu tür bağlantıları algılamasıdır.¹⁵⁹ Bu yönüyle onun kuramı, okur merkezliliğe dayanan alımlama kuramlarına yaklaşıp. Allen'e göre Riffaterre'nin kuramı, birçok okuma kuramının bir sentezidir; bu kurama göre metinsel anlamın ya da metinlerarası ilişkilerin “doğru” ve değişmeyen bir açıklaması yapılabilir. Bununla birlikte Riffaterre'nin göstergebilimsel yaklaşımının özünü, edebî metinlerin dış dünyayı yansıtmaya dayalı (*mimetik*) olmadığına ilişkin fikirleri oluşturur. Ona göre metinler; kelimeleri, ifadeleri, cümleleri, imgeleri, izlekleri ve retorik öğeleri birbirine bağlayan göstergebilimsel yapılardan dolayı anlam kazanır.¹⁶⁰

Riffaterre'ye göre metinlerarasılık, metin ve onunla ilişki kuran diğer bir metin (*intertext*) arasındaki ilişkileri oluşturan ve düzenleyen işlevler ağıdır.¹⁶¹ Metinlerarasılığın onun kuramındaki merkezî rolü de yine gönderme karşıtı (*anti-referential*) yaklaşımına bağlıdır; çünkü metinlerarasılıkla ilgili çoğu kuram, metinler ve göstergelerin dış dünyaya gönderme yapmadığını, aksine diğer metinler ve göstergelerle ilişkili olduğunu dile getirir. Riffaterre, buna paralel şekilde “*bir metnin dışındaki nesnelere değil de başka bir metne (intertext) atıf yaptığını*” ve “*metindeki kelimelerin nesnelere gönderme yaparak değil de önceden var olan diğer metinlere gönderme yaparak anlam edindiğini*” belirtir.¹⁶²

Riffaterre için metin, kendi çözümlemesini de içeren, alımlayıcısını yönlendiren ve “kendine yeten (*self-sufficient*)” bir kuruluşa sahiptir. Onun yorumsamacı

¹⁵⁸ Gérard Genette, *Palimpsests Literature in the Second Degree*, s. 7.

¹⁵⁹ Kubilay Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, s. 60.

¹⁶⁰ Graham Allen, *Intertextuality*, s. 115.

¹⁶¹ M. Riffaterre, “Compulsory Reader Response: The Intertextual Drive”, *Intertextuality Theories and Practices* (Ed. Michael Worton ve Judith Still), Manchester University Press, Manchester and New York, 1990, s. 57.

¹⁶² Graham Allen, *Intertextuality*, s. 115.

(hermenötik) yaklaşımına göre doğru bir okumayla metnin anlamına ulaşılabilir. Bu tür okumanın iki ardışık aşaması vardır. Birincisi, *mimetik* aşamadır; bu aşamada okur, metinsel göstergeleri dış dünyadaki göndergelere bağlamak ve doğrusal (*linear*) ilerlemek, metnin göndermeye dayalı olmayan anlamını belirleyen altta yatan göstergebilimsel birimleri ve yapıları açığa çıkarmak eğilimindedir. Göndermeye dayalı/mimetik okumanın metni açıklamakta yetersiz kaldığı anda *göstergebilimsel* aşama devreye girer. Okuru mimetik yorumdan göstergebilimsel aşamaya geçiren şey ise metnin “dilbilgisel uyumsuzlukları (*ungrammaticalities*)”dır. Bir metin, dış dünyaya göndermede bulunan yönüyle okunduğunda çelişkili gibi görünebilir; ancak altta yatan gösterge sistemi bakımından tekrar okunursa bu çelişki çözülür. Böylece metnin mimetik doğasından kaynaklı muğlaklıktan ya da dilbilgisel uyumsuzluklardan hareketle göstergebilimsel aşamanın metinsel anlamı açıklamasına geçiş yapılır.¹⁶³

Metindeki bu tür aykırılıklardan hareketle metnin çözümlenmesi gerektiği görüşünde olan Riffaterre, metinlerarası algılamının da iki türünü belirler: Sıradan metinlerarası ve zorunlu metinlerarası. Sıradan metinlerarası ilişkide farklı bir metinden alınan parçaların ya da bütünün tanınması okurun birikimine ve kültürel donanımına bağlıdır. Zorunlu metinlerarasılıkta dilbilgisel aykırılıklar devreye girer. Göndergenin içinde konumlandığı yeni metinde bıraktığı biçimsel ve anlamsal izler, okurun algısını zorlar ve onu, metni çözümlmek için yönlendirir.¹⁶⁴

*“Metinlerarası okuma, bir metinden diğerine karşılaştırılabilir benzerlikleri algılamaktır ya da karşılaştırılabilirlikleri bulacak bir ara-metin (intertext) elde olmadığında böyle bir karşılaştırmanın yapılması gerektiği varsayımdır. İkinci durumda, metin bir yerlerde bekleyen tamamlayıcı bir ara-metne dair (yapısal ya da anlamsal boşluklar gibi) ipuçlarını taşır.”*¹⁶⁵

Barthes, Kristeva, Derrida ve diğer postyapısalcılar, metinsel ya da göstergebilimsel çözümlemeyi hareket ederek metinden “genel” ya da “toplumsal metin” kavramına ulaşırlar; böylece, metnin tamamlanmışlığı ve kapalılığına ilişkin geleneksel düşünceyi yıkarlar. Riffaterre ise hareketi tersine, metinden metinsel değişmezliğe (anlamın mümkün oluşuna); mimetik ve dilbilgisel uyumsuzluklardan göstergebilimsel bütünlüğe (metnin derinindeki sisteme) çevirir. Bu noktada bir metnin anlamlandırılması; okurun, dilin toplumsal kullanımlarının bilgisiyle onu deşifre etmesine bağlıdır. Deşifre sürecinin sonucunda başlangıçta gizli olan anlam açığa çıkarılır. Metnin anlamına ise göstergebilimsel okumayla ulaşılır. Riffaterre’nin kuramı,

¹⁶³ *age.*, s. 116.

¹⁶⁴ Kubilay Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, s. 61.

¹⁶⁵ Michael Riffaterre, “Syllepsis”, s. 626.

sadece metnin çözümlenmesi için açık ipuçları sunmaz; aynı zamanda, toplumsal dilin ve edebî geleneğin bilgisine sahip olan okurun metni başarılı şekilde çözümleyebileceğini de varsayar.¹⁶⁶ Riffaterre ve aynı çizgide olanlar, metinlerarasılık kavramını, edebî eserlerin özgül göndergelerinin ne olduğunu tartışmak için kullanmıştır. Onlara göre metinde, bir nesne veya duruma atıf yapar gibi görünen herhangi bir şey; aslında diğer metinlere, metinlerdeki kimi bağlantıların ve ilişkilerin yinelenmesinden kaynaklanan kültürel basmakalıplara ve betimleyici sistemlere yapılan göndermeler toplamı olarak okunmalıdır.¹⁶⁷

1.8. Harold Bloom: “Aile Arşivi Olarak Edebiyat”, Etkilenme Kuramı

Graham Allen, Kuzey Amerikalı eleştirmenler arasında metinlerarasılığı kendi bakış açısıyla zenginleştirenlerden en dikkat çekeninin Harold Bloom olduğunu belirtir. 1960’lardan beri etkilenme kavramı üzerine eğilen Bloom; *A Map of Misreading* (Yanlış Okuma Rehberi, 1975) adlı çalışmasının “Güçlü Şiirin Gecikmişliği (‘The Beletadness of Strong Poetry’)” bölümünde, W. Blake, W. Wordsworth, J. Keats ya da P. B. Shelley gibi imgelem düşüncesine ve onun sayesinde sahip oldukları hayallerin biricikliği inancına tutkuyla bağlanan şairlerin neden şiirsel bir otorite olan J. Milton’a sürekli döndüklerini sorgular.¹⁶⁸ Bu sorgulama sonucunda şiir metninin, “*başka bir metnin eşzamanlı onaylanmasının ve reddedilmesinin karmaşıklığında üretildiği*”ni düşünen Bloom, bir şairle onun güçlü bir figür olan selefi, dolayısıyla bir metin ve öncesindeki metin arasındaki ilişkiyi metinlerarasılık kavramıyla açıklar: buna göre “*her şiir, şiirler-arası ve her okuma edimi bir okumalar-arası*”dır.¹⁶⁹

Bloom’un kuramına göre herhangi bir şiirin anlamı yine farklı bir şiirde olduğundan bütün şiirler, bir başka şiirin ara-metnidir (*intertext*) ve metinlerarasıdır; çünkü şairler, seleflerini yanlış anlayarak veya yorumlayarak yazarlar.¹⁷⁰ Bundan dolayı edebiyat tarihinden ve diğer yazarlardan/metinlerden soyutlanmış bir metin söz konusu olamaz: “*Tek başına bir metin, sadece anlamın bir bölümünü taşır; o, kendi başına diğer metinleri de içeren daha geniş bir bütünün mütemmim cüzüdür (synecdoche).*”¹⁷¹ Şairler, önceki şiirin önemli mecazlarını ve istiarelerini kullanır; ancak onları dönüştürür, farklı

¹⁶⁶ Graham Allen, *Intertextuality*, s. 124-125.

¹⁶⁷ Jonathan Culler, *The Pursuit of Signs Semiotics, Literature, Deconstruction*, s. 116.

¹⁶⁸ Graham Allen, *Intertextuality*, s. 133.

¹⁶⁹ Jonathan Culler, *The Pursuit of Signs Semiotics, Literature, Deconstruction*, s. 118.

¹⁷⁰ Harold Bloom, *Poetry and Repression*, Yale University Press, New Haven, 1976, s. 2-3.

¹⁷¹ Bloom’dan aktaran Allen: Graham Allen, *Intertextuality*, s. 136.

şekilde yeniden yorumlar ve böylece, şiirlerinin mevcut şiir birikiminden etkilenmediği yanılmasını oluştururlar.¹⁷²

Bloom'un görüşlerinde önemli bir yere sahip olan "gecikmişlik (*belatedness*)" ise (önemli) bir olaydan sonra gelmektir. Romantik şairlerin açık ya da kapalı şekilde İngiliz şair Milton'a gönderme yapmaları ya da onu anıştıran kimi sanatsal nitelikleri, onların bu önemli olaya geç kalmalarından kaynaklanır. Bloom'a göre Milton'un şiiri bir "olay"dır ve kendisinden sonra gelen bütün şairleri -şiirde otorite olanlar (kanonik) da dâhil- buna geç kalmış duruma getirmiştir.¹⁷³ Bu düşünceden yola çıkan Bloom, edebiyat tarihini, özellikle de şiiri, Oedipus kompleksi etkisinde geliştirdiği bir yaklaşımla değerlendirir. Freud'un kuramındaki oğulları baskılayan babaların yerini Bloom'un kuramında "güçlü" şairler alır. Kendini ispat etmek isteyen her şair, farkında olmadan etkisinde kaldığı selefini aşmak zorundadır. Bu şartlar altında oluşturulan her şiir ise önceki şiirin türlü stratejilerle yeniden şekillendirilmesi ve "etkilenme endişesi"nden kurtulma çabasıdır:

*"Kendisini iğdiş eden 'bir önceki şiir' ile Oedipal bir rekabete giren şair, bu gücü zararsız hale getirmek için onun içine girerek onu yenileyecek, değiştirecek ve yeniden düzenleyecek biçimde yeniden yazmaya çalışır; bu anlamda bütün şiirler diğer şiirlerin yeniden yazılmış biçimleri, onların 'yanlış yorumları' ya da onların 'aleyhinde oluş' olarak, şairin kendi hayal gücüne, özgünlüğüne yer açabilmesi için onların aşırı gücünü dışlama çabası olarak okunabilir."*¹⁷⁴

Özel anlamda şiiri, genel olarak edebiyat tarihini yorumlarken Freud'un Oedipus kompleksinden hareket eden Bloom, "şiirsel baba" figürünü türetir. Ancak onun kuramında bu figür, ne ölmüş ne de öldürülebilir bir kişidir. Bloom, "*precursor* (öncü, dolaylı olarak baba)" ve "*ephebe* (oğul)" kelimelerini, Milton ve ondan sonra gelen İngiliz şairler arasındaki ilişkiyi sistematik şekilde yorumlamak amacıyla kullanır.¹⁷⁵ O, dikkatini, metinden ziyade daha önemli gördüğü ve kuramının merkezinde bulunan kişiye/şaire kaydırmıştır. Bu yönüyle kendisinden önceki Fransız kuramcılardan ayrılır. Barthes'a göre metin, anonim alıntılarının sınırsız bağlantıya açık ağından üretilir ve metinlerarası, bütün metinlerin ortak niteliğidir. Bloom için ise metinlerarası, önemli bir şair ve onun nüfuzlu öncüsü arasındaki mücadeledir. Metinden kişiye kayan ibre, şiirsel geleneğin içindeki mücadeleyi yine de metinlerarasılık bağlamında ele alır. Nihayetinde Bloom'un etkilenme kuramını yapılandıran Freud kaynaklı örneksemelere göre her şey, "aile" içinde kalır. Culler'a göre bu bakış açısıyla metinlerarasılık, bir "aile tarihi"ne dönüşür; bu tarihi inceleyen herhangi bir kişi, tamamen geleneksel kanonun ya da büyük

¹⁷² *age.*, s. 135.

¹⁷³ *age.*, s. 133-134.

¹⁷⁴ Terry Eagleton, *Edebiyat Kuramı Giriş*, s. 191.

¹⁷⁵ Graham Allen, *Intertextuality*, s. 134.

(majör) şairlerin çizdiği sınırların dışına çıkamaz. Bir indirgemeyle metinlerarası bir yapı olarak tanımlanan metin, sadece onu sürdüren, tamamlayan, dönüştüren ya da yücelten diğer metinler bakımından kavranabilir; fakat diğer metinlerin ne olduğu sorulduğunda ise benzersiz büyük öncülerin önemli şiirleri olduğu cevabı alınır. Bunun neden gerekli olduğu, “Neden metinlerarası iki birey arasına indirgemelidir?” sorusu sorulduğunda ise bir adamın sadece bir babaya sahip olabileceği cevabına ulaşılır: bu “aile romansı”nın senaryosu ise muhatabına her zaman bu kişinin -babanın- öncü bir şair olduğu cevabını verir.¹⁷⁶ Buna rağmen Bloom’un görüşleri; şiiri, genel anlamda edebiyatı önceki metinlerin bir taklidi olarak değerlendirmesiyle metinlerarasıdır. O, şiirin ve genel itibarıyla edebiyatın, sadece önceki metinlerin taklidi veya yanlış okuması olduğunu düşünür.¹⁷⁷

*“Dogmatik olması gerekmeyen şekillerde, güçlü şiirler her zaman yeniden diriliş alametleridir. Ölüler geri dönebilir de dönmeyebilir de, ama sesleri canlı gelir - paradoks gibi görünse de asla salt taklitle değil, aksine en yetenekli haleflerin yalnızca en güçlü selefleri üzerinde icra ettikleri rekabetçi (agonistic) yanlış okumayla.”*¹⁷⁸

Culler’a göre Bloom’un bakış açısıyla metinlerarasılık, özgün ve ünlü bir şairle sürekli onu aşmak isteyen başka bir şair arasındaki ilişkiye indirgenmiştir. Bundan dolayı metinlerarasılık, sonsuz anonim kod ve alıntılar dizisinden ziyade Oedipal bir çatışmadır.¹⁷⁹ Bloom’un bu “çatışma”nın farklı biçimlerini irdelediği *Etkilenme Endişesi*’nde geliştirdiği sınıflandırmaya göre kendini ispat etmiş yazarlar; seleflerinden farklı bir yönde ilerleyerek (*clinamen*), onları tamamlayarak (*tessera*) yahut onlarla sürekliliği kesintiye uğratarak (*kenosis*), onların karşılarında bir “yüce” figürüne dönüşerek (*daemonization*), onlarla tüm bağları kopararak (*askesis*) ya da onların yerlerine talip olarak (*apophrades*) olgunlaşmak için mücadele eder.¹⁸⁰ Metinden ziyade yazara odaklanan bu kurama göre metinlerarasılık, hâlihazırdaki selefin/öncünün sahip olduğu narsisizmden kurtulmak isteyen egonun güçlü bir atağıdır.¹⁸¹

Bloom’un metinlerarasılığa retorik ve psikanalitik yaklaşımı, çağdaş edebiyat kuramına özgün bir katkı olarak görülmektedir. Bununla birlikte Bloom ile Riffaterre’nin yaklaşımları arasında kimi benzerlikler vardır: İki kuramcı da metinlerarasılığı metin ve onunla ilişkili başka bir metin (*intertext*) arasındaki bir modele indirger; böylece farklı

¹⁷⁶ Jonathan Culler, *The Pursuit of Signs Semiotics, Literature, Deconstruction*, s. 119-120.

¹⁷⁷ Graham Allen, *Intertextuality*, s. 135.

¹⁷⁸ Harold Bloom, *Etkilenme Endişesi* (Çev. Ferit Burak Aydar), Metis Yayınları, İstanbul, 2008, s. 21.

¹⁷⁹ Jonathan Culler, *The Pursuit of Signs Semiotics, Literature, Deconstruction*, s. 120-122.

¹⁸⁰ Harold Bloom, *Etkilenme Endişesi*, s. 54-56.

¹⁸¹ Séan Hand, “Missing You: Intertextuality, Transference and the Language of Love”, *Intertextuality Theories and Practices* (Ed. Michael Worton ve Judith Still), Manchester University Press, Manchester and New York, 1990, s. 84-85.

okuma stratejileri üretirler. Riffaterre için böylesi bir yaklaşım yoruma dayalı kesinlik üretirken; Bloom için eleştirel okumanın kendisi de her zaman “yanlış okuma”nın bir biçimidir ve onun “güçlü şiir” dediği şeyden türeyen “etkilenme endişesi”nin bir sonucudur. Dolayısıyla tüm okuma süreçleri ve edebiyat; okurun, ilişkili veya olmayan farklı metinleri ayıran, anlamı ve metni oluşturan metinlerarası ağdan doğrulanabilir bir çerçeve çıkaramamasının sonucu olan etkilenme endişesinden kaynaklanan bir yanlış okumadır.¹⁸²

1.9. Postmodernizm ve Metinlerarasılık

Postmodernizm, postyapısalcılık ve metinlerarasılık kuramları, metin ve sanat anlayışları bakımından birçok ortak noktada kesişir. Postmodernizmle aşağı yukarı aynı tarihî dönemde ortaya çıkan postyapısalcılarla birlikte “metin” terimi “edebî eser”in yerini alarak anlam alanını genişletmiştir. Bunun sonucunda da görsel, işitsel ve yazılı sanat ürünleri gibi birçok kültürel olgu, metin olarak görülür ve çözümlenir olmuştur. Kökeninde Barthes’ın görüşlerinin olduğu, yazarın metni üzerindeki otoritesinin reddedilmesine dayalı düşünce, postmodernizmle yeni bir evreye taşınır. Bir metin, yazıldıktan sonra yazarın ona yüklediği anlamlardan bağımsızlaşır. Metinlerarasılığın ortak paydada buluşturduğu postyapısalcı kuramlarla postmodernizm metni, her türlü nesnel içeriğinden arındırmak ister; onu, okura/okumaya göre çeşitlenen bir çoğulluk olarak değerlendirir. Postmodernizmin metin odaklı bakış açısına göre her şey sonsuz yoruma açık bir metindir. Her metin, okuma sırasında yeniden yazılır ve geniş bir metinler/söylemler ağı içinde yer alır; her muhtemel yorum onun anlamı olabilir. Tek ve mutlak bir anlama sahip olan, yoruma ve yeniden yazılmaya direnen metinler ise bu kuramsal kavrayışa aykırı ve onun dışındadır.

Postmodernizmin metin anlayışı, Barthes’ın, Balzac’ın *Sarrasine* (1830) adlı kısa romanını incelediği *S/Z* adlı çalışmasında yaptığı ayrımın ürünü olan “okunabilir (*lisible*)” ve “yazılabilir (*scriptible*)” metinlerle büyük ölçüde örtüşmektedir. Metni, bir yazı ve üretim pratiği olarak değerlendirmekten yana olan Barthes, yeniden yazmaya açık metinlerin hangileri olduğunu sorguladığında bunların, yazılabilir (*scriptible*) metinler oldukları sonucuna varır. Ona göre yazılabilir metinler, okuru tüketici konumundan çıkararak üretici durumuna getirir; edebiyat eserinin amacı da budur. Okunabilir metin ise yazılabilir metinle zıt özelliklere sahiptir ve “klasik” olarak nitelendirilebilir. Bu metin tipi, yeniden yazmaya, yorumlanmaya, işlevlendirmeye kapalıdır. Sabit okumaya direnen

¹⁸² Graham Allen, *Intertextuality*, s. 137-140.

ve her okuma sürecinde farklı bir anlam üreten yazılabilir metinlerin ise aksine açık uçlu, çoğul anlamları vardır.¹⁸³

Bununla birlikte adı konmamış olsa da edebiyatın birçok döneminde görülen, uzun bir geçmişe sahip olan metinlerarasılık, özellikle günümüzün kültürel durumunu ifade etmek için kullanılan postmodernizmin de bir bileşenidir. Metinlerarasılığın doğuşuyla postmodernizmin ortaya çıkışı arasındaki zamansal koşutluk (1967); iki kuram arasındaki doğrudan bağı da örneklemektedir. Bundan dolayı postmodernizme özgü metinlerarasılık, postyapısalcı metin kuramı çerçevesinde anlaşılabilir ve iki bakış açısı bazı ortak öncülleri paylaşır.¹⁸⁴

Birbirleriyle ilişki içinde ve birçok olası yoruma ya da anlamlandırmaya açık olan metinler, geniş bir anlam veya alıntılar ağı meydana getirirler. Gösterenlerin her zaman başka gösterilenlere göndermesi, anlamın yoruma göre çeşitlenmesi ve devingen bir yapıya sahip olması gibi ilkeleri benimseyen postyapısalcı görüş; postmodernizmin mutlak anlamın mümkün olmadığı konusundaki yaklaşımını da etkilemiştir. Postyapısalcılara göre metnin ayrışıklık özelliği, ona kendi kimliğini kazandırırken diğer metinlerle de ilişki kurmasının ve devingen bir varlığa sahip olmasının önünü açar. Postmodern kurama göre de hiçbir metnin; mutlak ya da biricik, içinde bulunduğu metinler toplamından, dolayısıyla kültürel evrenden soyutlanmış bir anlamı yoktur. Çoğulculuğun bir kural durumuna gelmesinden dolayı muhtemel her okuma, yorum ve anlamlandırma eşit derece geçerlidir.

Postmodernizm ve postyapısalcı kuramla birlikte modern çağın bir ürünü olan yazar kavramı da ortadan kalkar. Artık yazarın metindeki otoritesi sarsılmıştır ve onun, okuru eğitmek, kimi konularda aydınlatmak ya da kimi değerleri telkin etmek gibi bir görevi yoktur. Anlam, yazardan değil üretildiği dil sisteminden ve diğer metinlerden kaynaklanır. Metnin anlamı, her okuma sürecinde tekrar tekrar inşa edilir. Bu ise birçok olası yorumdan sadece biridir. Bununla birlikte, postmodernizmin edebî eserlerin birbirinden ayrı ve tecrit edilmiş olmadığı tezi, metinlerarasılıkta karşılık bulur ve bütün sanat dallarına genişletilir. Bir metnin diğeriyle ilişkisi ve metinlerin bu tür ilişkilerden türediğine dair metinlerarası varsayım; postmodernizmin, sanatta özgünlüğün olmadığı, çoğulluğun esas alınması gerektiği, her şeyin değerce aynışabileceği gibi temel ilkeleriyle uyumludur. Her iki kuramsal yaklaşıma göre de bütün kültürel ürünler ve olgular, bir metinmiş gibi görülmeye ya da çözümlenmeye çalışılır. Graham Allen, bununla koşut şekilde metinlerarasılığın, sadece edebî sanatlarla ilgili tartışmalarla

¹⁸³ Roland Barthes, *S/Z* (Çev. Richard Miller), Blackwell Publishing, UK, 2002, s. 4.

¹⁸⁴ Marko Juvan, *History and Poetics of Intertextuality*, s. 84.

sınırlandırılmaması gereken bir terim olduğunu söyler. Bu olgu; sinema, resim, müzik, mimari, fotoğrafçılık gibi alanlarda da, kısaca tüm kültürel ve sanatsal ürünlerle ilgili tartışmalarda gözlemlenebilir. Özellikle metinlerarasılığın ilk dönem çalışmalarında bu kavram, Saussure’ün göstergebiliminden yararlanılarak edebiyatın dışındaki sanat biçimlerine uyarlanmak istenmiştir. Saussure’ün “toplum içindeki göstergelerin yaşamını/varlığını” inceleyecek yeni bir göstergebilim arayışı, bir metin ya da gösterge olarak değerlendirilen bütün kültürel olguları çözümlemek için ilham kaynağı olmuştur. Buna göre sinemanın, resmin ya da mimarinin “dil”leriyle konuşmak mümkündür. Söz konusu diller, kod çözme ya da şifrelemenin, bununla birlikte anıştırmanın, yansıtmının, mevcut kodların ve sistemlerin farklı bağlamlara taşınmasının karmaşık örüntülerini sürekli üretirler. Bu nedenle, bir resmi ya da mimari yapıyı yorumlamak, o resim ya da yapının önceki mimari tasarım ya da resim “dil”leri ve “sistem”leri ile ilişkisini incelemeyi gerektirir. Zira filmler, müzik eserleri, binalar ve resimler, tıpkı edebî metinler gibi birbirleriyle ya da diğer sanat ürünleriyle sürekli bir söyleşi hâlinindedir.¹⁸⁵

¹⁸⁵ Graham Allen, *Intertextuality*, s. 174-175.

II. BÖLÜM

2. “METİN” ANLAYIŞI, METİNLERARASI YÖNTEMLER VE ŞİİRDEKİ “SES”

2.1. Modern “Metin” Anlayışı ve Metinlerarasılık

Sanat, iletişimin özel bir biçimi, iletişimin aracı olan ve göstergeleri kullanan her türlü düzenlenmiş sistemin özgül bir tarzda inşa edilişi olarak kabul edildiğinde bu dilin mesajları varsayılabilir sanat eserleri, “metin” olarak nitelendirilebilir.¹⁸⁶ Modern dönem eleştirisinde “metin” terimi, özellikle Barthes ve diğer postyapısalcıların tartışmalarıyla “edebî eser”in yerine geçmiştir. Söz konusu kavrayış değişikliğinin öncesinde “eser” kelimesi; bir yazar, onun metin üzerindeki otoritesi ve estetik açıdan bütünlük gibi düşünceleri imler. Bununla birlikte modern ve sonrası kuramlar, metnin anlamını okurdan ziyade yazarla ilişkilendiren varsayımlara dönük bir itiraz olarak ortaya çıkmışlardır. Barthes, Kristeva, Derrida ve benzer çizgideki kuramcılarının metinden dışladıkları ve “yazarın ölümü” kavramıyla işaret ettikleri şey budur. Bu itirazın bir sonucu olarak edebiyatla sınırlı ve diğer yazı türlerine göre ayrıcalıklı görülen “eser” kavramı sorgulanır. Eser, postyapısalcılardan sonra metinlerarası bir yapı olarak değerlendirilir. Modern metin kuramına göre “çeşitli kültürel söylemler”in ürünü olarak kabul edilir.¹⁸⁷

1960’ların sonundan itibaren gelişen farklı bakış açılarıyla birlikte eserin yerine geçen “metin” anlayışında her türlü yazı biçimi, fotoğraf, reklam, ses kaydı, sinema filmi, heykel, müzik kompozisyonu vb. metin olarak değerlendirilir; dünyanın kendisi de dâhil her şeyin bir metin olarak okunabileceği öne sürülür. Bu düşünceyi paylaşan ve bütünleyen metinlerarasılık ise doğrudan ya da dolaylı alıntıları, anıştırmaları, göndermeleri ya da sadece bir metnin başka bir metni yankılamasının, onunla doğrudan ilişki kurmasının yollarını gündeme getirir.¹⁸⁸ Dolayısıyla metinlerarasılık, “*bir metnin önceki kelimelere, kavramlara, çağrışımlara, kodlara, uzlaşımlara, bilinçdışı pratiklere ve metinlere bağımlılığıdır. Her metin, bilinçli ya da farkında olmaksızın mevcut kültürün uçsuz bucaksız arşivine bir şeyler borçlu olan bir ara-metindir.*”¹⁸⁹

¹⁸⁶ Jurij Lotman, *The Structure of Artistic Text* (Çev. Ronald Vroon), University of Michigan, Ann Arbor, 1977, s. 6.

¹⁸⁷ Jonathan Culler, *On Deconstruction Theory and Criticism After Structuralism*, Cornell University Press, Ithaca, New York, 1985, s. 32.

¹⁸⁸ John Peck ve Martin Coyle, *Literary Terms and Criticism*, The Mcmillan Press Ltd., Houndmills-Basingstoke- Hampshire and London, 1993, s. 163.

¹⁸⁹ “Introduction to Theory and Criticism”, *The Norton Anthology of Theory and Criticism* (Ed. Vincent B. Leitch), W. W. Norton & Company Ltd., New York, 2001, s. 21.

Yazmanın birçok karmaşık ve derin boyutunu içeren metinlerarasılık, en açık düzeyde, metinlerin diğer metinlere aktarıldığı ya da onları alıntılardığı çok sayıda *bilinçli* yolu ifade eder; metinlerin varlığını borçlu olduğu yoğun bir alıntılar ağı, fark edilebilen göndermeler, taklit ya da bir metinle polemiğe girerek onu geçersizleştirme bunlardan bazılarıdır. Derin, dolayısıyla *bilinçsiz* düzeyde ise metinlerarasılık, bireysel metinlerin - hazır formüllerden, kelime öbeklerinden, argodan, jargonlardan, klişe ve basmakalıp ifadelerden, bilinç dışı anımsamalardan- devşirildiği geniş bir anıştırma ağına işaret eder.¹⁹⁰

Erdoğan Kul'a göre geniş bir alana yayılabilen bu kavramla ilgili araştırmacıların tanımlarının genel özelliklerinden hareketle metinlerarasılık, *"bir metinde; başka metinler ya da farklı türden sanat yapıtlarıyla, edebi ve tarihsel kişiliklerle, toplumsal bellekte yer tutan olay, inanış, âdet ve basmakalıp sözlerle alıntı, gönderme, yeniden yazma biçimlerinden biriyle açık ya da kapalı olarak kurulmuş ilişkilerdir."*¹⁹¹ Kul'un tanımından da anlaşılabileceği üzere çeşitli tekniklerle yazılı ya da sözlü metinlerle kurulan ilişkilerin yanı sıra tarihî kişilikler ya da kolektif bilinç, toplumsal bellek açısından bir gönderge/metin durumuna gelmiş olgularla da bu tür ilişkiler kurulabilir. Modern metin kavramının her türlü kültürel olguyu metin olarak görmesi ve yorumlamanın yollarını araması da bu durumu açıklamaktadır.

2.2. Metinlerarası Yöntemler ve Terminoloji

Modern metin kuramının önemli bir temsilcisi olan Umberto Eco, okuru, bir metnin ya da eserin bir yazar tarafından oluşturulduğu düşüncesinden şüphe etmeye davet eder. Ona göre, edebî eserleri veya metinleri de farklı eserler ve metinler oluşturur. Bu tür bir üretimin sonucu olan metinlerin/eserlerin hepsi, yazarlarının niyetinden bağımsız olarak ortak bir söyleşiye katılırlar.¹⁹² Bu söyleşi; alıntılama, uyarlama, taklit etme, dönüştürme, bir metni genişleterek, daraltarak ya da türsel özelliklerini farklılaştırarak devam ettirme, kişisel tasarruflarla yeniden yorumlama, parodisini yapma, pastişle kimi unsurlarını kullanma, göndermede bulunma ya da anıştırma gibi birçok şekilde olabilir. Metinlerarasılığın gerçekleşme ve yazarların farklı metinlerden yararlanma biçimleri değişiklik gösterse de bu konuda yerleşmiş olan kimi terim ve yöntemler vardır. Tüm bu terim ve yöntemleri yeniden yazma ya da alıntının farklı görünümüleri gibi iki genel başlık

¹⁹⁰ Simon Dentith, *Parody*, Routledge, Londra and New York, 2000, s. 5.

¹⁹¹ Erdoğan Kul, "Metinlerarası İlişkiler Bağlamında Ece Ayhan Şiiri Üzerine Kimi Saptamalar", *Dil ve Yaratıcılık*, S. 3, Mayıs 2008, s. 38.

¹⁹² Umberto Eco, "Casablanca: Cult Movies and Intertextual Collage", *SubStance*, V. 14, N. 2, Issue 77, 1985, s. 4.

altında değerlendirmek mümkün olduğu gibi daha ayrıntılı sınıflandırmalara ya da terminolojiye¹⁹³ de başvurulabilmektedir.

Bir kurmaca metne ait unsurların ve yapıların bir metinden diğerine geçişi farklı şekillerde olabilmektedir. Özellikle bir şiirden diğerine bir karakter/kişi, motif, imgeler, simgeler, anlatı özelliklerinin ağır bastığı şiirlerde olay örgüsü ve onun zaman-mekân gibi bileşenleri, okuyucunun/alımlayıcının fark edebileceği şekilde, iki metin arasında kurulan koşutlukla aktarılabilir. Bu koşutluğun algılanması metnin yorumlanmasına da imkân sunar. Alıntı, taklit, gönderme, anıştırma, pastiş, parodi, yeniden yazma, kolaj, montaj, metinsel koşutluk bu aktarımların yaygın şekilde kullanılan bazı yöntemleridir.

Bu çalışmanın amacı, bir metinsel kişinin bir metinden diğerine geçişi sırasında işlerlik gösteren ilişki biçimlerini tanımlamak ve bunların herhangi bir kurala ya da örüntüye tabi olup olmadığını saptamaktır. Bundan dolayı “kişi” unsurunun iki ya da daha çok metin arasındaki hareketi, aktarımları, farklı bir bağlamda tekrarlanması ya da dönüştürülmesi, burada hakkında bilgi verilen terimlerin de yardımıyla uygulama bölümünde incelenecektir.

2.2.1. Alıntı ve Farklı Biçimleri: İntihal, Kolaj, Montaj ve Epigrafi

Alıntı, en yalın biçimiyle, bir metne diğer bir metinden alınan bir parça ya da bütün şeklinde tanımlanabilir; bir metnin diğer bir metni ya da onun bir bölümünü kaynağı ve varlığı fark edilebilecek şekilde yinemesidir. “*Bir metnin başka bir metindeki varlığını en somut biçimde görünür kılan, ilk akla gelen, en genel ve en sık karşımıza çıkan metinlerarası yöntemdir.*”¹⁹⁴ Alıntılar; kısa veya uzun, parça ya da bütün şeklinde olabilir. Alıntılamanın açık, kapalı, dönüştürülmüş vb. birçok biçimi vardır. Alıntılar bilimsel metinlerde değiştirilmeksizin ve kaynak gösterilerek kullanılır. Kurmaca metinlerde ise bu şart aranmaz. Alıntının kaynak gösterilmeyen biçimi “intihal/aşırma” olarak nitelendirilir; ancak metnin yazarı, tercihine göre tırnak işareti de kullanabilir.

¹⁹³ En yaygın kabul gören ve tutarlı uygulama modeli Kubilay Aktulum’a aittir. Aktulum, Genette’in ana metinsellik ve metinlerarasılık başlığı altında ele aldığı biçimleri yöntem şemasına yerleştirir; bu şemada kullandığı tasnifte “Ortakbirliktelik İlişkileri” ve “Türev İlişkileri” başlıkları altında metinlerarası yöntemlere yer verir. Genette’in metinlerarasılık başlığı altında aldığı alıntı ve “gönderge (gönderme/atıf)”, gizli alıntı/intihal (aşırma), ortakbirliktelik ilişkileridir. Ana metinsellik başlığı altında yer alan parodi, pastiş ve gülünç dönüştürüm (*travesty*) ise türev ilişkileridir. Genette bu ana metinsel kategorilerin doğrudan önceki metinden türeyenlerini dönüştürüm (*transformation*); dolaylı olanlarını ise taklit (*imitation*) olarak nitelendirir. Buna ek olarak yine Genette’in ana metinsellik başlığı altında yer alan ana metinlerin ciddi düzlemde dönüşümü ve klişe-basmakalıp sözler, anlatı içinde anlatı ise onun çalışmasında ayrı ve bağımsız kategoriler olarak incelenmiştir. Aktulum, “Metinlerarası İmgeler” başlığı altında ise *palempsest*, kolaj/brikolaj ve yeniden yazma alt kategorileriyle yeniden yazmanın ve alıntının farklı biçimlerini müstakil şekilde inceler.

¹⁹⁴ Kubilay Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, Öteki Yayınevi, Ankara, 2000, s. 94.

Alıntılar genel olarak kurmaca metinlerde, özel olarak şiirde, yerleştirildikleri bağlamda alt-metinlerinden farklı bir anlam edinebilirler ya da bir koşutlukla yeni bağlamlarındaki izlekle bütünlük içinde olabilirler. Edebî alıntılar, anlamı muğlaklaştırmak, çarpıtmak, zenginleştirmek, yeni bağlamlarında farklı anlam katmanları ya da çok anlamlılık üretmek gibi amaçlarla kullanılabilir.

Bununla birlikte alıntı, esasında bir metin ekleme yöntemidir ve montaj, kolaj, epigraf gibi teknikler onun “türevleri” ya da farklı biçimleridir. Alıntının bir biçimi olarak değerlendirilen montaj, farklı metinlerin hazır kalıplar hâlinde bir metne yerleştirilmesi işlemidir. Nurullah Çetin, “montaj” veya “kolaj” teknikleriyle alıntının benzer yöntemler olduğunu ve terimlerin birbirinin yerine geçebileceğini belirtir. Çetin’e göre her iki terimin “ekleme metin” şemsiyesi altında değerlendirilmesi mümkündür.¹⁹⁵

Bir metinden diğerine taşınan kimi cümlelerin değiştirilmeksizin, kelime kelime aynı düzen, sözdizimi ya da kafiye sistemi içinde tekrarlanmasına metin ekleme/montaj gibi adlar verilmektedir. Bu alıntı biçiminde, bir başka metnin/yazarın sadece kelimeleri değil, onları kullanım biçimi de ödünç alınır. Yazarlar, bu tekniğin yardımıyla metinsel “gerçekliği çok boyutlu yansıtmak amacıyla çok çeşitli alanlardan, hazır ifade kalıplarından” yararlanırlar.¹⁹⁶ Kolaj ise “hazır ünitelerin bir araya getirilmesiyle yeni bir kompozisyon oluşturma”ya dayanır. Bu teknikte kullanılan her bir unsur, bir temsil değerine sahip organik bir bütünün ögesi olur.¹⁹⁷ Daha kapsayıcı bir ifadeyle, modernist sanatın bir ilkesi olan kolajın, mevcut kimi materyal, metin ve resimlerin yeni bir kompozisyon oluşturmak amacıyla kullanılması olduğu söylenebilir. Aslında her iki teknik de farklı biçimlerde kullanılan metin ekleme yöntemleridir. Bu teknikler, şiirlerde farklı amaçlarla ve işlevlerde görünebilir. Özellikle deneysel şiirlerde ya da mantık örgüsünün parçalandığı, bilincin bir bütünlük içinde yansıtılmadığı, nedensel bağlantıların aşındırıldığı kimi metinlerde kolaj tekniğinden yararlanılabilir. Alıntının bir türü olan kolaj, Batı edebiyatında farklı yazarların metinlerinden dizeler ya da blok ifadeler alıntılanarak oluşturulan, bir çeşit “yama” olan ve *cento*¹⁹⁸ terimiyle karşılanan arkaik şiirlerin, avangart bir versiyonu olarak da değerlendirilebilir.¹⁹⁹

¹⁹⁵ Nurullah Çetin, *Roman Çözümleme Yöntemi*, Öncü Kitap, Ankara, 2009, s. 212.

¹⁹⁶ Gürsel Aytaç, *Çağdaş Türk Romanları Üzerine İncelemeler*, Gündoğan Yayınları, Ankara, 1990, s. 42.

¹⁹⁷ Gürsel Aytaç, *Genel Edebiyat Bilimi*, Papirüs Yayınları, İstanbul, 1999, s. 229.

¹⁹⁸ Latin sanatına ait bir terim olan *cento*, özellikle Homeros ve Vergilius gibi Antik dönem şairlerinin şiirlerinden alınan dizelerin yeni bir biçim ve düzen içinde aktarıldığı eserleri ifade eder. Sonrasında “yamalı giysi” anlamını kazanan bu terim, başka şairlerin metinlerinden yapılan alıntılarla kurulan şiirleri karşılar. Ayrıntılı bilgi için bkz. Peter Childs ve Roger Fowler, *The Routledge Dictionary of Literary Terms*, USA, 2006, s. 168.

¹⁹⁹ Marko Juvan, *History and Poetics of Intertextuality* (Çev. Timothy Pogaçar), Purdue University Press, USA, 2008, s. 170.

Fransız antropolog ve yapısalcılığın önemli temsilcilerinden Claude Lévi-Strauss tarafından edebiyat eleştirisine kazandırılan brikolaj²⁰⁰ terimi, sanatsal kompozisyonun özgül bir biçimi için kullanılmaktadır. Terim, başlangıçta resim sanatına ve sinemaya özgü olan kolaj ve montajın eşanlamlısı olarak da tercih edilmiştir.²⁰¹ Metaforik genişlemeyle diğer sanatlar ve metinler için de kullanılmaya başlayan her üç terim de metinlerin birbirleriyle kurdukları çeşitli ilişkileri ve kompozisyon tekniklerini tanımlamaktadır. Söz konusu kompozisyonların temelinde farklı parçaların, üsluplara, dönemlere ilişkin kesitlerin aynı dokuda bütünleşmesiyle gerçekleşen alıntılama vardır. Bunlara ek olarak bir alıntılama biçimi olan epigraf; bir eserin ana fikrini desteklemek, içeriği hakkında açıklayıcı bilgi vermek ya da onu en özetlenmiş şekilde yansıtmak amacıyla onun, başlangıcına ya da bölümlerinin girişine eklenen, içeriğiyle örtüşen kısa alıntı ya da metin parçacığıdır.²⁰² Bu yöntemlerle birlikte, kimi zaman alıntının kapsamı olabildiğince genişletilir; içerik, bağlam, sözdizimi, yazarın ya da şairin dili kullanım biçimi hatta bir türün yerleşik özellikleri alıntı kavramı dâhilinde tartışılır.

2.2.2. Gönderme (Atıf, Referans)

Gönderme ise bir kişi, yer, olay, eser ve benzeri unsurlara doğrudan ya da dolaylı yapılan atıflar olarak tanımlanabilir. Nurullah Çetin'e göre gönderme, *“önceki zamanlarda başka şairler tarafından söylenmiş, yazılmış şiirlere mısralara, beyitlere, vecizelere, ya da çarpıcı bir düşünceye, ilginç bir ifadeye, vurgulu bir cümleye değinilerde bulunmak”*tır ve geleneksel bir terim olan telmihten farklı olarak *“daha çok olay unsuru içermeyen metinlere bir yollamadır.”*²⁰³ Dolayısıyla açık ve sınırlı bir metinlerarası yöntem olan gönderme, bir eserin başlığını ya da yazarının adını anmakla da yetinebilir. Bu durumda herhangi bir alıntı yapılmadan doğrudan metne yönlendirme söz konusudur. Geniş anlamda kullanımında ise metinde bir çağın özelliklerinin, herhangi bir türün, geleneğin, eser veya yazar adlarının, roman/şiir/tragedya veya kutsal kitap kişilerinin, tarihî figürlerin adının açıkça anılmasına dayanır.²⁰⁴ Göndermenin çağrışım yönü, onun karakteristik özelliklerinden biridir; bundan dolayı Nurullah Çetin, onun bazı biçimlerini *“çağrışımsal gönderme”* terimiyle karşılar. Göndermenin bu biçiminde bazı metinlerin adı, önemli bir kişisi ya da belirgin bir motifi zikredilerek içerikleri, simgesel değerleri, anlam ve önemleri çağrışım yoluyla vurgulanır.²⁰⁵ Gönderme, açık bir alıntı

²⁰⁰ Terim hakkında daha geniş bilgi için bkz. Kubilay Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, s. 222-235.

²⁰¹ Frank J. D'Angelo, “The Rhetoric of Intertextuality”, *Rhetoric Review*, V. 29, N. 1, 2009, s. 40.

²⁰² Kubilay Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, s. 199-200.

²⁰³ Nurullah Çetin, *Yeni Türk Şiirinde Geleneğin İzleri*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2012, s. 100.

²⁰⁴ Kubilay Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, s. 101-102.

²⁰⁵ Nurullah Çetin, *Roman Çözümleme Yöntemi*, s. 220.

biçimi olsa da yer aldığı yeni eserin bağlamında özellikle izleğe bağlı yeni anlamlar kazanmasından, yani derinlerde kapalı bir anlamı imlemesinden dolayı çoğu zaman kapalı bir alıntı yöntemi olan anıştırmayla karıştırılabilir.²⁰⁶ Gönderme ile ana-metnin anlam katmanları zenginleştirilebilir. Gönderme yapılan metnin anlamı olumsuzlanabilir, çarpıtılabilir, gülünçleştirilebilir, onaylanabilir ya da yüceltilebilir. Karşıt bir model geliştirmek için alt-metinden yararlanılabilir. Gönderme yapılan metnin izlekleri tekrarlanarak ana-metnin anlamı, iletisi pekiştirilebilir.²⁰⁷

2.2.3. Anıştırma

“Bir edebî ya da tarihî figüre, olaya ya da nesneye yapılan kısa, genellikle gelişigüzel bir gönderme”²⁰⁸ şeklinde tanımlanabilecek anıştırma; hâlihazırdaki edebî birikimin bazı unsurlarından yararlanmak, onlara saygı göstermek ya da onları ciddiye almamak, hafifsemek veya onlarla oynamak gibi amaçlarla yapılır. Bir şeyi anıştırmak, çoğu zaman dolaylı, gelişigüzel ve basit şekilde ondan bahsetmektir.²⁰⁹ Bu yöntemde açık bir tanımlama olmadan, bir edebî ya da tarihî kişiye, olaya, başka bir edebiyat eserine ya da metin parçacığına gönderme yapılır.²¹⁰ Anıştırmanın ne hakkında olduğu yazar tarafından açıkça belirtilmez; neden bahsedildiğini açığa çıkarmak konuya aşina olan okurdan beklenir. Anıştırmanın en belirgin özelliği, örtük ve dolaylı bir gönderme olmasıdır.²¹¹ Anıştırma, bir şeyden açıkça bahsetmeden onu akla getirecek şekilde tasarlanmış dolaylı bir ifadedir.²¹²

Divan şiirindeki bir söz sanatı olan telmihle modern bir eleştiri terimi olan anıştırma neredeyse eşanlamlı olarak kullanılmaktadır. Nitekim Türk Dil Kurumunun sözlüğünde yer alan “anıştırma” maddesi “telmih”e yönlendirmektedir. Buradaki tanımlara göre bu edebî yöntem, “1. Anlatılmak istenen şeyi söz arasında imalı olarak belli etme, açıkça söylememe.” “2. Bir dizede veya beyitte bilinen bir olay, bir atasözü, fıkra vb.ni hatırlatma sanatı, anıştırma” şeklinde ifade edilir.²¹³ Hakan Sazyek’e göre anıştırma, “dolaylı bir iktibas” olması nedeniyle divan şiirindeki telmih sanatına benzer. Ancak telmih, büyük ölçüde klişe bir yapıya sahiptir; buna karşılık anıştırma, daha

²⁰⁶ Kubilay Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, s. 102-103.

²⁰⁷ Nurullah Çetin, *Yeni Türk Şiirinde Gelenegin İzleri*, s. 100.

²⁰⁸ C. Hugh Holman, *A Handbook to Literature*, Bobbs-Merrill Education Pubs, Indianapolis, 1980, s. 12.

²⁰⁹ David Mikics, *A New Handbook of Literary Terms*, Yale University Press, New Haven & London, 2007, s. 11.

²¹⁰ M. H. Abrams, *A Glossary of Literary Terms*, Heinle & Heinle Thomson Learning, USA, 1999, s. 9.

²¹¹ “Allusion”, <http://www.merriam-webster.com/dictionary/allusion>, Erişim tarihi: 07. 11. 2019.

²¹² “Allusion”, <http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/allusion>, Erişim tarihi: 07. 11. 2019.

²¹³ “Telmih”, <https://sozluk.gov.tr/>, Erişim tarihi: 07. 07. 2020.

özgündür ve kişisel tasarruflarla şekillenir. Konuyla ilgili yorumunda Sazyek, “anıştırma” teriminin kapsamını oldukça genişletmiştir:

*“Edebiyat bilminde ‘anıştırma’ terimiyle karşılanan ‘metinlerarasılık’, en genel hâliyle, yazarın ‘bir resme, bir müzik parçasına, bilime, siyasete, dine, kısacası yazınsal metnin alanında yer almayan her şeye’ yönelik olarak yaptığı dolaylı bir iktibastır.”*²¹⁴

Anıştırma, yazar tarafından, bir edebî eserin anlamsal ve kültürel yoğunluğunu artırmak, güncelliğini veya zamana direnerek kalıcılışmasını öne çıkarmak gibi amaçlarla kullanılabilir. Bununla birlikte anıştırma, okuyucunun farklı bir metinden ödünç alınan göndermeyi fark etmesini gerektirmektedir ve yazarın onu kendisininmiş gibi göstermemesinden dolayı intihalden, birebir aktarılmadığı için alıntıdan farklıdır.²¹⁵ Buna rağmen Aktulum, anıştırmanın bir tür “yarım alıntı” olduğunu söylerken, özellikle, metinlerarasılıkla ilgili birçok terimin iç içe oluşuna ve birbirlerinin yerine geçebileceğine vurgu yapar. Dolayısıyla anıştırma, *“belli bir metni, alıntısındaki gibi, bütünüyle olduğu gibi değil, kısmen, kısıtlı olarak, tam belirtmeden alıntılar. Burada okurun yapması gereken şey yarım ipuçlarından yola çıkarak bütünü tamamlamaktır.”*²¹⁶

Kimi yönleriyle alt-metnindeki kullanımdan ayrılan ya da onunla benzerlikler taşıyan anıştırma, birden çok farklı şekilde yapılabilir: 1) *konusal*, özgül bir tarihî olaya gönderme; 2) *kışisel*, yazarın hayat şartlarına gönderme; 3) *biçimsel*, bir başka şairin kafiye ve mecaz tekniklerini kullanma; 4) *metaforik*, yeni bir metne anlam ve derinlik katmak için kimi unsurları aktarılan daha önceki eserlere gönderme; 5) *imitatif* (taklide dayalı), sınırlı ya da daha geniş düzeyde başka bir eserin türünü, retorik imkânlarını ya da üslubunu aktarma; 6) *yapısal*, daha önceki bir eserin kurgusundan veya düzenlenişinden yararlanma.²¹⁷ İlgili tasnifteki birçok anıştırma tekniği, aynı zamanda alıntılamanın biçimleriyle ya da metinlerarasılıkla ilgili farklı yöntemlerle ilişkilendirilebilir.

2.2.4. Parodi

Güncel bir metinlerarası biçim ve postmodernizmin önemli bir özelliği olan parodinin bir tür ve edebî teknik olarak uzun bir geçmişi vardır. Aristoteles’in *Poetika*’sı *parodia* kelimesinin en erken kullanımını örneklemektedir; Aristoteles eserinde bu kelimeyi MÖ. 5. yüzyılın sonlarına doğru yaşamış olan Thasoslu Hegemon adlı yazara

²¹⁴ Hakan Sazyek, *Roman Terimleri Sözlüğü*, Hece Yayınları, Ankara, 2013, s. 224.

²¹⁵ *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* (Ed. Roland Greene vd.), Princeton University Press, New Jersey, 2012, s. 43.

²¹⁶ Kubilay Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, s. 114.

²¹⁷ *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, s. 43.

atıf yapmak için kullanır²¹⁸ ve parodinin özelliklerini saptamaya çalışır. Aristoteles'in belirlediği özelliklere göre bu dönemdeki parodi, anlatmaya dayalı bir biçimdir. Orta uzunluktadır, epik şiirlerin nazım şeklini ve dağarcığını kullanır; fakat bunları sıradan, yergiye dayalı ya da klasik kahraman tipini tersyüz eden bir konuya uyarlar. Antik dönem şiir yarışmalarında ödüller verilen bir edebî tür olan parodinin o dönemden kalan tek örneği, Homeros'la ilişkilendirilen *Kurbağalar ve Fareler Savaşı*'dır. Ancak terimin anlamı, Yunan ve daha sonra Latin yazarlar tarafından kullanılışı burada özetlendiği hâliyle sınırlı değildir. Onlar terimi ve türevlerini, yazarın ve konuşmacının önceki metinlere mizahi olması zorunlu olmayan anıştırmalarda bulunması için de kullanır. Dolayısıyla terimin, Yunan yazarlar tarafından kullanımı, parodinin kaynağını belli ölçülerde gülünçleştirdiği modern tanımlarına her zaman uymamaktadır. Simon Dentith'e göre daha geniş bir alıntı ve anıştırma tekniği olan parodi, Yunan yazarlarca sadece Aristoteles'in incelediği özgül biçimde değil, aynı zamanda daha geniş bir alana yayılan uygulamalar bütünü olarak kabul görmüştür.²¹⁹ Antik kültürde kökleri bulunan ve günümüze kadar uzanan "parodi" terimi, uzun ve karmaşık bir tarihe sahiptir. Bu nedenle parodinin birbirleriyle çelişen ve uzlaşmayan farklı tanımları vardır.²²⁰

Linda Hutcheon'a göre parodi üzerine bulunan geniş literatür, farklı çağlara ve yerlere göre parodinin anlamının değiştiğini göstermektedir. Ona göre "*ortalama uzunlukta, anlatıya dayalı ve destanın dilini ve veznini kullanarak önemsiz (trivial) bir konu seçen*" parodi tanımından bugüne değin birçok farklı tanım yapılmıştır.²²¹ Oğuz Cebeci de parodinin tek ve sınırları belirli bir edebî tür olmaktan ziyade çeşitli türlere yayılabilen ve kapsamı çağdan çağa değişen bir uygulama olduğu görüşündedir. Bundan dolayı zamana bağlı olarak dinamik bir görünüm sergileyen parodinin farklılaşan tanımları yapılabilir; yine de parodiyi iki temel anlayış dâhilinde ele alabilmek mümkündür:

*"İlk grup mevcut düzenin devamını dileyen ve bu devamlılığı parodisi yapılan metinlerin otoritesine dayandıran bir anlayıştır. Rakip görüşse, her türlü otoriteyi reddeden, parodiyi gerek dilde, gerekse siyasette baskın unsurların 'altının oyulması' için kullanan bir yaklaşımı ifade eder. Parodi, bu çerçeveden bakıldığında, 'bir kültürel olgu ya da uygulamaya, özünde taklide dayanan bir biçimde atıfta bulunulması' olarak tanımlanabilir."*²²²

²¹⁸ Aristoteles, *Poetika* (Çev. İsmail Tunalı), Remzi Kitabevi, İstanbul, 1987, s. 14.

²¹⁹ Simon Dentith, *Parody*, s. 10-11.

²²⁰ *age.*, s. 11.

²²¹ Linda Hutcheon, *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, University of Illinois Press, Illinois, 2000, s. 32.

²²² Oğuz Cebeci, *Komik Edebi Türler Parodi, Satir ve İroni*, İthaki Yayınları, İstanbul, 2008, s. 101.

Parodiye tarihî bir bakış açısıyla yaklaşan kuramların dışında, onu modern dönem edebiyatı ve eleştirisi ile ilişkilendiren, tanımlayıcı özelliklerini belirleyen, genellikle alay/komik unsurunu merkeze alarak onun benzeri kimi Batılı türlerle ayıran yönlerini göstermek isteyen birçok çalışma vardır. Parodi, modern eleştiri dağarcığında ise postmodernizm, metinlerarasılık, üst-kurmaca, yapıbozum gibi kuramlarla ilişkilendirilmiştir. Özellikle G. Genette, M. A. Rose, Linda Hutcheon önemli parodi kuramları geliştirmişlerdir. Adı geçen kuramcıların yaklaşımları temel çizgileri bakımından birbirinden oldukça farklıdır. Komik/alay unsurunu parodik taklidin şartı sayan ilk iki kuramcıya karşıt olarak Hutcheon, modern parodide böyle bir zorunluluk aramaz. Rose ise ilk çalışmalarında, özellikle parodinin kullanıldığı metinlerin kendine gönderme yapan yönüne, üst-kurmaca niteliğine odaklanır. G. Genette ise parodi konusunda kimi yapısal ayrımlara dayalı ayrıntılı bir sınıflandırma geliştirmiştir.²²³

Metinlerarasılığın farklı biçimleri üzerine *Palimpsestes*'inde (1982) en kapsamlı incelemeyi yapan Fransız edebiyat kuramcısı G. Genette, bu çalışmasında parodinin “karşı şarkı”²²⁴ anlamına bağlı bir sınıflandırma yapar.²²⁵ Genette, çözümlemesine Aristoteles'in şiirle ilgili sınıflandırmasından ve *Poetika*'sındaki parodiyle ilgili ilk açıklamalardan hareket ederek başlar.

Aristoteles, *Poetika*'sında şiiri, insan eylemlerinin vezinle temsili olarak tanımlamış ve onun birbirine zıt iki eylem türünü ele aldığını belirterek bunları ahlaki ve toplumsal nitelikleriyle yüce/yüksek ya da aşağı olarak sınıflandırmıştır. Bu eylemler, tahkiyeye dayalı ya da dramatik olarak temsil edilmektedir. Dramatik türdeki (tiyatrodaki) soylu, yüksek eylem tragedyayla; tahkiyeye aktarılan soylu eylem epikle; tiyatrodaki aşağı eylem komediyle; tahkiyeye dayalı bayağı eylem ise *parodia* ile temsil edilir.²²⁶ Bununla birlikte, *parodia*'nın etimolojisinden hareket edilirse “birlikte şarkı söylemek”, “başka bir tonda şarkı söylemek” ya da “deforme ederek bir melodiyi dönüştürmek” gibi anlamları vardır. Genette'e göre, destan söyleyicisinin (rapsodistin)

²²³ *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, s. 1001-1003.

²²⁴ *Parodia* kelimesinde bulunan “para-” öneki hem “karşı” hem de “birlikte/yanında” olmak anlamlarına gelebilmektedir.

²²⁵ Genette, parodi ve ana metinsellik başlığı altında ele aldığı benzer türleri bir diyagramla haritalandırmıştır. Bu diyagramda belirli ilişki biçimleri ve taklit/dönüştürüm ilişkileri saptanmıştır. İlişki biçimleri oyunsu olanlar parodi ile pastiş; alaya dayalı olanlar, gülünç dönüştürüm (*travesty*) ile karikatür; ciddi olanlar ise bağlam değiştirme (*transposition*, Genette'in alt-metinle alay etmeyen taklitler için kullandığı terim) ve sahteciliktir (*forgery*). Parodi, gülünç dönüştürüm ve ciddi bir yaklaşıma dayalı olan bağlam değiştirme (*transposition*) dönüştürümle (*transformation*); pastiş, karikatür ve sahtecilik ise taklitte (*imitation*) üretilir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Gérard Genette, *Palimpsests Literature in the Second Degree* (Çev. Channa Newman ve Claude Doubinsky), University of Nebraska Press, Lincoln and London, 1997, s. 28.

²²⁶ Aristoteles, *Poetika*, s. 13-14.

aktardığı hikâyedeki geleneksel biçimi ya da müziğe dayalı temsili değiştirmesi, parodinin anlamıyla ilgili en doğrudan varsayımdır. Bunun yanında parodinin Antik dönemdeki kullanımları üç grupta özetlenebilir: İlk durumda parodi, “parodist”in bir metni özgün amacından yalnızca gereken derecede saptırarak dönüştürmesiyle oluşur. İkinci durumda parodist, konuyu dönüşümün mümkün kıldığı ölçüde korurken tamamen farklı bir üslup kullanır. Üçüncü durumda ise bir metnin üslubu alınarak başka bir metinde kullanılır ve bu üslubun uygulandığı yeni konuyla önceki metnin konusu arasında zıtlık oluşur.²²⁷ Genette, Yunan ve Latin parodisinin özetlenen üç şekilde oluştuğunu ve bu sınıflandırmadaki açıklamaların tarih boyunca yapılan parodi tanımlarına ve onun güncel kullanımına bir şekilde yansıdığını belirtir. Ona göre ise bir ana-metnin (*hypertext*) varlığını borçlu olduğu alt-metni (*hypotext*) doğrudan, oyunsu bir şekilde dönüştürdüğü ve “karşı-şarkılık” işlevinin sürdürüldüğü durumlarda parodi oluşur.²²⁸

Margaret A. Rose, *Parody/Metafiction: An Analysis of Parody as a Critical Mirror to the Writing and Reception of Fiction* (Parodi/Üst-kurmaca: Kurmacanın Yazımına ve Alınlanmasına Tutulan Eleştirel Bir Ayna Olarak Parodinin Çözümlemesi, 1979) ve *Parody: Ancient, Modern and Post-modern* (Parodi: Antik, Modern ve Postmodern, 1993) kitaplarında özgün ve farklı bir parodi kuramı geliştirir. Rose, ilk kitabında bazı parodik kurgu türlerini üst-kurmaca olarak nitelendirir; ona göre bir metin, başka bir metnin parodisini yaparken kendi kurgulanma biçimine de gönderme yapar. Bundan dolayı parodinin hem kendisi bir kurmacadır hem de parodi, kurmaca hakkında bir kurmacadır. Yine de Rose’a göre parodilerin açık şekilde yıkıcı olmalarına rağmen kullandıkları parodi yöntemleriyle yeni kurmaca metinler yaratması bir tür “paradoks”tur. Bu durum, parodi yoluyla oluşturulmuş *Don Kişot*, *Tristram Shandy*, *Ulysses* gibi klasik romanlar için özellikle geçerlidir; her üç örnekte de kullanılan parodi tekniği, anlatıyı ve roman yazarlığını oluşturan genel uzlaşımlara ve kurallara dikkat çeker, yani kurmacayı da konusu durumuna getirir.²²⁹ Günümüzde ise özellikle postmodern romancılar, sanatın dünyanın bir aynası olduğu şeklindeki naif gerçekçi bakış açısına karşı üst-kurmacaya dayalı parodileri, sanatın bir kurmaca olarak kendine gönderme yapan doğasını tartışmak ya da gerçekliğin tamamen kurmacaya dönüştüğü bir sahne olan dünyanın daha saçma/uyumsuz bir tasvirini yapmak için kullanır.²³⁰ Rose’a göre parodi -özellikle genel parodi- “*edebî metinleri algılama ve kurgulama sürecinde bir üst-kurmacasal ayna*”dır.

²²⁷ Gérard Genette, *Palimpsests Literature in the Second Degree*, s. 10-12.

²²⁸ *age.*, s. 12-13.

²²⁹ Simon Dentith, *Parody*, s. 14-15.

²³⁰ Margaret A. Rose, *Parody/Metafiction: An Analysis of Parody as a Critical Mirror to the Writing and Reception of Fiction*, Croom Helm, London, 1979, s. 74.

Bundan dolayı o, parodinin, özellikle kendisine gönderme yapan, kendisini eleştirebilen, bir söylem stratejisi olarak yapaylığına dikkat verilmesini isteyen, “gerçekliği yansıtmı”yı sorunsallaştıran ve edebî temsilin dış dünyaya ayna tutmak şeklinde basit algılanışına sürekli saldıran yönlerini vurgular.²³¹ Bu nedenle Rose’un kuramında üst-kurmaca ve parodi, karşılıklı ilişki içinde olan kavramlardır; her ikisi de belirlenen metinlerarası normlara ve türsel çerçevelere sürekli bir meydan okumaya, itiraz etmeye yönelir. Böylece onları dönüştürürken, ortadan kaldırırken de onlardan yararlanır.

Rose’un parodinin dönüştürücü gücüyle ilgili açıklamaları, Rus Biçimcilerinin parodi kuramlarını andırır. Biçimciler, parodiyi/pastişi²³² biçimsel bir teknik olarak görür; bu teknik, hem edebî ekoller arasında gerçekleşen hem de edebiyat tarihinin önemli bir parçası olan diyalektik gelişmenin bir göstergesidir.²³³ Dolayısıyla parodiler, “edebî evrim”in diyalektik gelişiminin bir bileşenidir. Parodi tipik olarak eski araçların mekanikleşmesini ve mekanikleşmiş araç ya da uzlaşımların yeni konularda kullanımını içerir; böylece parodinin nesnesi olan uzlaşımlar ve gelenek yerinden edilir. Bu ise geleneksel olanın farklı bir bağlama taşınması, tekrar düzenlenmesi ve yeni bir amaçla kullanılması anlamına gelir. Bu bağlamda parodi/pastiş, yenilikçi bir işlevle kullanılan ve edebî uzlaşımları merkezine alan bir oyundur. Parodiler, edebî uzlaşım ve araçlarla, geleneklerle, estetik tutumlarla, üsluplarla, onların bünyesine katılarak ve dönüştürücü bir unsur hâline gelerek sürekli oynar.²³⁴ Genellikle bu teknik, karşıt bir edebî ekolü gülünçleştirmeye, onun yaratıcı dizgesini yok etmeye, “onu açıkça ortaya koymaya” dönük olabilir.²³⁵ Hutcheon da parodinin bu yönüne dikkat çeker; ona göre de parodi, eleştirel mesafeyi korurken yazılı metinler arasında süreklilik sağlama işlevini üstlenir. Parodi diğer estetik biçimleri içeren ve alaya alan bir geleneksel araç olarak işlev gördüğünde dahi yeni bireşimler oluşturan dönüştürücü bir güce sahiptir.²³⁶ Parodiler hem işlevleri hem de ironik dönüştürme bakımından çifte kodlu metinlerdir. Geçmişe ait metinleri hem aktarır hem de yeniden kurgularken ironiden yararlanır ve edebî kimi uzlaşımları da gülünçleştirerek ortadan kaldırır.²³⁷ Cebeci’ye göre Bakhtin de Biçimci Tynyanov’un, parodinin “iki düzlemli/çifte kodlu” olduğuna ilişkin tanımını kendi “çok seslilik (*polifoni*)” görüşünü geliştirmekte kullanmıştır. Bu yaklaşıma göre parodi, bilinçli

²³¹ *age.*, s. 59.

²³² Biçimciler, parodi ve pastiş terimlerini eşanlamlı, birbirinin yerine geçecek şekilde kullanırlar.

²³³ Tzvetan Todorov, *Yazın Kuramı Rus Biçimcilerinin Metinleri* (Çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2010, s. 64.

²³⁴ *age.*, s. 266.

²³⁵ *age.*, s. 281.

²³⁶ Linda Hutcheon, *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, s. 32.

²³⁷ *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, s. 1001-1003.

olarak üretilmiş çift sesli söyleme dayanan “melez (*hybrid*)” bir türdür. Parodinin içinde eşzamanlı olarak bulunan farklı diller ve üsluplar “görelileştirilir” ve birbirlerini etkilerler; böylece ayrıcalıklı olduğu varsayılan türler etkisizleşir ve tıpkı Bakhtin’in karnavalında olduğu gibi eşitlenir.²³⁸ Metinlerarasılığı birçok yönden etkileyen Bakhtin’in görüşleri, Biçimci parodi kuramlarından izler taşıdığı gibi, sonrasındaki parodi kuramlarına özellikle çifte kodluluk, yani bir şeyi reddederken aynı zamanda onaylamak noktasında ilham olmuştur. Bakhtin’in çifte kodluluğu, özellikle Hutcheon’un parodi kuramında önemli bir yere sahiptir.

Hutcheon, Rose’u, parodiyi çoğu zaman, bir metnin diğer metni yansıtmasıyla, anlatı içinde anlatıyla (*mise-en-abyme*) eşleştirdiği ya da eşanlamlı kullandığı için eleştirir. Ona göre Rose, üst-kurmaca ile parodi ilişkisine yoğunlaştığı ilk çalışmasıyla ve kuramının kimi vurgularıyla parodiyi bir metnin kendi kurgulama süreçlerine ve kurmaca oluşuna gönderme yapmasıyla (*self-reference*) sınırlandırmıştır; ancak bu parodinin sadece bir yönüdür ve uygulanmasının tek yöntemi değildir.²³⁹ Ancak Rose, Hutcheon’un eleştirdiği bu parodi tanımını sonraki çalışmalarında değiştirmiştir. Ona göre üst-kurmaca terimi tek başına kullanıldığında bir yazarın kendisinin ve başka yazarların edimlerine, başka metinlerin yapısına ve oluşum sürecine, okura ayna tutar. Ancak edebî bir eserin parodisi sadece üst-kurmacanın izlerini taşımaz; “*eserin önceden şekillendirilmiş malzemesinin komik etki uyandıracak şekilde yeniden-işlevlendirilmesi*”ni de gerektirir.²⁴⁰ Rose’un kimi zaman üst-kurmaca ile karakterize olduğunu düşündüğü ancak komik uyumsuzlukla yeniden işlevlendirmeyi şart koştuğu bu kavramsallaştırmaya Hutcheon, daha farklı bir açıdan yaklaşır.

Hutcheon, parodinin modern sanatların hemen hepsine sirayet eden yapısının ve eleştirel mesafeyle belirlenen güncel biçiminin, onu arkaik örneklerden ayırdığı görüşündedir. Ona göre parodi, taklidin bir çeşididir; ancak bu taklit ironik bir dönüştürmeyle (*inversion*) karakterize olur ve her zaman kaynak metnin olumsuz yaklaşımla ele alınmasını zorunlu kılmaz. Bir metindeki çift anlamlılığı olanaklı kılan ironik dönüştürme, bütün modern parodilerin ortak bir özelliğidir; bu özelliğe sahip parodik metinler, alt-metinlerini onayladığı gibi inkâr da edebilir. Bir metnin parodi olarak kabul edilmesi için kaynağını gülünçleştirmesi gerekmemektedir. Hutcheon’a göre modern parodiyi, arkaik ve klasik parodilerden ayıran en önemli özellik budur.²⁴¹

²³⁸ Oğuz Cebeci, *Komik Edebi Türler Parodi, Satir ve İroni*, s. 133.

²³⁹ Linda Hutcheon, *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, s. 20.

²⁴⁰ Margaret A. Rose, *Parodi: Antik, Modern ve Postmodern* (Çev. Cansu Dikme), Hece Yayınları, Ankara, 2016, s. 129-131.

²⁴¹ Linda Hutcheon, *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, s. 6.

Hutcheon'a göre, birçok eleştirmen ve kuramcı, kelimenin etimolojik kökenine giderek *parodia*'nın "karşı-şarkı (*counter-song*)" anlamına odaklanmıştır ve yıkıcı gülünçleştirmeyi onun için bir koşul saymışlardır. Aslında *parodia* kelimesinde bulunan "para-" öneki "karşı" ve "birlikte/yanında olmak" şeklinde iki anlama sahiptir; ancak genellikle bu anlamlardan birinden, "karşı" ya da "karşısında" şeklinde olandan bahsedilir. Bundan dolayı parodi, metinler arasında bir çatışma ya da karşıtlık gibi algılanır ve bu da tanımlarda ortaklaştırılan alay unsurunun temelini oluşturur. Ancak Yunancadaki "para-" öneki, "yanında" anlamına da gelebilmektedir; bundan dolayı karşıtlık yerine bir yakınlık ve uyum da önerir. Kelimenin kökenindeki bu iki farklı anlamdan dolayı parodiler, bir metnin karşısında olabildikleri gibi yanında da olabilir. Parodinin retorik stratejisi ironi de onun bu özelliğini destekler. İroni bir metne iki türlü yaklaşmanın yolunu açar. Bundan dolayı ironik metinler, çifte kodludur. Dile getirdiklerini onaylayabildikleri gibi onun karşıtını da ima edebilirler.²⁴² Bu özelliklerine uygun şekilde eski ve yeni iki ayrı katmanı eşzamanlı içerebilirler:

*"Parodiler bir kural olarak, bünyelerine aldıkları metinlere (ya da genel parodide olduğu gibi belirli bir türe) iki zıt biçimde yaklaşır. İlk ve daha yaygın olan yaklaşım, parodinin metinlerarasılık yoluyla içselleştirdiği metni/yazarı/karakteri alaya aldığı ve muhtemelen komik özellikleri belirgin olan bir alt türü gösterir. İkinci bir yaklaşımsa, parodinin ele aldığı 'konu'yu eleştirmekten ya da alaya almaktan çok, parodistin 'hedef metne' yönelik hayranlığını ifade ettiği bir başka alt türü ifade eder."*²⁴³

Burada aktarılanlara ek olarak, güncel edebiyat eleştirisindeki parodi tanımlarının birçoğu, "konu" unsuruna odaklanmıştır. Ancak parodi sadece konuyla ilişkili ve sınırlı değildir; içeriğin yanında üsluba hatta yapıya kadar genişleyen dönüştürücü bir tür ve tekniktir. İster şiirde ister nesirde olsun parodi, bir metnin ya da metin parçacığının üslubunu ve konusunu bir tür saçmaya indirgemeye çarpitan, kaynak metnin özellikle herhangi bir yapı, içerik kusuruyla oynayan, çoğu zaman komik veya hicve dayalı bir taklittir.²⁴⁴ Bundan dolayı Rose, arkaik ya da modern bir bakış açısına göre parodiyi "içerikte değişiklik yaparak biçim taklit etme" olarak tanımlamanın bazı sorunlara yol açabileceğini söyler.²⁴⁵ Parodi, diğer alıntı biçimlerinden, edebî türlerden ve anıştırmadan öncelikle komik uyuşmazlığın (absürdün) yapısal kullanımıyla ayrılır. Parodinin tanımlayıcı özelliklerinden olan komik uyuşmazlık, hiyerarşileri eşitleyerek, ciddi olanı saçmayla, eski olanı yeniyle, kutsal olanı dünyeviyle karşılaştırarak ya da aykırı bir

²⁴² *age.*, s. 32.

²⁴³ Oğuz Cebeci, *Komik Edebi Türler Parodi, Satir ve İroni*, s. 94.

²⁴⁴ Robert L. Mack, *The Genius of Parody Imitation and Originality in Seventeenth- and Eighteenth-Century English Literature*, Palgrave Macmillan, New York, 2007, s. 19.

²⁴⁵ Margaret A. Rose, *Parodi: Antik, Modern ve Postmodern*, s. 31.

bağlamda onları buluşturarak alt-metnin biçimi veya içeriği ile oynayabilir.²⁴⁶ Alt-metinden türeyen bir “taklit” veya “dönüştürme” olabilen, ikincil metinde komik bir farklılık veya uyuşmazlık doğuran parodinin “*içerikte yapılan değişikliklerle eser[in] biçiminin taklidi*” şeklinde tanımlanması, “*bazı durumlarda özellikle de nesir parodilerde, bir eserin parodisinin asıl metnin ‘biçim’ ve ‘içeriğin’ veya ‘üslup’ ve ‘ana fikrin’ her ikisinin taklidi kadar bunların değişimini de gerektirebileceği*”ni görmezden gelir.²⁴⁷ Rose’a göre en genel kullanımıyla parodi, “*başka bir eseri ya da en basitinden bir eserin kelime dağarcığını önce taklit eden sonra da, eserin ‘biçimi’ni ve ‘içeriği’ni veya üslup ve ana fikrini ya da sözdizimini ve anlamını, bazen ikisinden birini bazense de her ikisini değiştiren*” bir edebî uygulamadır.²⁴⁸ Eserin olay örgüsüne bir model sağlamak ya da karakterleri çizmek, genel anlamda kurmacanın bütün süreçleri üzerine düşünmek, alt-metinlere karşı zıt-değerli bir tutum sergilemek (alt-metne yıkıcı ya da yapıcı yaklaşmak) gibi amaçlarla parodi yapılabilir. Parodiye eşlik eden komik etki, her zaman kaynak metinle alay etmek amacı gütmeyebilir; bir hayranlığın ifade edilmesi de parodistin niyeti olabilir.²⁴⁹ Parodinin nesneleştirdiği metinsel unsurların kapsamına ve sınırlarına dair görüşler farklılık gösterse de parodi kuramlarındaki çeşitliliğinin geri planında, özellikle terimin kökenindeki karşı ya da yanında şarkılık işlevlerinin sürdürülmesinin etkileri olduğu söylenebilir.

2.2.5. Pastiş

Günümüzde edebiyat incelemesi ve eleştirisinin bir terimi olan pastişin kökeninde 18. ve 19. yüzyılda daha genel bir kullanımı olan İtalyanca *pasticcio* kelimesi vardır; kelimenin yerini zamanla Fransızca *pastiche* almış, bu kullanım giderek yaygınlaşmıştır.²⁵⁰ İtalyancada “*farklı malzemelerden yapılan yemek/makarna*” anlamına gelen bu kelime, sanatlara özgü metaforik bir genişlemeyle, müzikteki potpuriler ya da farklı parçaların bir araya getirilmesiyle oluşturulmuş resimler için de kullanılır olmuştur. Sonrasındaysa resim sanatında eleştirel bir niyet/mesafe olmadan başka bir üslubun taklidi anlamına gelmeye başlamıştır ve bu, terimin çağdaş kullanımına dönüşmüştür. Terim, edebiyatta da başka bir yazarın ya da edebî dönemin üslubunun veya tarzının sınırlı ya da kapsamlı bir taklidi anlamına gelmektedir.²⁵¹

²⁴⁶ *age.*, s. 52-55.

²⁴⁷ *age.*, s. 66.

²⁴⁸ *age.*, s. 69.

²⁴⁹ *age.*, s. 72.

²⁵⁰ *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, s. 1005.

²⁵¹ Simon Dentith, *Parody*, s. 194.

Pastiş, genellikle mevcut bir eserin üslubunu, tutumunu ya da biçimini taklit eden bir sanat eserini tanımlar. Terime ilham veren yemek örneksemesi ise günümüzde bir edebî araç olan pastişin hem sanatsal bir biçim hem de bir kurgu tekniği olmasına işaret eder. Pastişin görevi, farklı üslupların ya da metinsel unsurların bir karışımını meydana getirmektir. Terimin oldukça geriye uzanan bir tarihi olsa da günümüzde pastiş, postmodern kuramlar bağlamında, özellikle metinlerarasılıkla anılır.²⁵² Pastiş, ister kısmen olsun ister bir eserin tamamına yayılsın, başka yazarların eserlerinden az ya da çok değiştirilmiş şekilde ödünç alınan ifade biçimlerine/üsluplara, ibare, motif, imge ve bölümlere işaret edebilir.²⁵³

Pastiş tekniğinin iki farklı şekilde kullanımı vardır. Birincisinde eski bir eserin daha karmaşık ve erişilebilir şekilde yeniden üretimi amaçlanır. Bu teknikte daha önceye ait bir tutum/üslup daha iyi bir şekilde betimlenerek yinelenirken ikincil metnin üslubu yapay bir tutarlılık ve düzen içinde inşa edilir. Pastişin bu tarzı intihalden çok bir tür esinlenme, ilham almaktır. Pastişin ikinci türü, saygı gösteren ya da takdir eden bir taklit değildir; çoğunlukla saygısız, aşındırıcı, bazen de yıkıcıdır. Bu tarz, kaynak metindeki eksiklikleri gidermek yerine, aksine onları ifşa eder. Pastişin bu türüyle parodi çoğu zaman karıştırılabilir; ancak parodist kimi zaman kaynak metnini işaret ederken pastişi kullanan yazar, ödünç alınan üslupların karışık bir düzenlemesiyle onları yeniden üretir. Bununla birlikte kolajın arkaik biçimi olduğu düşünülen *cento* da neredeyse pastişle aynı anlama gelmektedir; aralarındaki sınırlar birçok bakımdan muğlaktır. Latince “yamalı giysi” anlamına gelen bu kelime, edebiyatta bazı eserleri tanımlamak için de kullanılmıştır; bu teknikte üretilen şiirler, kimi yazarların şiirlerinden alınan kesitlerin yeni bir düzen içinde kompoze edilmesiyle oluşturulur. Buradaki ayrışık parçaların aynı dokuda birleştirilmesi işlemi, kolaj tekniğiyle benzerdir. Ancak pastişin bu tür kullanımlarında hazır birimlerden ziyade farklı üslupların derlenmesi amaçlanır. Örneğin modernist romancı James Joyce’un *Ulysses*’i bu durumun bir örneğidir. Joyce, romanında, önceki farklı tarihî dönemlere ait birçok üslubu özgün şekilde bir araya getirmiştir.²⁵⁴ Kelimenin kökeninin de önerdiği gibi bu tür kullanımlarda pastiş, karakteristik olarak “farklı birimleri aynı nesneye yapıştırma”, “ödünç alınmış üslupların bir karışımı” ya da “onlardan meydana getirilmiş bir yama” olarak görülür.²⁵⁵

Parodiyle pastişin arasında benzerlikler olduğu gibi farklılıklar da vardır. Parodi, pastişten farklı olarak kendi kimliğini oluşturur ve kaynak metinden farklılığını açığa

²⁵² *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, s. 1005.

²⁵³ Peter Childs ve Roger Fowler, *The Routledge Dictionary of Literary Terms*, s. 167-168.

²⁵⁴ *age.*, s. 167-168.

²⁵⁵ Katie Wales, *A Dictionary of Stylistic*, Routledge, USA, 2011, s. 304-305.

vurur; ortada açık bir “taklit” olmasa bile kısmen kaynağını anıştıran ve ona gönderme yapan bir üslup ya da benzerlik “üretir.” Bakhtin, bu durumu parodinin çift sesli bir söylem oluşuna ve paralel metinler arasında diyalojik ilişkiler kurmasına bağlar.²⁵⁶ Rose’a göre, pastiş parodiden ayırt etmenin en geçerli yolu, pastişte farklı metinlerin ya da unsurların bir araya getirilişinde, parodideki komik uyumsuz etkinin olmamasıdır. Pastiche, göndermelerini “*eleştirmek ya da komik olmak zorunluluğu olmayan daha tarafsız bir derlemeyi betimlemesi*”yle parodiden ayrılır.²⁵⁷ Bunun yanı sıra taklidi gülünçleştirmekten ziyade çoğu zaman övgü amacıyla kullanmasıyla parodiden; herhangi bir usulsüzlüğe/“aşırma”ya başvurma gibi bir amacı olmamasıyla da intihalden farklıdır.²⁵⁸ Hutcheon’a göre parodi, modelinden/alt-metninden farklılaşmayı amaçlar; pastiş ise benzerlik ve mütekabiliyet temelinde işler. Bununla birlikte pastiş, çoğu zaman tek bir metnin taklidi değildir; belirsiz ve potansiyel metinlerin sunduğu imkânların taklididir. Metinlerarası olmaktan ziyade üsluplar arasındadır; ancak bu teknikte iki üslup arasındaki ilişkiyi şekillendiren farklılıktan ziyade benzerliktir. Parodi ve pastiş metinsel taklitler olmanın yanı sıra bilinçli ve kullandıkları metinlerin izlerini örtme niyeti taşımayan ödünçlemelerdir; onların intihalden ayrıştığı nokta budur.²⁵⁹ Genette, parodinin diğer metinlerle dönüştürücü, pastişin ise taklide dayalı bir ilişki kurduğunu söyler.²⁶⁰

2.2.6. Yeniden Yazma

Bir edebî uygulama olarak yeniden yazma, güncel ve geçmişe ait metinler arasındaki bağlantının ve etkileşimin bir yoludur. Geleneksel bakış açısı ve etkilenme kuramcıları, sanat eserlerini gelenekle kurulan bir devamlılık ya da ona bir tür meydan okuma olarak değerlendirir. Bununla birlikte postmodernizm, kültürel ve estetik yönelimiyle geçmişe dönük nostaljiyi modada geçmişe canlandırma akımı (*retro*), derleme albümler (*tribute*) ve filmlerin yeniden yapımları (*remake*) ile tekrar gündeme getirmiştir; bu tür geçmişe yönelmenin kurmacadaki karşılığı ise yeniden yazma olmuştur. “Kopya” ve “geri dönüşüm” kültürünün ayırt edici bir yönü olan yeniden yazma, postmodernizme özgü “yeniden anlatma dürtüsü”nün bir izdüşümüdür. Bu durum, edebiyata; uyarlamaların, bir hikâyeden türetilen farklı metinlerin, bilinen edebî eserlerde anlatılanların öncesini/sonrasını kurgulamaların (*prequel/sequel*) ya da

²⁵⁶ *age.*, s. 305.

²⁵⁷ Margaret A. Rose, *Parodi: Antik, Modern ve Postmodern*, s. 103-104.

²⁵⁸ Chris Baldick, *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, Oxford University Press, New York, 2001, s. 185-186.

²⁵⁹ Linda Hutcheon, *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, s. 38.

²⁶⁰ Gérard Genette, *Palimpsests Literature in the Second Degree*, s. 28.

anlatılanları olay, izlek, karakter, üslup ve anlatı özellikleri bakımından sürdürmeye dayalı “taklitler”in çoğalmasi şeklinde yansımıştır. Nihayetinde ortak kültürel mirasın sunduğu malzeme tekrar tekrar dolaşıma sokulmuş ve bu malzemedenden devşirilen metinler, bilinçli bir tercihin sonucu olarak yeniden yazılmıştır. Edebiyat tarihinde önemli bir yer edinmiş (kanonik) bir anlatıyı başarılı şekilde yeniden yazma; geçmişin yenilenmesi, tekrarlanması ya da yorumlanmasıdır. Anlatıların yeniden üretilmesi; politik, kültürel ve eleştirel değeri olan yaratıcı bir estetik gerçekleştirmedir. Yeniden yazmanın bağlamı, kaynak metnin anlamını ve değerini hem etkiler hem de yeniler. Bu edebî teknik, eskiyi sürekli diri tutmanın, edebiyat tarihinin önemli eserlerini onaylamanın ve yeniden şekillendirmenin zeminini hazırlar. Geçmişe ait metinlere kültürel geçerlilik kazandırır ve onları yeniden dolaşıma sokar.²⁶¹

“Yeniden yazma” terimi, bir sanatın diğeri sanatlara bağımlılığını, özerk bir uğraş olarak sanatsal üretimin sadece kendisiyle sınırlı olduğunu ve malzemesini kendi pratiklerinden edindiğini ima eder.²⁶² Postmodern metinlerde, genellikle üst-kurmacaya dayalı bir söylem stratejisi olarak kullanılan yeniden yazma, çoğu zaman metinlerarasılıkla birlikte anılır. Aktulum’a göre, “*başka metinlere ait parçaları tutarlı bir bütün içerisinde bir araya getirmek, onları düzenleyerek aralarında uyum sağlamak, böylelikle yeni bir metin ortaya çıkarmak*” işlemi, hem metinlerarasılık hem de bir tür yeniden yazmadır.²⁶³ Birçok kuramcı ve eleştirmen metinlerarasılıkla ilişkilendirilen “alıntı”, “yorum”, “çeviri” vb. uygulamaları yeniden yazmanın farklı biçimleri olarak değerlendirir. Yeniden yazma “*genel olarak, hangi türden olursa olsun, önceki bir metnin, onu taklit eden, dönüştüren, açık ya da kapalı bir biçimde ona gönderen bir başka metinde yinelenmesi*” şeklinde tanımlanabilir.²⁶⁴ Örneğin bütün edebiyatı ve yazma süreçlerini alıntı kavramıyla açıklayan Antoine Compagnon’a göre yazmak, “*yeniden-yazmak’tır, alıntı’dan ve kolaj’dan farkı yoktur.*”²⁶⁵ Bununla birlikte *palempsest*²⁶⁶ özelliğı taşıyan “yansıtma” da bir yeniden yazma tekniğidir. Bu metinlerarası biçim,

²⁶¹ Monica Latham, *A Poetics of Postmodernism and Neomodernism: Rewriting Mrs Dalloway*, Palgrave Macmillan, UK, 2015, s. 2-5.

²⁶² Georges Letissier, “Introduction”, *Rewriting/Reprising: Plural Intertextualities* (Ed. Georges Letissier), Cambridge Scholars Publishing, Newcastle, 2009, s. 1

²⁶³ Kubilay Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, s. 236.

²⁶⁴ *age.*, s. 236.

²⁶⁵ *age.*, s. 236.

²⁶⁶ Üzerine tekrar yazı yazılan parşömeden esinlenilerek üretilen bu terim, modern metin kuramında bir metindeki başka metinlerin varlığını ya da izlerini karşılayacak bir metaforik genişlemeye uğramıştır. Bu örneksemeyle tüm yazı etkinliğı yeniden yazmanın ürünü olarak değerlendirilebilir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Kubilay Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, s. 216-222.

önceki yapıtlardaki unsurları yineler; bir metinden diğerine izlek, kişi, imge, olay örgüsü, motif gibi bileşenleri aktarır.²⁶⁷

G. Genette'in, ana metinselliğin (*hypertextualite*) iki alt kategorisi olarak değerlendirdiği *allographic* (bir eserin ilk sahibi dışında biri tarafından yeniden yazımı) ve *autographic* (bir yazarın kendi eserini yeniden yazımı) terimleri altında ele aldığı yeniden yazma, bu iki biçimden biriyle gerçekleşir. Kristeva ve Barthes ise bütün yazı edimini, bir alıntılar toplamı, derleme, dolayısıyla yeniden yazma olarak görür. Bu tür yazı edimi için Barthes, Kristeva ve Riffaterre metinlerarasılık; Compagnon alıntı, Genette ise ana metinsellik terimlerini kullanır. Metinlerarasılık, ana metinsellik ya da Compagnon'un *La Seconde main ou le travail de la citation* adlı eserindeki "alıntı" terimi, anlatı kuramında yeniden yazmayla ilgili yerleşmiş önemli adlandırmalardır.²⁶⁸

Alıntı, yeniden yazma, parodi, anlatı içinde anlatı gibi tekniklerin yanında Aktulum'un "metinlerarası imgeler" olarak adlandırdığı ve alıntının farklı görünüşleri olan montaj, kolaj/brikolaj ve *palempsest* de bu tür metinlerarası işlemlerdir. Bunlar, bir metnin kimi unsurlarını başka metne sokma, bir metinle diğer metinler arasındaki alışverişleri düzenleme gibi okurun katılımına dayalı belirli stratejiler temelinde gelişir.²⁶⁹ İki metni ilişkilendiren, farklı derecelerde alışverişe sokan ya da farklı metinsel kesitleri, izleri aynı bağlamda buluşturan bu "imge" ve yöntemler de kimi zaman kısmi kimi zaman daha geniş yeniden yazma pratikleri olarak değerlendirilebilir. Bunlara ek olarak uyarlama, taklit, temellük, yeniden işlevlendirme ya da yorumlama vb. birçok terimi bu listeye ekleyebilmek mümkündür.

Günümüzde özellikle postmodernizm bağlamında ele alınan metinlerarasılığın teknik araçlarından biri olan yeniden yazma, edebî metinlerin bakış açılarını, üsluplarını, kurgusal unsurlarını ve yazılış amaçlarını değiştirerek onları yeniden üretir. Postmodern metnin farklı türlerin ve üslupların bir sentezi olması, eklektik yapısı; onun, sürekli mevcut metinler ve kültür içinde yeniden dağıtılmasından kaynaklanır. Bu bağlamda yeniden yazma, önceki bir metne tekrar dönmenin ve onu yeni eklemelerle dönüştürmenin bir biçimidir. Çoğu zaman önemli değişikliklerle yapılan bir "yinelemedir". "Özgünlük", "teklik", "yazarın otoritesi" gibi kavramların altını oymak niyetinde olan bu yaklaşım, çok bilinen kurmaca kişilerin akıbetlerini farklılaştırabilir. Bir metnin olay örgüsünü deforme edebilir; bakış açılarını, zamanı ve mekânı değiştirebilir.

²⁶⁷ *age.*, s. 241.

²⁶⁸ Rachel Douglas, *Frankétienne and Rewriting: A Work in Progress*, Lexington Books, USA, 2009, s. 4-5.

²⁶⁹ Kubilay Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, s. 214-215.

Metinler birbirlerinin belli unsurlarına ve izleklerine atf yaparken bir metnin başka bir yazarca temellük edilmesi sonucunda yeniden yazma sürecinin parçası olurlar. Bir metnin model yapılan farklı bölümlerinin yorumlanmasıyla ya da birden fazla metinden farklı unsurların derlenmesiyle yeni bir metin oluşturulabilir. Bir metni kısaltmak, daraltmak ya da özetlemek; edebî reflekslerle tashih etmek; mensur ya da manzum dönüşüme uğratmak; veznini, dize düzenini, kurgusunu değiştirmek; özgül bir metnin dilini, yapısal özelliklerini ve izleklerini bilinçli şekilde başka bir metnin üretimine dâhil etmek de yeniden yazma pratiğinin farklı biçimleri olarak değerlendirilebilir. Bir yeniden yazım, kaynak metnin izlerini azaltabilir, kaynak metnini “düzenleyebilir”, onun bir bölümünü ya da tamamını yeni bir bakış açısıyla yorumlayabilir. Bunları yaparken onu, saygı göstererek, eleştirerek, överek, gülünçleştirerek, tarafsızca ya da faydacı şekilde kullanabilir.

2.2.6.1. Öncesini Tasarlama ve Devam Ettirme

Bir metnin genişletilmesinin ya da ondan farklı metinler türetmenin bir yöntemi olan öncesini tasarlama (*prequel*) ve devam ettirme de (*sequel*) yeniden yazmanın özgün biçimleri olarak düşünülebilir. Bir metindeki olay, kişi, atmosfer gibi unsurların öncesini ve sonrasını tasarlama şeklinde gelişen bu tekniklerin uygulanmasında bir ana-metin, göndergesinin kurgusal unsurlarını farklılaştırarak, zaman-uzam sürekliliğini değiştirerek ondan ayrışır. Bu tür ayrışmaların, çarpıtmaların yaygın biçimleri, bir anlatıya ön bölümler tasarlamak (*prequel*) ya da bilinen bir metindeki olayların öncesini yazmak şeklinde gelişebildiği gibi alt-metni devam ettirerek yazmaya (*sequel*) bağlı eklemelerle de ortaya çıkabilir. Sonrasını yazmada (*sequel*), alt-metin olayları ve atmosferi sürdürülebilir; kişilerin gelişimleriyle ilgili sonraki evreler sunulabilir. Önceyi tasarlama (*prequel*) ise eski bir kurmaca metnin yapısal özelliklerini, uzlaşımlarını, kişilerini içeren ancak olayların daha erken bir zamanda geçtiği metinleri tanımlar. Önceyi tasarlayan metinlerde hikâyenin sonunun peşinen bilinmesinden dolayı, okurun ilgisini sürdürmek amacıyla alt-metin aşına olunan karakterleriyle ve olaylarıyla ilgili açıklanmayan kimi hususlara dikkat çekilebilir. Bu iki teknik; kimi anlatı boşluklarını doldurma, alternatif bölümler ekleme ya da kimi unsurları eksiltme/tamamlama, yabancılaştırma, başkalaştırma amacıyla olabilir.²⁷⁰

2.2.7. Tamamlayıcı Terimler

²⁷⁰ Rama Kundu, *Intertext: A Study of the Dialogue Between Texts*, Sarup & Sons, New Delhi, 2008, s. 22-23.

Yukarıda bilgi verilen metinlerarası terimler/yöntemler dışında bu başlık altında kendilerinden bahsedilecek olan bir göstergelerarası uygulama olan ekfrasis ve farklı metinsel düzlemleri, kişileri iç içe geçiren bir örüntü olan telvin de şiirlerdeki metinlerarasılığın yöntemlerindendir.

2.2.7.1. Ekfrasis

20. yüzyıldan itibaren bir edebiyat terimi olarak da kullanılmaya başlayan ekfrasisin kökeni Antik Yunan dönemine değin uzanmaktadır.²⁷¹ Antik Yunan ve Latin retoriğine ait bir terim olan “ekfrasis”, arkaik biçimiyle, “*bir konuyu gözler önüne canlı bir şekilde seren sesli konuşma*” olarak tanımlanır.²⁷² Modern eleştiride terimin kazandığı anlam, söz konusu tanımdan oldukça uzaklaşmıştır. Bugün ekfrasis, çoğunlukla görsel sanatlarla ilgili bir metin ya da metin parçacığını tanımlamak için kullanılır. Bunun dışında “*bir heykelin ya da resmin şiirsel betimlemesi*”, “*görsel bir temsilin sözlü ifadesi*”, “*bir resmi anlatan kelimeler*” gibi modern tanımlar da yapılmıştır.²⁷³ Ruth Webb’e göre, söz konusu tanımların görünüşteki farklılığına rağmen hepsinin ortak göndergesi, görsel sanatlardır.²⁷⁴ Edebiyat bağlamında ise ekfrasis, görsel bir unsurun sözle temsili veya çoğunlukla görsel sanatların ürünleri hakkında yazılmış betimleyici şiirler için kullanılmaktadır. Ekfrasis (resim-betim), “[b]iri renk ve şekilleri, diğeryise sözcükleri kullanan, duyu, duygu ve düş gücüne görsel imgeler ya da yazı aracılığıyla hitap eden iki farklı sanat dalının birbiriyle olan ilişkisi”ne odaklanır.²⁷⁵

Retorikten devşirilen ve edebiyata aktarılan bir terim olan ekfrasisin geniş ve değişken bir uygulama alanı vardır. Geniş anlamda gerçek ya da hayalî bir nesnenin, manzaranın, soyut fikrin, zihinsel imgenin ya da duygu durumunun betimlenmesidir. Dar anlamda ise resimlerin, heykellerin ya da herhangi bir nesne üzerine işlenen desen ve çizimler içeren görsel sanatlarla ilgili eserlerin betimlendiği şiirlerdir.²⁷⁶ Dolayısıyla

²⁷¹ Yunanca *ekphrastein* fiilinin bir türevi olan ekfrasis, etimolojik olarak açıldığında kelimedeki “ifadeyle göstermek”, “açık hâle getirmek” gibi anlamlara gelen *phrastein* fiiliyle; bu eylemin amacına ulaştığını belirten *ek-* önekinden müteşekkildir. Kelime, bu yönüyle “bir şeyin sözlü açıklaması” anlamına gelir. Antikite retoriğinde basitçe “betimleme” olarak geçen bu kelime, geniş anlamda “konuyu gözlerimizin önünde açık ve belirgin şekilde canlandıran betimleyici bir metin” olarak tanımlanır. Sumi’ye göre kaside geleneğindeki “vasf”, ekfrasisle birçok yönden benzerlik gösterir; hatta ekfrasis, onun Batı edebiyatı ve sanatındaki eş değeri olarak kabul edilebilir. Ayrıntılı bir çalışma için bkz. Akiko Motoyoshi Sumi, *Description in Classical Arabic Poetry: Wasf, Ekphrasis, and Interarts Theory*, Brill, Leiden-Boston, 2004, s. 6-7.

²⁷² Ruth Webb, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Ashgate Publishing Limited, England, 2009, s. 1.

²⁷³ *age.*, s. 6-7.

²⁷⁴ *age.*, s. 1.

²⁷⁵ Özlem Uzundemir, *İngiliz Yazınında Görsel Sanatlar*, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul, 2010, s. 15.

²⁷⁶ Peter Verdonk, “Painting, Poetry, Parallelism: Ekphrasis, Stylistics and Cognitive Poetics”, *Language and Literature*, V. 14, N. 3, 2005, s. 233.

modern bakış açısına göre ekfrasis, “sözlü olmayan bir gösterge sistemindeki ya da ortamındaki gerçek ya da kurmaca bir metnin sözlü temsili”dir. Betimleyici sözlü temsil türlerinden biri olan ekfrasis; müziğin, dansın, filmlerin de sözlü temsili olabilir. Ancak medyaya özgü bütün düzenlemelerin göstergibilimsel bir metin anlayışıyla değerlendirilmesi bazı karışıklıklara yol açabilmektedir. Bu nedenle tanımın, “hareketsiz bir görsel ortamda oluşturulmuş gerçek ya da kurmaca yapıların sözlü temsili” olarak algılanması gerekir. Tanımdaki “sözlü” ibaresi, sözlü ya da yazılı ortamda oluşturulmuş her türlü metni ifade etmektedir. “Temsil” ise ekfrasisin betimleme işlevinin karşılığıdır ve göstergelerarası ya da ortamlar-arası (intermediality) bağlam değiştirme (transposition) süreçlerini tanımlar.²⁷⁷ Aktulum da terimi, göstergelerarası uygulamaların bir bileşeni olarak ele alırken özellikle bu yönüne dikkat çekmiştir. Edebî eserler, birbirlerine gönderme yaptıkları gibi başka gösterge sistemlerine de gönderme yapabilir. Bir yazar, sözlü olmayan bir sanat eserini kendi metnine sözün sağladığı imkânlarla aktarırken daha geniş bir metinlerarasılık gerçekleştirir.²⁷⁸ Bu tür aktarımların görsel sanatlara özgü olanı ekfrasis, diğer sanatlara genişleyen biçimi ise göstergelerarasılıktır:

“Göstergelerarasılık iki farklı gösterge dizgesi arasındaki (örneğin yazının resimle, resmin müzikle vb.) alışveriş işlemini, değişik gösterge dizgelerine ait yapılar arasındaki açık ya da kapalı ilişkileri belirtir.”²⁷⁹

Bu ilişkiler, sözlü olmayan bir sanatın sözlü bir sanatın alanına girmesiyle ya da sözlü sanatın diğer sanatların alanında ortaya çıkmasıyla gerçekleşebilir.²⁸⁰

Şiirde ise özellikle görsel sanat ürünleri bu tür aktarımların nesnesi olur. İncelenen şiirlerin çoğunda klasik bir tablonun betimlendiği ya da onunla ilgili izlenimlerin aktarıldığı ya da onun üreticisinin de bu ortama zaman zaman dâhil edildiği görülmektedir. Kişi düzeyinde metinlerarasılığın gerçekleştiği şiirlerde ise genellikle resme aktarılan bir metinsel göndergenin tekrar yazının imkânlarıyla yorumlanması söz konusudur.

2.2.7.2. Geçişkenlik Örüntüsü: Telvin

Bir tasavvuf terimi olan “telvin”, renkten renge, kalıptan kalıba, hâlden hâle girme anlamına gelir. Bu yönüyle telvin, “özellikle din, ilahiyat, tasavvuf, aşk, sanat konuları ile haşırneşir olan her insanın ara sıra uğraşıp kaçıştığı hallerdir.”²⁸¹ Tasavvufi

²⁷⁷ Claus Clüver, “Ekphrasis and Adaptation”, *The Oxford Handbook of Adaptation Studies* (Ed. Thomas Leitch), Oxford University Press, New York, 2017, s. 461-463.

²⁷⁸ Kubilay Aktulum, *Metinlerarasılık/Göstergelerarasılık*, Kanguru Yayınları, Ankara, 2011, s. 26.

²⁷⁹ *age.* s. 17.

²⁸⁰ *age.* s. 17.

²⁸¹ Ahmet Kabaklı, *Şiir İncelemeleri*, Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları, İstanbul, 2003, s. 36.

olgunlaşma sürecinin bir parçası olduğu kabul edilen bu deneyim, aynı zamanda farklı ruh hâlleri arasındaki geçişkenliği ve dönüşümleri ifade eder. Bununla birlikte şiirde farklı kişiler, kişilikler ve ruh hâlleri arasında dolaşan şiirsel öznenin bir alternatif tarih hatta farklı metinleri kaynaştıran bir “mitoloji” kurduğu örneklerde de telvinin açıklayabileceği ya da bir model sunacağı başkalaşmalara rastlanmaktadır. Bu nedenle incelediğimiz şiirlerde farklı psikolojilere girme, başka kişilerle özdeşleşme ya da onlarla zaman ve mekân aşırı yolculuk etmenin bir örüntü olarak yinelenmesini ifade etmek için tercih edilen bu terim, bir daraltmaya tabi tutulacaktır. Şiirlerde sürekli değişen ya da kurmaca/reel kişilere eşlik eden öznenin farklı metinleri yan yana getirmekteki işlevini, bir tür farklı bağlamları imleyen kişiler kolajı üreten elastikiyetini ve geçişkenliğini tanımlamak için kullanılacaktır.

Telvin, incelenen şiirlerde oldukça fazla yinelenen bir örüntüdür. Farklı kurmaca ya da reel kişilerin genellikle alternatif bir tarih kurgusunda ardışık şekilde bir araya getirilmesi ya da buluşturulması şeklinde ortaya çıktığı örnekler vardır. Bununla birlikte kişilerin anakronik, zaman kaymasına dayanan aykırı buluşmaları da şiirlerde görülmektedir. Söz konusu örneklerde bu tür metinlerin karakteristiği olan kronolojik eklemlenmeyle ya da anakronik buluşmalarla farklı göndergeler yan yana getirilir. Yine de bu örneklerin çoğunda bir kronolojik akışın ya da nedensel bütünlüğün olmadığı, anlatıcı/şiirsel öznenin farklı kişilere eşlik ederek ya da onlarla bütünleşerek farklı kişilikler, mekânlar ve zamanlar arasında dolaştığı görülür.

Tasavvufta, uzak bir yere bir anda gitmek, birden çok yerde aynı anda bulunmak, kısa bir anda çok uzun bir zamanı deneyimlemek gibi farklı anlamları olan “tayy” kavramı²⁸² da telvinle bağlantılı olarak değerlendirilebilir. Kavramın mekân düzeyindeki karşılığı, “tayy-i mekân/bast-ı mekân”, zamanla ilişkisi ise “tayy-i zaman/bast-ı zaman”dır. Zamana ve mekâna aşkınlığın bir yöntemi olan bu kavramın yansımalarına, çoğunlukla geleneksel yaklaşıma sahip yazarların şiirlerinde rastlanmaktadır. Modernist yaklaşımlarda ise zaman kırılmaları, çarpıtmaları ile karakterize olan anakronizmin yanı sıra onun bir biçimi olan *prokronizm* (bir olayın olduğundan çok önce gerçekleşmiş gibi algılanmasına yol açan tarihî bir sapma) görülmektedir.²⁸³ İkisi de farklı zaman kesitlerindeki kurmaca ya da reel kişilerin buluşturulmasıyla gerçekleşir. Zamanı eşitlemekle, ayrımlarını silmekle ve çarpıtmakla ilgili tekniklerdir. Bu teknikler

²⁸² Ayrıntılı bilgi için bkz. M. Nedim Tan, “Tay”, *TDVİA*, C. EK-2, Ankara, 2019, s. 582-583.

²⁸³ Rama Kundu, *Intertext: A Study of the Dialogue Between Texts*, s. 23.

aracılığıyla kurmaca/metinsel kişiler, kendi zamanlarından önce ya da sonra gerçekleşmiş, özgün bağamlarına aykırı bir olayın içine taşınır.

2.3. Şiir-Anlatı İlişkisi ve Metindeki “Ses”

Metinlerarasılığın daha yoğun görüldüğü ve bir metinsel kişinin farklı bir bağlamda tekrar üretildiği ya da dönüştürüldüğü şiirlerin çoğunda anlatı unsurları ve belirgin bir olayın varlığı ağır basmaktadır. Çoğunlukla anlatı özelliklerinin öne çıktığı şiirlerde “kişi” unsuruna rastlanmaktadır. Anlatının kurucu bileşenlerinden birinin de kişi unsuru olduğu düşünüldüğünde bu yoğunluk bir bakıma açıklanmaktadır. Kristeva, Bakhtin’in diyalojizminden hareketle “roman” kavramını, çoğulcu bir perspektifle, yazının farklı biçimlerini içerecek şekilde genişletir. Bu genişletmeye, tamamen anlamdan uzak, deneyselliğin aşırısına vardırıldığı şiirler dışında bütün metinlerin katılabileceğini ima eder. Özellikle herhangi bir anlatı unsuru içeren şiirlerin de bu bağlamda değerlendirilebileceğini, çoğulcu yapılarıyla metinlerarası çözümlemenin nesnesi olabileceğini belirtir.²⁸⁴ Dolayısıyla anlatı türlerinin ya da görsel sanatlara özgü kişilerin farklı gösterge sistemlerine aktarımına ya da dolaşımına şiirlerde de rastlanmaktadır. Özellikle anlatı karakterli şiirler, bunun örnekleridir. Cumhuriyet Dönemi Türk Şiiri’nde de bu tür örnekler geniş bir toplam oluşturmaktadır. Manzum hikâyeler ya da benzeri örneklerin yanı sıra Behçet Necatigil’in iki tür arasında olması nedeniyle “öykü-şiir” terimini önererek kavramsallaştırmaya çalıştığı şiirlerde de kişi unsuruna sıkça rastlanır.²⁸⁵ Bununla birlikte açık bir olay örgüsünün bulunduğu; zaman, mekân, kişiler gibi anlatı unsurlarının kolayca saptanabildiği; bir anlatıcının çok daha görünür olduğu manzum hikâyeler de şiirden çok anlatı niteliklerine sahiptir²⁸⁶ ve kişi odaklı metinlerarası çözümlemeye daha elverişlidir. İncelenen şiirler dikkate alındığında, anlatı özellikleri baskın olanların yanı sıra metinsel kişi unsuruna basit şekilde gönderme yapan, farklı reel-kurmaca kişileri adlarını zikrederek üst üste yığan örnekler de bulunmaktadır. Ayrıca bu tür kişilerin özgün bağamlarıyla ilişkisini zayıflatan ve karartan, izlenimlerin ağır bastığı, saf şiir olarak nitelendirilebilecek, sayıca daha az örnek de mevcuttur; bunlarda da anlatı özellikleri ya da metinler arasındaki ilişkileri saptamaya yarayacak unsurlar tamamen silinmiş değildir.

²⁸⁴ Julia Kristeva, *Julia Kristeva Interviews* (Ed. Ross Mitchell Guberman), Columbia University Press, New York, 1996, s. 191.

²⁸⁵ Konunun ana hatlarıyla bir incelemesi için bkz. Nurullah Çetin, *Şiir Çözümleme Yöntemi*, Öncü Basımevi, Ankara, 2009, s. 40-41

²⁸⁶ Selçuk Çıkla, “Şiir ve Hikâye Çevresinde Oluşan İki Tür: Manzum Hikâye ve Öykü-Şiir”, *Türklük Bilimi Araştırmaları*, S. 25, Bahar 2009, s. 66.

Şerif Aktaş'ın şiirin özelliği olan çok anlamlılığa, farklı okumalara ve anlamlandırmaya kapalı olarak gördüğü manzum hikâyeler, yapı ve anlatım özellikleri bakımından şiirden oldukça uzaktır. Aktaş, isabetli bir şekilde, bu tür metinlerin dil, yapı ve anlatım özellikleri bakımından hikâyeye yaklaştığını söyler. Bu tür şiirler, bir olay örgüsünden ve çoğu zaman, tam anlamıyla kronolojik bir tutarlılık olmasa da yan yana dizilmiş metin parçalarından oluşurlar. Söz konusu metin parçaları arasındaki ilişki, anlatı unsurları tarafından biçimlendirildiği için bu şiirler, kimi yönleriyle hikâyeye yaklaşır. Aktaş, hikâye özellikleri gösteren bu şiirleri olay örgüleri bakımından inceleyebilmenin mümkün olduğunu belirtir. Bunun karşı kutbunda yer alan saf şiirler ise bir olay örgüsü bulundurmasa da tamamı aktarılmayan, sezdirilen bir izlenim üzerine inşa edilebilir.²⁸⁷ Anlatı unsurlarının farklı derecelerde yansıdığı manzum hikâye, “öykü-şiir” ya da saf şiir gibi kategorilerin hepsinde kişi unsuruna rastlanabilmektedir. Bu şiirlerde olay unsurunun etkisinin azaldığı ya da arttığı, şiirde varlığını duyuran ikincil bir metnin kişilerine yapılan göndermelerin de buna koşut çeşitlendiği söylenebilir.

Manzum hikâyede, kolayca izlenebilen bir hikâye, şiirin imkânlarıyla, nazma dökülerek aktarılır. “Öykü-şiir” olarak nitelendirilen ve şiirle hikâye arasında bir ara tür olan, olayların şiirin içinde eritildiği örnekler ise şiire, manzum hikâyeye oranla daha yakındır. Anlatı özelliklerinin farklı derecelerde yansıdığı bu iki kategori aralarındaki ayrılıklara²⁸⁸ rağmen “anlatı karakterli şiirler” olarak değerlendirmek mümkündür. Bu iki kategorinin dışında lirizmin ağır bastığı saf şiirler ise üçüncü bir kategori olarak düşünülebilir. Anlatı özelliklerinden ve olay unsurundan yararlanma dereceleri bu kategorileri, manzum hikâyeye, öykü-şiire ya da saf şiire yaklaştırmaktadır. Dolayısıyla şiirlerin anlatı türlerine yaklaştığı ya da onların kimi unsurlarından yararlandığı gibi anlatılar da şiire özgü nitelikler içerebilmektedir. Bu çalışmada incelenen metinler açısından bakıldığında, ilk iki kategoride anlatıyla şiirin belli oranlarda kesişmesinin ürünü olan örneklerin çoğu, metinlerarasılık bakımından bir alıntılama pratiği ya da “sınırlı” bir yeniden yazım olarak nitelendirilebilir. Bu şiirlerin göndermeleri çoğu zaman mitoloji, destanlar, masallar, yazılı ya da sözlü gelenekteki aşk ve kahramanlık hikâyeleri, Batı kaynaklı edebî metinlerdir. Bunlara ek olarak resimlerdeki kişilerin anlatı imkânlarıyla işlevlendirildiği ya da bir metni betimleyen resimlerdeki kurmaca kişilerin tekrar metne aktarılmasıyla ilgili örnekler de bulunmaktadır. Böylece gelenekten ve farklı edebî ya da kültürel kaynaklardan derlenen malzeme, modern şiirin imkânlarıyla

²⁸⁷ Şerif Aktaş, *Şiir Tahlili - Teori ve Uygulama*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2011, s. 29.

²⁸⁸ Konunun ayrıntılı bir incelemesi için bkz. Selçuk Çıkla, “Şiir ve Hikâye Çevresinde Oluşan İki Tür: Manzum Hikâye ve Öykü-Şiir”, s. 51-85.

çeşitlenir ve zenginleştirilir. Söz konusu metin dağarcığından yararlanan saf şiirlerdeki metinlerarasılık ise çoğunlukla daha kapalı ve sınırlıdır.

Metinlerarası çözümleme bakımından şiirdeki başka bir muğlaklık ise metindeki kurmaca ses ya da kişi konusunda ortaya çıkmaktadır. Bu meseleyi kısmen irdeleyen Şerif Aktaş, bir sanatçının şiir metninde düşünmeden yarattığı ve kendisi olmayan kurmaca kişiyi “söyleyici” olarak adlandırmıştır. Bu kişinin görevi, şiir metnini söylemektir; onun aracılığıyla standart ve doğal dil, şiir dili seviyesine yükseltilir.²⁸⁹ Aktaş’ın “söyleyici” şeklinde terimleştirdiği *persona/speaker*²⁹⁰ ya da tasarlanmış ses (*invented voice*); metindeki söyleyici (*speaker*) ya da anlatıcı (*narrator*) unsurunun yazardan bağımsız, kurgusal bir kişi olduğunu vurgulamak için kullanılır. Oyunlar, romanlar ve anlatı özellikleri baskın şiirlerdeki kişiler/karakterler, yazarın düşüncelerini iletmekten ziyade onun tarafından “tasarlanmış kurmaca varlıklar” ya da başka metinlerden aktarılmış benzer nitelikteki kişiler olarak “konuşur”. Lirik şiirlerin söyleyicisi olan birinci tekil kişi (şiirsel/anlatıcı “ben”) dahi yazarın benliğinin bir uzantısı olmaktan ziyade tasarlanmış bir “söyleyici” olarak düşünülebilir.²⁹¹ Poetik ya da şiirsel özne (*persona/speaker*) terimi, bir metnin şairi ile metindeki sesi ya da sesleri (söyleyiciyi ya da anlatıcıyı) ayırmak için kullanılır. Şiirin tonu ne olursa olsun, metindeki sesin kurmaca ürünü olduğu varsayılır. Bazen şiirde birden fazla ses olabilir ve anlatı karakteri ağır basan şiirlerdeki başka metinlerden ödünç alınmış kişilerle şiirsel öznenin sesi iç içe geçebilir, bazen ise özdeşlik durumu oluşabilir. Anlatı özelliklerinin baskın olduğu kimi şiirlerde ise roman ve hikâye gibi türlerdekine benzer bir bakış açısıyla donanmış bir anlatıcı tipi vardır; bu tip, olayların öznesi, aktarıcısı ya da gözlemcisi olabilir.

Bununla birlikte, Bakhtin’in bireyin bütüncül iç dünyasını yansıttığını varsayarak tek sesli (monolojik) olarak nitelendirdiği lirik/saf şiir, ona göre çoğul söylemleri ve sesleri dışlamaktadır. Bakhtin’e göre şiir, çok sesli romanın aksine tek bir sesi içerir; yazarının kendi sesi dışında herhangi bir söylemsel ve dilbilimsel temsile yer bırakmaz. Ancak saf şiirin baskın bir karakteristiği olan öznellikte de çoğul seslerin ve söylemlerin varlığı mümkündür.²⁹² Her ne kadar toplumsal yönü törpülenmiş olsa da saf şiirdeki öznenin sesi, bireysel söylemi, başka seslerin, söylemlerin katılımıyla şekillenir. Beraberinde dil, doğası itibarıyla “diyalojik”tir; çünkü her türlü bireysel ya da toplumsal söylem, başkasının katılımı aracılığıyla oluşur. Bu bağlamda Jacob Blevins, Bakhtin’in

²⁸⁹ Şerif Aktaş, *Şiir Tahlili - Teori ve Uygulama*, s. 41.

²⁹⁰ Genel anlamıyla bir edebî metinde konuşan kişi.

²⁹¹ Martin Montgomery vd., *Ways of Reading*, Routledge, London and New York, 2007, s. 10.

²⁹² Jacob Blevins, “Introduction”, *Dialogism and Lyric Self-fashioning: Bakhtin and the Voices of a Genre* (Ed. Jacob Blevins), Susquehanna University Press, Selinsgrove, 2008, s. 15.

lirik özneyi (şiiirdeki sesi) toplumsal ve tarihî arka planından yalıtılmış, “özel” bir kullanım olarak görmüş olmasını tartışmaya açarak şairin özgöl söyleminin de dilin bağlamlarından inşa edildiğini, başkalarının sözcelerini içerdğini ve onlar sayesinde anlaşılabilceğini belirtir.²⁹³ Dolayısıyla kuramında şiiiri ikincil plana iten Bakhtin, birçok bakımdan onun diyalojik doğasıyla ilgili “yanlış” bir çıkarım yapmıştır. Şiiirin çok sesli yapısının bu türün anlaşılabilmesi için sunacağı önemli bir noktayı ihmal etmiştir. Aksine şiiir metinlerinde de rekabet hâlindeki seslerin çoğulluğu iddia edilebilir; çünkü saf şiiirde lirik öznenin kendisini ifade etmesi de mutlak şekilde çoğöl bir düzeyde, başkalarının sesleri aracılığıyla gerçekleşir. Ne kadar bireysel, yalıtılmış ya da özel olursa olsun şiiirin söylemi de ötekilerin söylemi tarafından biçimlenir ve onlar arasında yer alır. Öznenin kendisini dışında tutamayacağı daha geniş toplumsal söylemler aracılığıyla doğrulanır, geçerlik kazanır. Şiiirdeki söyleyici ve hitap edilen kişi/dinleyici, örneğin bir âşık ve sevgilisi, şiiirsel özne ve ilahî bir figür, iki arkadaş, belli ideolojik söylemi ya da öğretiyi paylaşanlar vb. arasındaki diyalog bunun farklı biçimleridir. Ayrıca şair ve fiilî ya da potansiyel dinleyicileri/okurları arasında da bir diyalog vardır. Bu özgöl diyalogların hepsi, aynı zamanda baskın kültürel ideolojilerin söylemleri, belli edebî uzlaşımalar, akımlar, kültürel ürünler, eserler vd. ile etkileşim hâlinindedir. Tüm bunlara ek olarak şiiirler ve diğer şiiirler arasında da sürekli bir diyalog, dolayısıyla metinsel bağlantılar vardır.²⁹⁴ Bu noktada, Bloom’un selef ve halef ya da farklı metinler arasında varsaydığı metinlerarası süreklilik de akla gelmektedir. Ayrıca Kristeva, bir “yaratıcı” olan yazarın da metni üretirken kendisini metinlerin çoğulluğuna farklı düzeylerde yerleştirdiğini, aslında metinlerin çokluğunu kendinde toplayan ve üretimine katkı sağlayan bir işleve dönüştüğünü söyler. Böylece, onun da bir bakıma metnin bir parçası durumuna geldiği söylenebilir. Kristeva, bu şekilde açığa çıkan “yaratıcı öznelliği”, yine Bakhtin’in çok seslilik teriminden türettiği “kaleydoskop (çiçek dürbünü)” imgesiyle açıklar. Nihayetinde okur ve yazar da farklı metinleri yansıtan bir araç gibi düşünülebilir. Okur metni okuduğu anda kendisini, tıpkı yazar gibi sıfır noktasına indirgeyerek çoğöl bir kimlik inşa eder. Bu çoğöl kimlik, genel olarak yazarın kullandığı karakterlerin/seslerin çeşitliliğinde ya da modern dönem metinlerinde karakter, ideoloji ve temsil parçaları şeklinde açığa çıkabilir.²⁹⁵ Şiiirdeki ya da bir metindeki diyalogun, dolayısıyla metinlerarasılığın okur ve yazar düzeyindeki boyutu da budur; onlar da bir anlamda metinsel döngüye katılırlar. Şiiirlerde farklı metinlerin kurmaca kişilerinin çeşitli

²⁹³ *age.*, s. 16.

²⁹⁴ *age.*, s. 16-17.

²⁹⁵ Julia Kristeva, *Julia Kristeva Interviews*, s. 190.

düzeylerdeki varlığı ve anlatıcı öznenin bu kişilerle özdeşleşmesi; onlar arasındaki geçişkenlik ya da birliktelik de bu açıdan yorumlanabilir.

Kimi anlatı türlerinin şiire yansımalarının ya da saf şiirlerdeki diyalogun, farklı kişilerle iletişimin merkezindeki “kişi” unsuru için buraya kadar haklarında kısaca bilgi verilen farklı adlandırmalar bulunsa da “anlatıcı özne” ya da “şiirsel özne” terimleri de kullanılabilir. Bu çalışmada da “persona”, “söyleyici”, “tasarlanmış ses”, “şiirsel ‘ben’”, “ima edilen özne/ben”, “anlatıcı ben” vb. terimlerin yerine anlatı özelliklerinin derecesine ve metindeki kurmaca sesin niteliğine göre “şiirsel özne” ya da “anlatıcı özne” terimleri tercih edilmiştir.



III. BÖLÜM

3. METİN İNCELEMELERİ

Bu bölümde metinlerarasılık düzeyindeki kişi dolaşımı ve aktarımları, incelenen metinlerin oluşturduğu kümelenmelere ve merkezindeki kişilere göre değerlendirilmek istenmiştir. Altı ana başlık ve muhtelif alt başlıklar altında mitlerin, kutsal metinlerin, Türk ve Batı edebiyatının farklı dönemlerine ait modern ya da klasik eserlerin ve resim kategorisini örnekleyen şiirlerin metinsel/kurmaca kişilerinin farklı bağlamlarda görünme biçimleri, metinlerarası yöntemlerin yardımıyla çözümlenmeye çalışılmıştır. Bu çözümleme girişiminde ana ve onlara bağlı alt başlıklarda saptanan örnek metinlerin kişilerinin bir metinden diğerine hareketinin biçimlerine ve iki ya da daha çok farklı bağlam arasında buna bağlı geçirdikleri değişikliklere odaklanılmış; bunların betimlenmesi, karşılaştırılması ve yorumlanması amaçlanmıştır.

3.1. YUNAN VE LATİN MİTOLOJİSİ

Masal, efsane gibi kelimelerle de karşılanabilen mit, Yunancada “uydurulmuş söz” anlamına gelen *mythos* kelimesinden gelir. Mitler, ölçülü söz anlamına gelen *epos* ve gerçeği dile getiren *logos*’un aksine, olağanüstü kahramanlıkları ve doğaüstü güçleri anlatan hayal ürünü “söz”dür.²⁹⁶ Mit, “*kuşaktan kuşağa yayılan, toplumun düş gücü etkisiyle zamanla biçim değiştiren, tanrılar, tanrıçalar, evrenin doğuşu vb.yle ilgili imgesel alegorik bir anlatımı olan halk öyküsü, söylence*”lerdir; mitoloji ise “*mitleri konu alan, doğuşlarını araştıran anlamlarını inceleyen, yorumlayan bilim*”in adıdır.²⁹⁷ Mitler, “*ilkel insan topluluklarının evreni, dünyayı ve tabiat olaylarını kişileştirerek yorumlamak, henüz sırrını çözemedikleri hayatın ve evrenin çeşitli görüntülerini bir anlam kolaylığına bağlamak ihtiyacı*”nın ürünleridir.²⁹⁸ Bu anlatılar, doğal varlıklar ve olaylar arasında kurdukları bağlarla dünyayı açıklamaya girişirken aynı zamanda insana, evrene ilişkin anlamsal bütünlüğü olan modeller sunar.²⁹⁹ Mitlerde doğa unsurları ve güçleri kişileştirilir, canlı varlıklar veya ölümsüz tanrılar olarak tasarlanır. Mitte yakın şekilde bağlantılı bir terim olarak “epos” ise tarih öncesi insan topluluklarının ilkel tarihleriyle ilgili anlatılardır. Mit ve epos aynı malzemeyi kullanmak yönünden kesişse de ortak ve bağlantılı konuları farklı bakış açılarıyla incelerler.³⁰⁰

²⁹⁶ Orhan Hançerlioğlu, *Dünya İnançları Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2000, s. 334.

²⁹⁷ Ali Püsküllüoğlu, *Türkçe Sözlük*, Arkadaş Yayınevi, Ankara, 2012, s. 1386-1387.

²⁹⁸ Behçet Necatigil, *Mitologya*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2017, s. 13.

²⁹⁹ Aydın Afacan, *Şiir ve Mitologya*, Everest Yayınları, İstanbul, 2020, s. 28.

³⁰⁰ Behçet Necatigil, *Mitologya*, s. 13.

Başlangıçta Yunanca *mythos* (mit) kelimesi bir hikâyenin ya da sesli şekilde söylenen “söz”lerin karşılığı olarak kullanılmıştır. Kamusal bir konuşma, sohbet, anlatı ya da bir hikâyenin, oyunun olay örgüsü kelimenin bu kullanımına içkindir. Zamanla kelimenin anlamı daraltılmış ve daha sınırlı bir terim hâlini almıştır. Antik Yunan şairi Pindaros sonrası (MÖ. 5. yy.) bu kelime, “kurmaca” anlamını kazanmıştır.³⁰¹ Böylece *logos*, gerçekliği betimlemek; *mythos* ise olağanüstü, bilgi ve deneyim alanını aşan olay, olgu ve durumlar için kullanılmaya başlanmıştır.³⁰² Tanrıların, kahramanların ve önemli kozmik olayların hikâyeleri olan mitler, dünyadaki birçok kültürde anlatılır. Evrenin yaratılışı ve insanın, tanrıların ya da ruhların doğası, ölümden sonra ne olduğu ve dünyanın sonunun nasıl geleceğiyle ilgili en temel meseleleri ele alırlar. Aşk, kıskançlığı, savaş, barış, iyiliği ve kötülüğü incelerler. Mitler, bu önemli meseleleri, merak uyandıran olay örgüleri, canlı karakterler, iz bırakan sahneler ve insanın en derin duygularına dokunan kavramlar şeklinde ele aldıkları için her zaman sürükleyici olmuşlardır.³⁰³ Dolayısıyla “[e]fsaneler, mitolojiler, tarihi olaylar edebiyat eserlerine yüzyıllar boyunca konular sunan ortak kültür hazineleri niteliğindedir.”³⁰⁴

Bir kurgusal model ve kaynak olarak mitolojik olaylar ya da kişiler; Cumhuriyet dönemi şiiri evreninde de geniş bir kullanıma sahiptir. Cumhuriyet öncesinde, özellikle Yahya Kemal’le Yakup Kadri’nin başlattığı kısa süreli Nev-Yunanilik akımı ile başlayan şiirde mitolojiye yönelme denemeleri,³⁰⁵ bu çizginin devamı sayılabilecek birkaç yazar

³⁰¹ Alphonso Groenewald, “Mythology, Poetry and Theology”, *HTS Theologies Studies / Theological Studies*, V. 62, N. 3, September 2006, s. 911.

³⁰² Pierre Swiggers’a göre kapsayıcı bir mit tanımı asgari beş özelliği içermelidir:

1) Mitler, genellikle belli oranda edebî ayrıntılar içeren anlatılardır. 2) Mitler, kutsal hakkında “gerçek” bir hikâyedir; insanın aşkın deneyimlerini içermeleri bunun bir örneğidir. 3) İnsan gerçekliğinin şartlarını kuran mitler, saptanamayan bir zamanda geçerler; tarih üstü, zaman dışıdır. 4) Anonim anlatılar olan mitler, bir topluluğun kolektif mülkiyetindedir. Mitik evren, bu topluluğun mensuplarına, toplulukta sürekli tedavülde olan anlatılarla tanıtılır. 5) Mitlerin içeriği paradigmatiktir, yani bir model sunar: İnsanın davranışına bir örnek teşkil eder veya insanın tanrı/tanrıların önünde nasıl davranması gerektiğini göstermeyi amaçlar. Mitin paradigmatik yapısı -verdiği mesajın sürekli tekrarlanmasından dolayı- “zaman dışı” karakteriyle yakından ilgilidir. Bkz. Pierre Swiggers, “Babel and the confusion of tongues (Genesis 11: 1-9)”, *Mythos im Alten Testament und seiner Umwelt: Mythos im Alten Testament und seiner Umwelt: Festschrift für Hans-Peter Müller zum 65. Geburtstag* (Ed. Armin Lange, Hermann Lichtenberger, Diethard Römheld), Walter de Gruyter, Berlin, 1999, s. 188-189.

³⁰³ Philip Wilkinson, *Myths & Legends*, DK Publishing, New York, 2009, s. 6.

³⁰⁴ Gürsel Aytac, *Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi*, Gündoğan Yayınları, Ankara, 1997, s. 8.

³⁰⁵ Tanzimat dönemindeki basit etkilenmeler, mitolojiyle ilgili kimi çeviri ve denemelerden sonra bu kısa süreli girişim, II. Meşrutiyet sonrasındaki kültürel hareketlilikte yeni edebiyatın modeli olarak “Bahr-i Sefid Havza-i Medeniyeti”nin bir ürünü olduğunu düşündüğü Antik kültüre, Yunan-Latin klasiklerine yönelmeyi amaçlayan Yakup Kadri’nin ve Yahya Kemal’in mitolojiden hareketle yazdığı “Biblos Kadınları”, “Sicilya Kızları”, “Bergama Heykeltıraşları” benzeri birkaç denemeye sınırlı kalmıştır. Ayrıntılı bilgi için bkz. Şevket Toker, “Türk Edebiyatında Nev-Yunanilik”, *Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, S. 1, 1982, s. 135-163. Şevket Toker, *Türk Edebiyatında Nev-Yunânîlik*, <http://www.ege-edebiyat.org/docs/582.pdf>. Erişim Tarihi: 13.04.2018. Şenol Demir, “Türk Edebiyatında Nevyunanilik Eğilimi”, *Meşrutiyet Dönemi Türk Edebiyatı*, Akçağ Yayınları, 2007, s. 565-614. Aydın Afacan, “Türkiye’nin Kültürel Ortamında Yunan ve Latin Mitologyası”, *Şiir ve Mitologya*, Everest Yayınları, İstanbul, 2020, s. 104-152.

tarafından Cumhuriyet döneminde de sürdürülür. Bunun dışında, farklı poetik yaklaşımları benimseyen birçok şair, mitolojiden türlü şekillerde yararlanır. Birkaç istisna dışında³⁰⁶ bu şiirlerin çoğunluğu, Yunan ve Latin mitolojisinden yararlanmaktadır. Bu türde metinlerarasılığın farklı biçimlerinin üç ana başlık altında kümelendiği söylenebilir. Mitolojiden yararlanma örnekleri; tanrılar, kahramanlar ya da ilahi bir cezaya çarptırılanlar, iki mitolojik figür arasında gelişen ve çoğunlukla olağanüstü bir katmanı

³⁰⁶ Bu bağlamda Anday'ın "Ölümsüzlük Ardında Gılgamış"ından bahsetmek gerekir. Anday'ın yolculuk ya da arayış ekseninde gelişen mitik anlatıları model yaparak tasarladığı bu metin, *Gılgamış Destanı*'nın bir indirgemesi ve şairin kişisel estetiğiyle, insanın ölümsüzlük karşısındaki çaresizliği, doğayla ilişkileri, zaman ve doğa bağlamında bunların ne ifade ettiği üzerine bir yorumdur. Anday, bu denemesinde, destanı yeniden yazmadığını, "destan üzerine şiir yazmayı kurdu"ğunu belirtir. Mite yönelişinin ürünü olan bu deneme, onun, "çözümlemeyen durumlar", "yorumlara yol açıcı karşıtlıklar", "konusundan ve zamandan soyutlanabilecek tartışmalı sorunlar"a kendi yorumunu katmasının bir sonucudur. Alt-metnine koşturulan bu şiir, dört alt bölümden oluşur. İlk başlık "Güneşe Yakarı", anlatının girizgâh bölümü olarak nitelendirilebilir. Gılgamış'ın başından geçenleri anlatması için ışığın kaynağı Güneş'e (tanrı Şamaş) yakarılır. Bu kısımda Gılgamış'ın başından geçecek olanlar, ölüm anına kadar uzanan süreç anıdırılır; destandaki kimi ifadeler doğrudan alıntılanır. Bölümün sonundaki italik ve bağdaştırıcı bölümde destanın tufanla ilgili bölümü, ölüm, tekrar dirilişle ilgili izlekler öne çıkarılır (*Ölümsüzlük Ardında Gılgamış Toplu Şiirler II*, s. 67-72). İkinci bölüm "Uygur ve Yabanıl"da Gılgamış'ın halka yaptığı zulüm, halkın tanrılara yakarması, onunla eşit bir güç yaratması dileği, sonrasında Enkidu'nun yaratılması, bir fahişenin onu doğadaki yaşamından ve hayvanlardan kopararak evcilleştirmesi, Gılgamış'la dövüşmesi ve dostluklarının başlangıcına gönderme yapılır. Bölüm, kaba hatlarıyla bu olaylar üzerine kuruludur, Gılgamış ve Enkidu karşıtlığı, orman ve kentle, doğa ve medeniyetle simgeleştirilir. Bölüm sonundaki italik parçada korku, bekleme ve belirsizlikle ilgili imalarla sonrasında gerçekleşecek olaylar, Humbaba'nın öldürülmesi ve Gılgamış'ın arayışına işaret edilir (s. 73-80). "Orman ile Düzen"de, ormandaki kötülüğü yok etmek, yazılı bir ad bırakmak isteyen Gılgamış ve Enkidu, dünyanın bekçisi Humbaba'yı öldürmek için sedir ormanına giderler ve ağaçları keserek onu tahrik ederler, sonrasında öldürürler. Bu bölümde alt-metinden doğrudan alıntı olan dizeler, koşturulan olay düzeni yanında, italik yazılan son bölümle, metinde sürekli tekrarlanan izleğe, doğanın değişen görünümünün derininde her şeyin eşitliği, aynışması ve zamanın yokluğuna vurgu yapılır (s. 81-90). "Ölüm ile Ölümsüzlük"te Gılgamış konuşur, sediri kesmesini, adını anıtlıştırmak için yaptıkları sonucunda geldiği noktayı sorgular, Enkidu'nun düştüğü durumdan dolayı sonlu varlığı üzerine düşünür. Enkidu, yatağa düşmüştür ve o da geçmişini, destandaki gibi sorgulamaktadır; tanrılara saygısızlık ettiği için cezalandırıldığını düşünür. Bu bölümde Gılgamış'ın İştâr'ı reddetmesi ve Enkidu'nun Gökyüzü Boğası'nı öldürmesi ayrılmıştır, metinde doldurulması gereken bir boşluk olarak bırakılmıştır. Enkidu ölür, Gılgamış ölümün ne olduğunu fark edip huşuya kapılır ve onun bu durum karşısındaki tepkileri aktarılır. Destanın tufanla ilgili bölümü, Utnapiştım'ın yaptığı gemi, ona bahsedilen ölümsüzlük, tufan anıdırılır ve Gılgamış'ın ondan ölümsüzlüğün sırrını öğrenmek için yola çıkacağı sezdirilir. Buradan sonra gelişenler, alt-metni doğrudan yansılar, bir özetleme olarak nitelendirilebilir. Maşu dağının kapıcısı İnsan-Akrep'e giden Gılgamış, karanlık ülkesine gitmek ve ölümsüzlüğün sırrını öğrenmek için izin ister. Nihayetinde güneşin bahçesine varır. Oraya birlikte gideceği Urnaşabi'nin kayığını parçalar ve ona yeniden kayık yaparak Utnapiştım'ın yanına gitmek için yola koyulurlar. Bu kısımda Urnaşabi'nin adı anılmaz ve olaylar sadeleştirilir. Utnapiştım'ın yanına vardıklarında onun "süreklilik yoktur" demesiyle, ölümsüzlüğün imkânsız olduğunu ancak ona gençliğinin geri verilebileceğini öğrenirler. Gılgamış, bir suyun dibindeki, gençliğin bağlı olduğu dikenli bitkiye ulaşır; ancak bitkinin güzel kokusunu alan bir yılan onu alıp kaçar. Sonrasında Gılgamış, kayıkçıyla Uruk'a döner ve ona şehrini gösterir. Burada Anday, Gılgamış'a, ölümsüzlükten öte bu arayışın önemli olduğunu söyleyerek alt-metinden ayrılan izleğini verir (s. 91-101). Metnin geneline bakıldığında bir indirgemedir; alt-metinden alıntılar, doğrudan ödünç alınan olay düzeniyle yapılmıştır. Buna rağmen Anday'ın doğaya, zamana bakışı da metnin içine sindirilmiştir ve kimi farklı izlekler metinde oluşturulan boşluklara yerleştirilmiştir. Bkz. Melih Cevdet Anday, *Ölümsüzlük Ardında Gılgamış Toplu Şiirler II*, Adam Yayınları, İstanbul, 1996. Bu metinle ilgili ayrıntılı bir inceleme için bkz. Gonca Gökâl Alpaslan, *Metinlerarası İlişkiler ve Gılgamış Destanının Çağdaş Yorumları*, Multilingual Yayınları, İstanbul, 2007, s. 132-153.

olan aşk hikâyeleri ya da Homeros'un *İlyada* ve *Odyseia* destanları etrafında birleşmektedir.

3.1.1. Tanrılar, Kahramanlar ve Trajik “Kurbanlar”

Cumhuriyet şiirinde mitoloji hem bir olay modeline hem de tanrılar, kahramanlar, ilahi bir cezaya çarptırılan ya da belirli bir sorumluluklar yüklenerek dramatik durumların kurbanı olan insanları ile geniş şekilde yararlanılan bir metin kümesine dönüşmüştür. Tanrıların birbirleriyle ve insanlarla ilişkileri, kahramanların ve sıradan insanların tanrısal irade, yazgı ve doğa karşısındaki kimi tepkileri, özellikle aşk duygusu etrafında gelişen kimi durum ve olaylar, şiir metinlerinde farklı tekniklerle yinelenmiş ya da yeniden yorumlanmışlardır. Bu başlık altında mitolojideki tanrılar, kahramanlar ve yazgısına başkaldıran ancak başarısız olan insanların ikincil bağamlarına nasıl taşındıkları incelenmiştir.

3.1.1.1. “Tanrıların Babası”: Zeus

Zeus, Yunan mitolojisinde “tanrıların tanrısı”, “insan ve tanrıların babası” olarak bilinmektedir. Titanlara karşı verdiği savaştan sonra evrenin egemenliğini ele geçiren Zeus, Olympos’taki tahtında diğer büyük tanrılarla birlikte yaşar. Kadınlara düşkünlüğüyle ve çapkınlığıyla da bilinen bu tanrı, şiirlere, gücünün ve hükümlerinin yanı sıra, gönül maceralarıyla ilgili hikâyelerine de gönderme yapılarak konu olmuştur. **Ahmet Hamdi Tanpınar**’ın yazmayı tasarladığı ancak yarım kalan bir tiyatro oyununun prolog bölümü³⁰⁷ olan “İnsanlar Arasında” başlıklı şiir taslağı da bu durumun bir örneğidir.³⁰⁸ Bu deneme, mitolojik figürler ve modern zamana ait unsurların iç içe geçirilmesiyle kurgulanmıştır. Metnin merkezinde Olympos tanrılarının en kudretlisi olan Zeus vardır. Mehmet Kaplan’a göre Antik Yunan mitolojisini çok iyi bilen Tanpınar, diğer şiirlerinden ayrılan söz konusu metinde, bu bilgi birikimini ilk defa bir “vasıta” olarak kullanmıştır.³⁰⁹ Metinlerarasılık açısından bakıldığında ise Tanpınar, göndermelerini dönüştürerek aykırı bir bağlama yerleştirmesiyle, alışıldık kalıpların dışında geleneksel malzemeyi dönüştürmesiyle hem yeniden yorumlamayı hem de parodiyi denemiştir.

Tamamlanmamış bir prolog bölümü olan ana-metinde Zeus, kendini tanıttıktan sonra kimsesiz, fakir bir ihtiyar kılığında Olympos’u on beş günlüğüne terk edeceğini belirtir. İnsanların arasına inerek onların kaderini tadacaktır. Sonrasında, metnin muhtelif

³⁰⁷ Mehmet Kaplan, *Tanpınar’ın Şiir Dünyası*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2006, s. 144.

³⁰⁸ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Bütün Şiirleri* (Haz. İnci Enginün), Dergâh Yayınları, İstanbul, 2017, s. 89-96.

³⁰⁹ *age.*, s. 141.

yerlerine eklenen nesir parçalarının sağladığı geçişlerle Zeus, farklı bağlamlarda görünür. Kendisinin bir tanrı olduğunu ispatlamak için güçlerini sergiler, bir sütunu çiçek açmış erguvana çevirerek mucizeler gösterir. Hermes, yine onun hizmetindedir. Zeus, ona söyledikleriyle insanların arasına daha önce indiği zamanlardaki çapkınlıklarını, İra'yı (Hera) aldatmalarını ve kılık değiştirmelerini anıştırır. Ancak bu sefer yeryüzüne “küçük işler” için inmemiştir. Bu nedenle kartalını ve harmanisini rehin bırakmıştır; karşılığında bir çiftçiden aldığı parayla kılık kıyafet, sahte nüfus cüzdanı, pasaport, iyi hâl kâğıdı gibi modern zamanı imleyen nesne ve belgeler temin etmiştir. Gizli bir kimliğe bürünmüştür; insan olmak için çabalamakta ve Hermes'in yardımıyla planlarını uygulamaktadır. Metindeki bu sahnelerden birinde Zeus, karşılaştığı heykeliyle³¹⁰ alay eder. Ölümsüzlükten sıkıldığını, artık ona kulluk eden, kendilerine felaketleri musallat ettiği insanlarla sıradan bir hayatı yaşamak istediğini, “*Hülasa insan olacağım artık/Çay, kahve, cigara, rakı, viski*” içeceğini, on beş gün onlar gibi yaşayacağını söyler. Öyle ki en güçlü tanrı, sonsuzluktan sıkılmıştır; dünyada geçireceği on beş günde insanın acı, ayrılık, açlık, gözyaşı, umut, sevinç gibi hâllerini, ümitsiz isyanını ve beyhude gururunu paylaşmak istemektedir.

Zeus, dünyaya inişinin öncesindeki gece Kastor ve Polluks'la (ikizler takımyıldızı) karşılaşır; Hekate'nin (ay) onun olası çapkınlıklarını İra'ya gammazlamak için tetikte olduğunu belirtir. Phoebe'nin (ışık, aydınlık) uyandığını söyler. Dolayısıyla artık kaderin uçurumuna atılacak ve sevmenin, ümidin kaygısına düşecektir. İnsanların arasına inecektir. Bu yarım kalan denemenin sonuna gelindiğinde ise Zeus, insanlar arasında pejmürde kılıklı bir ihtiyar olarak üç gün geçirmiştir. Karşılaştığı zorluklar dolayısıyla insan hayatının sıkıntılarından şikâyet etmektedir ve “göklerin tanrısı”na seslenip medet ummaktadır.

Tanpınar, yeniden yorumuyla Zeus'u dünyeviliğe ve insana öykünen bir tanrı olarak trajik bir durumun öznesine dönüştürür. Bununla birlikte Hermes'i onun aracısı olarak ana-metinde işlevlendirmesiyle; Apollon'un güzelliğine atıf yapmasıyla; Kastor ile Polluks, Hekate, Phoebe gibi mitolojik figürlerle doğal süreçleri, gecenin gündüze dönüşmesinden önceki son yıldızları, ayı ve gün doğumunu ima etmesiyle mitolojik bir evrenle bağlarını koparmamış bir Zeus'u da betimler. Dünyevileştirilen tanrının, insanın sınırlardan, hayatın ve dünyanın onu çevrelemesinden dolayı yaşadığı sıkıntıların farkına ve bilincine varması ise örseleyici bir ironidir. Tanpınar, Zeus'u kendi heykeliyle karşılaştırıp onu yorumlatmasıyla, bir tanrıya iyi hâl kâğıdı aldırmasıyla ve yine

³¹⁰ Phidas'ın meşhur Zeus heykeli.

insanileşen Tanrı'nın kendisinden, Zeus'tan medet ummasıyla bu tür ironileri sürekli yineler. Ana-metindeki çaresizlikle koşullanmış tanrı tipi, aynı zamanda parodik bir yaklaşımı da örnekler. İnsanlar arasında gitgide insana özgü hâlleri içselleştirerek ilahi bir varlığa yönelen tanrı, gülünç bir çarpıtmadır. Dahası Tanpınar'ın şiirinde, doğaüstü güçleriyle, ölümsüzlükleriyle ve zamana aşkınlıklarıyla bilinen mitolojik kahramanlar, gündelik hayatın içine çekilmiştir. Anlatıcı olan Zeus ve kimi tanrılar, insanlar arasına iner; güncel bir bağlama yerleştirilen bu mitolojik figürler kimi olaylara eşlik eder ya da tanık olur. Zeus'un insan gibi yaşama, onlara karışma arzusunu konu edinen bu şiirde mitolojik uzlaşımlara çoğu yerde sadık kalınmıştır; fakat Zeus, mitolojideki kimi özellikleriyle tasvir edilirken Tanpınar, yerleştirdiği bağlamda ona kimi insani özellikler ekler, onu tanrılık bakımından karikatürleştirir, aynı zamanda yerleştirir.

Enis Behiç Koryürek, “Ey Aşk -2-” şiirinde Zeus'un, altın yağmuruna dönüşerek tunçtan bir odaya hapsedilmiş Danae'yle birleşmesini, aşkın gerçekleşme biçimi olarak yorumlar; ilgili mite ve kişilerine³¹¹ ana hatlarıyla gönderme yapar.

“(...)
Bir ‘altın yağmur’ olup sen nasıl esatirde
‘Argus’ daki hükümdar, ihtiyar ‘Akrizyos’ un
O tuvana kızını sardinsa her devirde,
Bügün de her güzelin yağıyorsun koynuna!...”³¹²

Behçet Necatigil, “Kuğulu Göl” şiirinde Zeus'un farklı suretlere bürünerek kadınlarla birlikte olmasına, onun girdiği kılıkları anıştırarak ve karısı Hera'yla duygudaşlık kurarak yer verir. Adıyla Zeus'un girdiği kuğu biçimini anıştıran bu şiir, Zeus'a yaklaşımıyla konusu Zeus'un çapkınlıkları olan birçok mite açılır. Zeus'un boğa biçiminde Europa, kuğu biçiminde Leda, altın yağmuruna dönüşerek Danae ile birleşmesini şekil değiştirme örüntüsüyle özetleyen Necatigil, insanın tüm aşırılıklarına rağmen zamanın gelip geçiciliğini, Zeus'un tanımlayıcı bir özelliği olan çapkınlığı ekseninde yorumlar.

“(...)
Senin sevmelerin ne kadar çoktu aslan Zeus!
Kimi boğa, kimi kuğu biçiminde.
Senin yaklaşımların ne kadar değişik,
Amphitryon ya da altın yağmuru.

Şimdi nerde o sayısız

³¹¹ Argos kralı Akrisios'un kızı. Bir kâhin, Akrisios'a bir torunu olacağını ve çocuğun büyüdüğünde onu öldüreceğini söyler. Akrisios, bunun üzerine kızını tunçtan bir odaya hapsederek insanlarla ilişkisini keser. Zeus ise onu elde etmek istemektedir. Bir gün kızın bulunduğu odanın tavanındaki delikten altın yağmuru şeklinde inerek Danae'yle birlikte olur; onların birleşmelerinden Perseus doğar. Bkz. Bedrettin Cömert, *Mitoloji ve İkonografi*, Ayraç Yayınevi, Ankara, 1999, s. 25-26.

³¹² Enis Behiç Koryürek, *MİRÂS ve Güneşin Ölümü* (Haz. Fethî Tevetoğlu), Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1971, s. 200-201.

*Aldattığın dertli Hera,
Nerde bindiğin azgın atlar?
Neden sıkıntıyı, hüznü, pişmanlığı getiriyor
Gecese falarının açtığı saatler?”³¹³*

İlhan Berk’in Zeus’un çapkınlıklarıyla ve kadınlara yaklaşabilmek için kılık değiştirmesiyle ilgili hikâyelerden hareketle kurguladığı; “Zeus’un Serüvenleri” başlığı altında Danae, Io, Europa, Leda, Asteria gibi kadınlarla birlikteliklerini tematik bir bütünlük içinde dönüştürerek aktardığı bir dizi şiiri vardır.³¹⁴ Mensur ağırlıklı olan ve yer yer manzum şiirleştirmeye de gidilen “Zeus’un Serüvenleri” üst başlıklı şiirlerin ilki yine Danae ile ilgilidir. Şiirde Danae’yle ilgili hikâyenin en temel motifi, Zeus’un yağmura dönüşerek onunla birlikte olması kapalı bir üslupla aktarılır. Io ile ilgili olan ikinci şiirde de aynı örüntü yinelenir; fiziksel yaklaşmanın ve Zeus’un dönüşmesinin kapalı bir aktarımı vardır. Üçüncü serüven Europa’yladır. Zeus, boğa kılığında Europa’ya yaklaşır ve yine onunla birleşir. Sonraki yaklaşma ise Leda ile olur. Berk, bu metinde yoğun cinsel göndermelerle kararttığı miti yeniden üretir. Son serüven ise Zeus’un çayır kuşu kılığında Asteria ile birleşmesiyle ilgilidir.³¹⁵ Berk’in bir örüntüyü, Zeus’un farklı kadınlarla yaklaşmak için şekil değiştirmesini alarak tamamen cinsellik ekseninde şiirleştirmelere gittiği bu seride, üslup ve teknik bakımından tamamen bireysel tercihler öne çıkar. Bunlara ek olarak Berk, “Leda ile Zeus” başlıklı başka bir şiirinde yine Zeus’un çapkınlığını ve kadınlara yaklaşabilmek için şekil değiştirme örüntüsünü, cinsellik göndermeleriyle inşa edilmiş bir bağlamda yeniden yorumlar.

*“Cinsel, uyuyor ellerini yüzünü
Leda kapanık öpüşlerime benim.
(...)
Böyle diyordu, Zeus, eğilmiş uykusuna
kösnül ve çırılçıplak Leda’nın
Şimdi onların (al) sevisidir herhalde
Bu kadar uzun büyüyen şiirlerde.” (Toplu Şiirler, s. 314)*

Hilmi Yavuz’un “perseus” şiiri de birden fazla mitolojik hikâyenin belirgin motiflerine yapılan göndermelerle kurgulanmıştır. Anlatıcı öznenin farklı kaynakları bağdaştırdığı dolaylı bir “kolaj” olarak da nitelendirilebilecek bu şiire, bireysel duyarlığın yön verdiği söylenebilir. Bu metinde de şekil değiştirme örüntüsünü yineleyen mit parçalarından biri, Zeus’un kuğu biçiminde Leda ile birlikte olmasıdır. Bununla birlikte Perseus’un Poseidon tarafından kurban edilmek için bir kayaya bağlanmış Andromeda’yı

³¹³ Behçet Necatigil, *Şiirler* (Haz. Ali Tanyeri-Hilmi Yavuz), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2019, s. 211.

³¹⁴ İlhan Berk, *Toplu Şiirler*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2003, s. 542-545.

³¹⁵ Konuyla ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Bedrettin Cömert, *Mitoloji ve İkonografi*, s. 24-26.

kurtarması,³¹⁶ Hekate'nin ayın kişileştirilmesi oluşunun anıştırılması; bireysel duyarlık ve aşk kavramı ile kaynaştırılmış metnin derinindeki göndermelerdir.³¹⁷

Kemal Özer'in "bir tutsağın haritası" şiirinde de Zeus'un bir kuğu biçiminde Leda'ya yanaşmasına gönderme yapılır.³¹⁸

Zeus ile ilgili örneklerin çoğunda onun çapkınlığına yer verilir. Bu şiirler, genellikle onun bu yönünü indirgeyen tematik bir derleme görünümündedir. Bununla birlikte onun şekil/kılık değiştirmesi, en çok gönderme yapılan yönüdür. Onu bir izleği vurgulamak için araçlaştıran ya da modern bir zamana taşıyan örnekler de vardır.

3.1.1.2. Ateş Hırsız: Prometheus

Titanların soyundan gelen Prometheus'tan ilk defa Hesiodos'un *Theogonia* ve *İşler ve Günler* adlı eserlerinde söz edilir. *Theogonia*'da İapetos soyunun serüvenleri anlatılırken (507-616) 109 dize, *İşler ve Günler*'de ise Prometheus-Pandora efsanesinin başında (42-105) 63 dizeyle bu mitolojik figüre yer verilmiştir. Hesiodos'un *Theogonia*'sında Prometheus, tanrılar için kesilen kurbanların etlerini insanlara, kemiklerini tanrılara verir. Ayrıca ateşi de insanlara götürür. Böylece Zeus, öç almaya karar vererek onu kayalıklara zincirler.³¹⁹ Ancak insanlık için mücadele eden, türlü eziyetlere katlanan idealist bir figür olarak Prometheus, ilk defa Aiskhylos'un bir üçlemesinin³²⁰ parçası olan *Zincire Vurulmuş Prometheus*'ta sahneye çıkar. Bu üçleme, edebî metinlerdeki Prometheus tiplerinin çoğunun çıkış noktası olur.³²¹

Başkaldırının romantik bir figürüne dönüşen Prometheus'un hikâyesi, Antik dönem Yunan oyun yazarı Aishyklos'tan (MÖ. 5-4. yy.) beri kimi unsurları bakımından ya da tamamen yeniden yorumlanagelmıştır. Bu bağlamda Prometheus, Yunan mitolojisinde insanın kurtuluşu adına başkaldırısıyla öne çıkar. Ölümlü insanların düşkün hâllerine ve ilkel yaşam koşullarına bir çare bulmak isteyen Prometheus, tanrılara meydan

³¹⁶ Kral Kepheus'un güzelliğiyle sürekli övünen karısı Kassiopeia, tanrıçalara ve Nereus kızlarına meydan okuyunca bu kızlar, Poseidon'dan onun cezalandırılması için yardım ister. Deniz tanrısı Poseidon, bunun üzerine her şeyi parçalayan bir ejderi onların ülkesine musallat eder. Biliciler, bu belayı uzaklaştırmak için Kassiopeia'nın kızı Andromeda'nın ejdere yem olarak sunulmasını tavsiye eder. Andromeda bir kayaya bağlanır ve ejderin gelmesi beklenir; bu sırada oradan geçen Perseus, bu kızı görür ve âşık olur. Kızı çözer, ejderi öldürür ve sonra onunla evlenir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Bedrettin Cömert, *Mitoloji ve İkonografi*, s. 65.

³¹⁷ Hilmi Yavuz, *Büyük'sün, Yaz - Toplu Şiirler, 1969-2005*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2007, s. 221.

³¹⁸ Kemal Özer, *Yaralı Karanfil Toplu Şiirler 1959-2008*, Mylos Yayın Grubu Yayıncılık, İstanbul, 2016, s. 50.

³¹⁹ Azra Erhat ve Sabahattin Eyuboğlu, *Hesiodos Eseri ve Kaynakları*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 1977, s. 121-125.

³²⁰ Aiskhylos'un üçlemesinden günümüze tam olarak sadece *Zincire Vurulmuş Prometheus* ulaşmıştır; Titanla Zeus'un uzlaşmasını konu edinen *Kurtarılmış Prometheus*'un ise sadece bazı bölümleri vardır; *Ateş Taşıyan Prometheus*'un ise akıbeti bilinmemekte, sadece hakkında tahminler yürütülmektedir.

³²¹ Azra Erhat, "Önsöz", *Zincire Vurulmuş Prometheus* (Çev. Azra Erhat-Sabahattin Eyuboğlu), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2015, s. vi.

okur ve ateşi, beraberinde sanat ve zanaatların bilgisini insanlara verir. Bu eyleminden dolayı en güçlü tanrı olan Zeus tarafından cezalandırılır. Aynı zamanda demirci olan tanrı Hephaistos, Prometheus'u, Zeus'un buyruğuyla İskitlerin ıssız topraklarında bir kayalığa zincirler. Tanrıların ulaşı ve habercisi olan Hermes, kayalıktaki günlerinde Zeus'un öldürüleceğini önceden kestiren Prometheus'u, çivilendiği kayada ziyaret eder ve bildiklerini anlatmasını ister. Prometheus, Zeus'un elçisine meydan okur ve hiçbir surette ona yardımcı olmaya yanaşmaz. Bunun üzerine Hermes, başına gelecek olanları ona önceden bildirir. Bir kıızıl kanatlı kartalın onun ciğerini her gün kemireceğini ve akşam doyup gittiğinde gövdesinin bu işkencenin tekrarlanması için yenileneceğini söyleyerek onu tehdit eder:

*“Ne kasırgalar kopar, neler gelir başına!
Önce babam yıldırımı, şimşekleriyle
Paramparça eder bu sarı kayalığı.
Gömülür kalırsın taşların bağrına,
Uzun zaman gün ışığını göremezsın.
İşte o zaman Zeus'un kanatlı köpeği,
O kıızıl kartal kemirir bedenini oburca
Davetsiz konuklar gibi gelip şölene
Delik deşik eder seni bütün gün,
Karaciğerinle tıka basa doyuncaya dek.
Bu işkencenin sonu da gelmez, bilesin” (Zincire Vurulmuş Prometheus, s. 43)*

Prometheus, yine de geri adım atmaz ve bu cezaya katlanır. Prometheus'un bu tragedyadaki tavrı, onun, edebiyatın birçok türünde sıkça başvurulan bir simgesel figüre dönüşmesine yol açmıştır. Türk edebiyatında Tefik Fikret'tin 1911'de yayımlanan *Halûk'un Defteri*'ndeki “Promete” şiirinden beri Prometheus, Türk şiirinde genellikle insanlık adına mücadele eden bir kurtarıcı, romantik bir kahraman figürü olarak görülmüştür. Şiirlerde bu bakışın yansımaları olduğu gibi onunla özdeşleşmenin ve duyguların aktarımında onun hikâyesinin çağrışımlarından yararlanarak onu bir modele dönüştürmenin de örnekleri görülmektedir.

Salih Zeki Aktay'ın “Gazi” şiiri, Mustafa Kemal Atatürk'ü övmek amacıyla yazılmıştır. Yüceltilmiş bir portrenin çizildiği bu şiirde Atatürk, “nim-ilah (yarı tanrı)”, mitolojik bir kahraman olarak tasvir edilir. Yunan mitolojisinin en iyi savaşçılarından biri olan Akhilleus'un kılıcını o kırmıştır. Truva Savaşı'nda onun tarafından öldürülen Hektor'un eşi Andromakhe'in öcünü de o almıştır. Cesaretinin yanında cehaleti de ortadan kaldıran bu kahraman, Prometheus gibi dağlara taşlara zincirlense de, zorluklarla karşılaşsa da gökten getirdiği ateşi (bilgiyi) insanlara vermiştir. Bu şiirde İstiklal Mücadelesi'nin öncüsü Atatürk'ün, Cumhuriyet'in öncesinde ve ilk yıllarında yaptıklarıyla bir mitolojik figürün eylemleri arasında, ilgili mitik hikâyelere ve kişilerine

yapılan göndermeler aracılığıyla koşutluk kurulur. Bununla birlikte söz konusu metin, bir övgü şiiri, methiye geleneğinin modern bir çehrede devamı olarak da yorumlanabilir; aynı zamanda göndergelerin işlevsel kullanımını da örneklemektedir.

“(…)
Kırdın ‘Nim ilâh’ olan ‘Aşil’in kılıncını
Aldın ‘Andromak’ın kalbe sığmaz hıncını.

Cehaletin kopardın siyah, iğrenç dişini,
Çevirdin devrimizin tali’siz gidişini...

Sarp dağlara bağlandın ey ‘Promete’nin eşi!
Verdin onun göklerden getirdiği ateşi.”³²²

Ziya Osman Saba, “Promete” şiirinde, Prometheus’un aldığı ceza sonucunda kayalığa çivilendiği tragedya sahnesini yeniden yorumlar. Olay bakımından tamamen alt-metnine bağlı olan bu şiir, Prometheus’un kayalıkta geçirdiği bir geceyi bireyin iç dünyasını, duygularını yankılayan bir tarzda betimler. Şiirdeki anlatıcı özne de bir direnç figürü olan Prometheus’un izinden gitmektedir; ne direnmekten ne de meydan okumaktan vazgeçmiştir. Mitolojik alt-metin kesitinin şiire özgü soyutlamalarla dönüştürüldüğü ana-metinde, tragedyadaki kızıl kanatlı kartalın yanında Saba’nın metne eklediği, metaforik bir kullanıma sahip olan kargalar da yer alır. Genellikle uğursuzluğun simgesi olarak görülen kargalar, bu bağlamda anlatıcı öznenin acı çekmesinden mutluluk duyan düşmanlarını temsil etmektedir. Ana-metindeki Prometheus, bireysel ve duygusal yönünün öne çıkarılmasıyla, başkaları uğruna mücadelenin simgesi, bir kurtarıcı tipi olan göndergesinden ayrışır. Bu bakımdan Saba’nın şiiri, mitolojik hikâyenin en çarpıcı, trajik kesitinin bazı eklemelerle, bireysel duyguları odak yapan bir yeniden yazımı olarak nitelendirilebilir.

“Altımda bir uçurum, üstümde bir uçurum.
Burada, diz bükmeden ömrün işkencesine,
Simsiyah bir boşluğa derdimi inliyorum.

Neden sesim vurmuyor bu dağın gecesine?
Cılız olan sesim mi, yoksa âlem mi sağır?
Tekrar göğüs gererim bir kartal pençesine.

“(…)
Kanımı seven kartal bir gün son defa gelir,
Son defa, katılaştan vücudumu gagalar.
Şimdi, bir alkış gibi yeryüzünden yükselir,

Kargalar, sevincinden haykırıyan kargalar!..”³²³

³²² Salih Zeki [Aktay], *Asya Şarkıları*, Suhulet Kütüphanesi, İstanbul, 1930, s. 67-69.

³²³ Ziya Osman Saba, *Cümlemiz Bütün Şiirleri*, Can Yayınları, İstanbul, 2014, s. 172.

Behçet Necatigil'in “Dağ” şiiri adıyla ve ilk bendiyle Prometheus'un kayalıklara çivilendiği metin parçacığına gönderme yapar. Şiirin girişinde yer alan “*Ette cızırtı keyy/Bir kuzgunun indiği bir/ine değdiği/Bizi hep o aşağılar - -/Bağrında her dakika keyy.*” dizelerinde bu metin parçacığı imgelerle yeniden üretilmiştir (Şiirler, s. 337).

Can Yücel, “Esatiri Şiirler”inde Prometheus'un tanrılardan ateşi çalarak insanlara vermesi sonucunda ciğerlerinin bir kartal tarafından kemirilmesiyle Atatürk'ün ölümüne yol açan hastalığı bir nedensellik içine sokar; metinsel ve dış dünyaya yönelik iki farklı göndergeyi bağdaştırır. Prometheus'un indirgenen hikâyesinin çerçevesini kurduğu ve özetlenerek aktarıldığı bu şiirin merkezinde, Atatürk'ün ölümüyle mitolojik figürün cezası arasındaki örnekseme vardır. Yücel, sirozun Atatürk'ün ciğerlerinde yol açtığı yıkımla Prometheus'un ciğerlerini kemiren kartalların ona verdiği zarar arasında benzeşiklik kurarak, Prometheus'un bir Kemalist olduğunu söyleyerek kendine özgü mizahı ve ironiyi örnekler.

*“Prometeus, bir hırsız
Tanrıları soymuş
Ateşi çalmış
Yanar gazı,
Sen misin Prometeus!..
Kafkas dağlarında bir
Kayaya çakılmış,
Karaciğerine de iki kartal,
Vur, allah vur!..
Mustafa Kemal'den önce, ilk
Kemallisti kendisi, belki de ilk siroz
Prometos”³²⁴*

Ebubekir Eroğlu'nun “Teyidler” şiirinin bir kesitinde Kays'ın cinlerine, Dali'nin “Belleğin Azmi/Eriyen Saatler” adlı meşhur tablosuna da yapılan göndermelerle betimlenen duygu ikliminin geri planında Prometheus'un zincire vurulması ve kayalıktaki yalnızlığı anıştırılarak anlatıcı öznenin çizdiği tekinsiz atmosfer ve karamsar ruh hâli pekiştirilir. Acıyla ve zorluklarla mücadele, başkasının kurtuluşuna kendini adama, direnç gibi tutumlarla bağdaştırılan söz konusu mitolojik figür, bir ruh hâlinin belirgin şekilde sezdirilmesinin aracı olur. Ana-metinde kapalı imge düzenine rağmen Prometheus'un zincire vurulduğu, orada geçirdiği zamanla ilgili tragedya sahnelerinden; her gün aynı işkenceye maruz kalsa da direnmesinden izler vardır. Bunlar, Prometheus'un trajik yazgısıyla anlatıcı öznenin iç dünyası arasındaki uzak koşutlukları yapılandırır.

*“(…)
insan rüzgar önünde ekinlere benzerdi
susuzluk unutulur prometeus yorulur*

³²⁴ Can Yücel, *Gece Vardiyası Albümü*, Papirüs Yayınları, İstanbul, 1998, s. 25.

*bütün kaçıklar onu seyrederdi
(...)
durup göğü dinliyorum gök yaklaşıyor
gece hazırlayadursun yamaçları
en yakın sabahın ilk ışıklarına
bir hoş yanı var uyandığım rüyanın*”³²⁵

Prometheus’la ilgili şiirlerin neredeyse tamamının onun zincire vurulduğu tragedya sahnesinden hareket ettiği ve onu yeniden yorumladığı görülür. Bu sahneden anlatıcı öznenin iç dünyasını sunmak, bir kahraman figürü üretmek ya da onun merkezindeki kişiyi belli durumların ve kavramların simgesine dönüştürmek için yararlanılır. Bununla birlikte Prometheus’un mizahi çarpıtmasına dayalı bir portre de bulunmaktadır.

3.1.1.2.1. “Tanrıların Armağanı”: Pandora

Pandora’nın kutusuyla ilgili hikâye de Prometheus’un merkezî öneme sahip olduğu mitlerdendir. Pandora’yla ilgili ilk bilgiler, Hesiodos’un *İşler ve Günler*’inde (47-105) ve *Theogonia*’sında (570-612) bulunmaktadır. Anlatılanlara göre Hephaistos, Zeus’un emriyle, bir parça toprağı suyla karıştırır. Toprağı yüzü ölümsüz tanrıçalara, bedeni de genç güzel kızlara benzeyen bir suret verir. Tanrılar ve diğer kutsal varlıklar onu süslerler. Hermes ise bir köpek yüreğı ve tilki huyu ile içini, yalan ve hile ile yüreğini doldurur. Bu belalı ve güzel varlığa “tanrılar armağanı” anlamındaki Pandora adı verilir. Zeus, Pandora’yı bilge ve kurnaz olan Prometheus’un zıddı özelliklere sahip Epimetheus’a gönderir. Prometheus, Zeus’tan armağan almaması için onu uyarıp ölümlülerin başını belaya sokacağını söylese de Pandora’nın güzelliğine dayanamayan kardeşi, bu armağanı kabul ederek onunla evlenir. Pandora, yanında getirdiğı kutunun kapağını, merakına yenik düşüp açtığında acılar, dertler ve türlü kötülükler yeryüzüne dağılır. Tam umut da çıkmak üzereyken Pandora kutuyu kapatır. Umut, kutunun içinde kalır.

Metin Eloğlu’nun “Balgam” şiirinde de muhtemelen modern bir zamana, alışılmışın dışında bir sözdizimiyle ve tanımlamalarla işaret edilirken Pandora’nın kutusuna, onun içindeki umuda ve kötülüğün çıkış noktası olarak nitelendirilen kadına gönderme yapılır.

*“Çağ, bir eriyik ki;
Taşcayın tüyü de var tortusunda...
Kırıktık masal Pandora’nın kutusunda,*

³²⁵ Ebubekir Eroğlu, *Berzah Toplu Şiirler 1968-2006*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2011, s. 111-122.

*Başı öne eğik ki...*³²⁶

Can Yücel, “Pandora’nın Kutusu”nda her zamanki alayla karışık yıkıcı yaklaşımını, bu mitteki türlü dertleri ve kötülükleri içeren kutu ve denizanasının sürekli açılıp kapanması arasındaki örneksemeyle sergiler.

*“Bir deniz ***dır umut
Ta suların ortasında
(...)
Açılır
Kapanır”*³²⁷

Bununla birlikte Yücel, yine “Pandora’nın Kutusu” adlı kısa şiirinde “*Açma kutuyu/Söyletme kötüyü*” dizeleriyle yeryüzündeki kötülüklerin ve kimi duyguların ortaya çıkışıyla ilgili (etiyolojik) hikâyenin sonunu halk edebiyatından da yararlanarak aktarır. Bir atasözünün olduğu gibi alıntılanarak doğrudan alt-metnin sonunu yankılayacak bir bağlama yerleştirildiği bu şiir, özgün bir montaj örneğidir.³²⁸

3.1.1.3. Afrodite (Venüs)

Afrodite/Venüs, Yunan-Latin mitolojisinde aşk ve güzellik tanrıçasıdır. Edebiyatta çoğunlukla güzelliğin en yetkin hâli, temsilcisi olarak bir simgeye, ilkörneğe dönüşmüştür. Bununla birlikte şiirlerde onun güzelliğinin yanı sıra doğuşuyla, Truva Savaşı’nın çıkışındaki rolüyle ilgili hikâyelere³²⁹ de yer verilir. Onunla ilgili mite göre Afrodite, dalgaların içinden doğmuş ve bir deniztarağıyla kıyıya ulaştığında Kıbrıs’a yerleşmiştir. Kimi kaynaklara göre tanrıça, Kronos’un, babası Uranos’un erkeklik uzvunu ve yumurtalıklarını kesip denize atması sonucu oluşan köpüklerden doğmuştur.³³⁰ Kronos, babası Uranos’un erkeklik uzvunu ve yumurtalıklarını Toprak Ana’nın ona verdiği çelik tırpanla keser ve akan kan toprağa, er suyu denize dökülür. Böylece deniz köpüklendiğinde Afrodite doğar (*Theogonia*, 188-206).

Salih Zeki Aktay’ın *Pınar* kitabında yer alan bir dizi şiiri birbirine bağlayan, Afrodite’in çevresindeki perilerinden biri olan Peristera’dır.³³¹ Afrodite ve Eros, bir gün kırdan eğlenirken en çok kimin çiçek toplayacağı konusunda iddialaşır. Afrodite’in yarışmayı kaybedeceğini düşünen Peristera, ona yardım etmek ister; bunu fark eden Eros,

³²⁶ Metin Eloğlu, *Bu Yalnızlık Benim Toplu Şiirler (1951-1984)*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2010, s. 317.

³²⁷ Can Yücel, *Şiir Alayı*, Yazko, İstanbul, 1981, s. 63.

³²⁸ Can Yücel, *Gezintiler*, Papirüs Yayınları, İstanbul, 1997, s. 115.

³²⁹ Onun bu rolüyle ilgili şiirler, bu çalışmanın “*İlyada*’daki Kişiler ve Olaylar ile Bağlantılı Şiirler” bölümünde ele alınmıştır.

³³⁰ Bazı anlatılara göre Afrodite, Zeus’la Dione’nin kızıdır.

³³¹ Salih Zeki Aktay, *Pınar*, Şirkeci Mürettibiye Basımevi, İstanbul, 1936, s. 5-106.

öfkelenerek onu bir güvercine ya da kuğuya çevirir.³³² Aktay'ın, bu perinin merkezinde olduğu metninde, Batı'nın yanı sıra Doğu edebiyatının da efsanevi nitelikler kazanmış sevgili tipleri Peristera'nın etrafına yerleştirilmiştir. Hepsi onun farklı suretleridir; bu sevgili, birçok mitin coğrafyasında farklı göndermeleri bağdaştıran bir kişi olarak dolaşır. Ana-metinde, Peristera'nın izi, geniş bir mitoloji ve edebiyat coğrafyasında sürülür ve birçok olaya tanık olunur. Baküs'ün (Dionyssos) ayinlerinde, Mecnun'un yollarında, Eurydike'nin perilerle kırdarken bir yılan tarafından ısırılması ve Orpheus'un onun ruhunu Hades'ten çıkaramaması sırasında hep o vardır; anlatıcı özne, kendisini bu olayların kişileriyle eşleştirir. Peristera'yı birçok farklı şekilde çağırır: “*Gel; «Helyos»la dünyayı baştanbaşa yakalım,/Altın tahtlar üstünden ırmaklara bakalım...*” (Pınar, s. 33-34); “*Kaçma, kaçma sevgilim, kaçma «Arelüs» gibi, «Eriks»in önlerinden silinen «Venüs» gibi.*” (Pınar, s. 35-36) vb. Periler, Sirenler, tanrı ve tanrıçalar, trajik bir yazgının kurbanı olan âşıklar ile kurgulanmış geniş bir mitoloji evreninde bu perinin izi sürülür. Farklı mitolojik, edebî kişilerin Peristera çağrısı etrafında buluşturulduğu ve özgün bir mitolojik evrenin kurgulandığı bu aşk şiirinde, idealize edilen ve kutsallaştırılan sevgiliye yönelik çağrının yinelenmesine dayalı bu örüntü sürekli yinelenir. Peristera hem şiirin merkezindeki kişidir hem de tüm bu farklı kaynaklardan derlenmiş kişileri bağdaştıran bir aracıdır, işlevdir.

Aktay'ın “Venüs” şiirinde “*Dağlar çizgilenirken firuze tülleriyle/Köpüklerin üstünden süzüldü gizli melâl./Gümüş kâseyi yakan alevden güllerile/Kâfurdan, revaklardan, mermerden doğdu hayal...*” dizeleriyle Afrodit'in doğuş miti şiirleştirilir.³³³ “Venüs'ün Bahçeleri” ise Aktay'ın idealize ettiği bir evren kurgulamasının; mitolojik kişi ve figürleri bu ortamda tasvir etmesinin benzer bir örneğidir. Şiirde Afrodit'in doğuş miti muhtelif biçimlerde tekrarlanır ve genellikle bu tanrıçanın etrafında yer alan birçok mitolojik kişi/figür aynı ortamda buluşturulur. Periler, Afrodit'in âşık olduğu ölümlü Adonis, gençlik tanrıçası Hebe, kitareli kızlar, raks edenler hep oradadır. Ateş kâseleriyle bekleyen Hesperidler (güneşin battığı yerin perileri) de bu bahçededirler, Biblos'ta dua ederler. Söz konusu manzaranın bir parçası olarak tanrıçanın doğuş miti bu şiirde de yinelenir: “*Eros!/Ey kanadlı İlâh/Ver rüzgârın sesini./Aşkın ve güzelliğin ölmez İlâhesini/Gitaran bestelesin/(...) Köpükten sahillere süzülerek çıkarken (...) «Venüs» doğdu sulardan goncalar kanamadan (...) «Adonis» öldü, bahar öldü, gül öldü*” (Rüzgâr ve Dallarda Şarkılar, s. 30-33).

³³² Angelo de Gubernatis, *Zoological Mythology or The Legends of Animals*, V. II, Singing Tree Press, London, 1968, s. 305.

³³³ Salih [Zeki] Aktay, *Rüzgâr ve Dallarda Şarkılar*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 1961, s. 24.

Mustafa Seyit Sutüven'in “Sutüven”i, coğrafya ve kültür arasındaki bağa vurgu yapar; mitolojik kahramanların, önemli tarihî kişiliklerin Anadolu topraklarında yaşadığı tezini işler. Şiirde bu amaca dönük mitolojik göndermelerin tümü, Sutüven Şelalesi etrafında birleşir. Bu coğrafi oluşum, geçmişten beri bu topraklarda yaşayan tüm kültürleri altında toplayan bir çatıdır. Homeros, Hesiodos gibi şairler, onların eserlerindeki tanrılar, tanrıçalar ve mitolojik kahramanların hemen hepsi Sutüven'in suyunu içmiştir. *İlyada* destanında anlatılan Truva Savaşı'nın mekânı da burasıdır: Akhilleus ölümsüz atlarını burada sulamıştır; Hektor onun tarafından öldürüldüğünde burada sürüklenmiştir. Sadece Yunan kültürü değil Moğol, Mısır, Roma vb. birçok farklı medeniyet ve kültür, bu topraklardan beslenmiştir ve aralarında bir süreklilik vardır. Anadolu, hepsinin ev sahibidir. Dolayısıyla bir kültür coğrafyası olan ve birçok medeniyetin izlerini barındıran Anadolu, özellikle mitolojik göndermelerden yararlanılarak yüceltilir; böylece ona bir kutsallık atfedilir. Şiirin anlatıcı öznesi ise o günlerin tanığı olan Sutüven'in “tatlı sular”ının şiirini, onunla bütünleşen tarihi dinlemek istemektedir. Özellikle Yunan/Latin mitolojisine ve kültürüne odaklanan bu metinde, Afrodit'in doğuşuyla ilgili mit de anıştırılır. Yerlileştirilen Afrodit, ilah olmadan önce elinde hamam taşıyla dağdan iner ve Sutüven'in sularında köpükten doğduğu gibi yıkanır, bir anlamda orada doğar.

“Şi'rine borçludur «Homer»
Çünkü senindir *İlyada*.
(...)
Afrodit olmadan ilâh
Dağdan inerdi her sabah
Elde gümüş hamam taşı.

Burda çıkardı örtüden
Kimseye gösterilmeyen
Gerdanı, göğsü, kalçası.
(...)
Söylediğim masal değil,
Atları, kahraman «Aşil»
Burda sulardı bir zaman.
(...)
Halbuki bir «Yunan» kadar,
Hüsnüne her tapan kadar
Tapmayı biz de anlarız.”³³⁴

Sutüven, “Şıpsıp I” şiirinde, fiziksel aşkın temsilcisi Eros, güzellik tanrıçası Afrodit, bir adada mağarasında yaşayan ve Odysseus'a âşık olarak evine dönmesini yedi

³³⁴ Mustafa Seyit Sutüven, *Bütün Şiirleri*, Türk İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 1976, s. 23-26.

yıl geciktiren Kalypso (*Odeysseia*, V. Bölüm, 13-281)³³⁵ ve Apollon ile ilgili göndermeleri, suların damlayışını betimlemek amacıyla kullanır. Metinde Eros'un oyduğu kaya, onun tavanındaki sular, Apollon ile Kalypso'nun dansı, muhtemel bir mağaranın tavanından akan suların çıkardığı sesleri betimlemektedir; doğal bir olay, mitolojik kişilerle bütünleştirilerek aktarılır (*Bütün Şiirleri*, s. 42).

Ömer Bedrettin Uşaklı'nın "Sarıkız Mermerleri" de Mustafa Seyit Sutüven şiirlerinde olduğu gibi coğrafya ve Antik kültürü Anadolu'yla bütünleştiren; mitolojik unsurları, bunun yanı sıra kimi şairleri ve dinî kişileri bu topraklarda buluşturan bir kompozisyona sahiptir. Şiirde reel ve kurmaca birçok kişiye gönderme yapılır. Truva Savaşı'nın Akhilleus'u, sahillerde yatan Afrodite/Venüs, Hz. Yakup'un rüyası, Baudelaire'in "Lesbos" şiirine ilham olan aynı ada sahip adada (Türkçe, Midilli) akşamı seyretmesi, Homeros'un çamların altında *İlyada*'sını yazması, Barbaros'un gemilerini burada yapması gibi birçok olay ve kişi etrafında bir Anadolu tarihi kurgulanır. Nihayetinde bu tarih Türklüğe bağlanır ve şiir, anlatıcı öznenin tüm bu kültürel birikimin bir simgesi olarak gördüğü Sarıkız mermerlerini sahiplenmesiyle tamamlanır. Metindeki kişilere ve olaylara, köklü bir Anadolu tarihinin, kültürünün sürekliliğini biçimlendiren halkalar olarak yer verilir. Bu şiir de bir kültürel yönelimin/akımın örneklenmesi dolayısıyla romantik bir Anadoluculuk'un ürünü olarak değerlendirilebilir.

*"Afrodite, saltanatlar sürmüş mavi tepende;
Yakup'un rüyasından bir ateş gizli sende!
(...)
Eteğinde Aşil'den ses veren Trovalar...
(...)
Venüs, sahillerinde yatarmış kumsallara,
Her taşın bir taç gibi sunulmuş krallara...
İlyad'ı çamlarının dibinde yazmış Homer,
Lesbos'tan akşamları seyretmiş seni Bodler...
Barbaros, göklerinde tanımış ülkerini,
Yeşil ormanlarında yapmış gemilerini...
(...)
Ne ceylan, ne de ince Türkmen dilberlerinden...
Bir parça istiyorum meşhur mermerlerinden...
Ne üstüne destanlar, sevdalar yazmak için;
(...)
Allahımdan bir ışık, bir kevser ister gibi;
Bir parça istiyorum meşhur mermerlerinden..."*³³⁶

Arif Nihat Asya'nın Afrodite'nin doğuş mitinden ilham aldığı "İstiridyeye"de geçen "Afrodite, istiridyeden doğmuş;/Yazık,/Doğacak ana bulamamış/Zavallılık!" dizelerinde

³³⁵ Homeros, *Odeysseia* (Çev. Azra Erhat-A. Kadir) Can Yayınları, İstanbul, 2008.

³³⁶ Ömer Bedrettin Uşaklı, *Bütün Eserleri* (Haz. İnci Enginün), TDK Yayınları, Ankara, 1988, s. 36-37.

tanrıçaya genel tutumun aksine olumsuz bir yaklaşım vardır.³³⁷ Asya'nın bir diğer şiiri "Doğma"da ise *"Derler sana: «Baf'ta bir kavisten doğdun;/Nemden, tuzdan, köpükle sisten doğdun.»/Aldanma ki herkes gibi, yavrum, sen de/Birlikte duyulmuş iki histen doğdun"* dizelerinde yine tanrıçanın doğuşuyla ilgili mitin bir eleştirisi ve olumsuz bir tasavvur bulunur.³³⁸

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın "Boğaz'da Gece"si, Afrodit'in köpükten doğuşuyla ilgili mitin dönüştürülerek Boğaz'daki bir gecede tanık olunan bir manzaraya uyarlanmasının ürünüdür. Bu örnekte alt-metnin bazı unsurları korunmakla birlikte daha ziyade açık olmayan çağrışımlarla yeni bir görüntü oluşturulur. Ana-metindeki kadın da Afrodit gibi "bir dalganın sağırsı"ndan doğar; bununla birlikte kadının saçlarının köpük köpük olmasıyla yine tanrıçanın dalgaların köpüğünden doğuşu anıştırılır. Ana-metindeki "hazdan çılgınlık atmak" ifadesi ise Afrodit'in güzelliğin yanı sıra fiziksel aşkla bağlantılı bir tanrıça olmasına ve onun oğlu olan Eros'un bu tür aşkın gerçekleşmesindeki aracılığına bir gönderme olarak yorumlanabilir. Tanpınar'ın yararlandığı mit, ana-metindeki kapalı olay için bir modele dönüştürülmüştür; aynı zamanda, mitin ödünç alınarak farklılaştırılan kimi unsurları da tanrıçayı çağrıştıran bir kadın portresini şekillendirmiştir. Doğrudan mit ve Afrodit'le ilgili göndermeler, dağıtıldıkları ikincil bağlamlarında özgün bir yeniden yorumlamanın bileşeni olmuşlardır. Bu şiir, Yahya Kemal'in "Nazar" şiirini de anımsatır; iki şiir, gece ve deniz dekorundaki kadın manzaraları bakımından benzeşmektedir. Dolayısıyla mitin dışında farklı bir metinle de ilişki kurulduğu söylenebilir.

*"Bir kadın doğdu bir lahzada
bir dalganın sağırsından
siyah, lacivert bir kadın
köpük köpük saçlarıyla
yaşadı, sevdi, öldü bir lahzada
hazdan çılgınlık atarak
yaşamanın ötesinde..." (Bütün Şiirleri, s. 86)*

Fazıl Hüsni Dağlarca'nın "Çayır" şiirinde ise *"Ve neden daima gerilerde,/Semaların ve hayatın en güzel yeri./Ve neden Venüs'ü kaybettik,/En güzel mermerde"* dizeleriyle, başlangıçta bir inanç figürü olan Afrodit'in kültürün başka bir alanında zamanla dönüştürülmesi sonucunda sanatta, özellikle heykelde somutlaştırılması bağlamında yer aldığı görülür.³³⁹

³³⁷ Arif Nihat Asya, *Kökler ve Dallar*, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 2017, s. 156.

³³⁸ Arif Nihat Asya, *Rübâiyyat-ı Ârif-1-*, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 2020, s. 112.

³³⁹ Fazıl Hüsni Dağlarca, *Bütün Şiirleri 1* (Ed. Nurettin Pirim), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2014, s. 197.

Seyfettin Başcılar’ın “Kırmız[1] Ceylan” şiirinde ise “*Köpükten çıkmış Venüs kızları yeni*” dizesinde Afrodit’in doğuşu mitinin özü yer alır.³⁴⁰

Cahit Zarifoğlu, “Taş Gemi” şiirinde deniz ve ilgili unsurların çağrışımlarından yararlanır. Ana-metinde geçen “denizin tanrıça köpükleri” imgesiyle Afrodit’in doğuş miti anıdırılır. Bununla birlikte deniz, köpük gibi tanrıçayı çağrıştıran kelimelerin yanı sıra Afrodit’e doğrudan gönderme de yapılır. Alışılmamış bağdaştırmalarıyla bir rüya düzenini andıran bu şiirdeki figürlerden birisi de tanrıçadır. Zarifoğlu, miti ve öznesini, özgün imgelerle inşa edilen bir bağlamda yeniden üretir.

*“baş köşede
bak nasıl
denizin tanrıça köpüklerinden
bir de mermer balık
(...)
bunu gelecek çocukta olmak için
beklemek daha sonra
önce sipsivri bir başın
balçıkla Afrodite
merdiven dayayıp çıktığı
ağaçların huzurunda
onlar ne diye çocuklarını balıklara”*³⁴¹

Afrodit göndermelerinin çoğu, onun köpükten doğuşuyla ilgilidir. Bu miti, farklı bağlamlarda ve sahnelerde yineleyen ya da yeniden yorumlayan birçok örnek vardır. Bununla birlikte onun güzelliğine ve temsilcisi olduğu aşk kavramıyla ilişkisine de şiirlerde değinilmiştir. Bazı şiirlerde ise o, kültür ve coğrafya bütünlüğünün vurgulanmasında ya da kimi doğal süreçlerin kişileştirilmesinde rol üstlenmiştir.

3.1.1.4. Keçi Ayaklı Pan

Mitolojide keçi ayakları ve çift boynuzu ile tasvir edilen Pan, Hermes’in oğludur. Arkadia bölgesinde küçükbaş hayvanların ve çobanların tanrısıdır. Dansla, çapkınlıkla ve çoban kavalıyla bütünleşen Pan, sürekli kır perilerinin (nemflerin) peşine düşmesi, beklenmedik gürültülerle (Panik) korkular saçması ile de bilinir. Öğle sıcağında uyuduğu rivayet edilen Pan’ı bu kutsal vakitte kimse rahatsız etmez. O ise aniden ortaya çıkarak garip ses ve gürültülerle ıssız yerlerden geçen insanları korkutur; onları Pan(ik) korkusuyla doldurur. Bu özelliği sayesinde bazı düşmanları da savaşta paniğe uğratarak yenilmesini sağlayan Pan’a, Atinalılar tapınaklar kurmuşlardır. “Pan” kelimesi, “bütün/hepsi” anlamına geldiği için daha sonraları onu her şeye muktedir bir tanrı

³⁴⁰ Mehmet Soğukömeroğulları ve Osman Eroğlu, *Seyfettin Başcılar, Hayatı Sanatı Düşünce Yazıları Hakkında Yazılanlar ve Bütün Şiirleri*, Palet Yayınları, Konya, 2014, s. 366.

³⁴¹ Cahit Zarifoğlu, *Şiirler*, Beyan Yayınları, İstanbul, 2014, s. 22.

durumuna getirmişlerdir.³⁴² Pan'ın şiirlerde sıkça geçen meşhur kavalının/flütünün hikâyesi Arkadia ırmağı Ladon'un kızı nemf Syrinks'e dayanmaktadır. Ovidius'un *Dönüşümler*'inde anlatılanlara göre (Birinci Kitap, 689-713) çapkınlığıyla bilinen Pan, bu perinin peşine takılır; onun isteklerini yerine getirmek istemeyen Syrinks, tanrılara yalvarır ve bir kamışa dönüşür.³⁴³ Bu olay karşısında hayal kırıklığına uğrayan Pan, biri ötekinden daha kısa olan yedi (kimi anlatılarda dokuz) kamışı keser ve balmumuyla yapıştırarak "syrinks" adını verdiği çoban kavalını yapar. Bu müzik aleti, zamanla onun simgesine dönüşür.

Pan, şiirlerde dünya nimetlerine düşkünlüğün, hazcılığın simgesi olduğu gibi kendisiyle ilgili mitolojik hikâyelere ve onu ilginç kılan fiziksel görünüşüne de sıklıkla değinilen bir tanrıdır.

Halit Fahri Ozansoy'un "Gece Uyanan Kadın"ında birçok mitolojik figüre gönderme yapılır. Mitolojik kişiler, tamamıyla doğrudan olmasa da bilinen özellikleriyle şiirin dokusuna işlenmiştir. Zeus'un kuğu biçimine girmesi,³⁴⁴ su başlarında kaval çalan keçi ayaklı Pan, Adonis'in güzelliği, Herakles'in gücü, şiirin mitolojiye açılan göndermeleridir. Metnin çerçevesini ise anlatıcı öznenin, sevgilisinin bir gece yatağında doğrulduğu anı hayal etmesi oluşturur. Bu hayalin ardından onun; güzellik, tutku, cinsellik gibi kavramları çağrıştıran mitolojik figürlerin hepsinden üstün olduğu, sevgisi için daha çok şey yapacağı ima edilir.

*"Dışarda ne müşrik devirlerin
Bir zamanlar böyle yıldızlı, derin
Gecelerde bir kuğu biçimine giren
Baştan çıkarıcı tanrıları!
(...)
Ne su başlarında kaval çalan
Keçi ayaklı Pan!
Ne Adonis'in güzelliği, ne Herakles'in gücü!*

*Fakat ben yine seni düşünüyor, seni anıyorum.
Uzakta, bir buhurdanda gül yaprakları
Yakılıyor, kokusu ne baş döndürücü!
Ve sana yaklaşıyor, yaklaşıyor sanıyorum
Pervaneler gibi kalbimin dudakları..."*³⁴⁵

Ozansoy'un "Pan" şiirinde de mitolojide olduğu gibi doğayla Pan bütünleşmiştir. Bu örnekte de "esatir âlemi"nden ses veren Pan, önceki şiirde olduğu gibi ünlü kavalıyla

³⁴² Bedrettin Cömert, *Mitoloji ve İkonografi*, s. 55-56.

³⁴³ Ovidius, *Dönüşümler* (Çev. İsmet Zeki Eyuboğlu), Payel Yayınları, İstanbul, 1994.

³⁴⁴ Zeus kuğu şeklinde görünüp Sparta Kralı Tyndareos'un eşi Leda'yla birlikte olmuştur.

³⁴⁵ Halit Fahri Ozansoy, *Sonsuz Gecelerin Ötesinde*, Baha Matbaası, İstanbul, 1964, s. 80-81.

su başında tasvir edilir; ana-metinde özgün bir yorumdan ziyade yineleme söz konusudur (*Sonsuz Gecelerin Ötesinde*, s. 94).

Ali Mümtaz Arolat'ın “Bir Deli Türküsü Daha” şiirinde anlatıcı özneyle mitolojik kişiler, farklı biçimlerde tezahür eden sarhoşluğun ortaklaştırıcılığıyla aynı bağlamda buluşturulur. İronik bir tonu olan bu metinde şarabın tanrısı Baküs (Dionysos), ilk sarhoştur. İkinci sarhoş olan Pan'ın ise mitolojik algılanışına uygun bir tasviri yapılır; yedi sesli³⁴⁶ “kamışı (kavalı)”, sarhoş türküleri, düşmanlara korku veren sesi (Panik etkisi) ve çapkınlığı anıştırılır. Üçüncü sarhoş ise şiirde kendisini bu sarhoşlarla aynı düzleme taşıyarak ironik bir buluşmanın parçası olan anlatıcı öznedir. Ancak onun sarhoşluğunun kaynağı iki mitolojik figürünkenden oldukça farklıdır, sarhoşluk veren bir içkiden ileri gelmemektedir. Bir damla bile içmemiş olan anlatıcı özne, ironik şekilde, romantik bir akıma bağlanmış gibi “mehtabın mavi iksiri”nden, ışığından, yani doğanın görünümlerinden sarhoştur. Dolayısıyla metinde aynı kavramın etrafında bir araya getirilen mitolojik kişiler, bir ruh hâlini ortaya koymak için yapılan karşılaştırmada araçlaştırılır.

“Gel kimse duymasın, eğil,
Üç sarhoş gördü bu dünya,
(...)
Sarhoşlardan birincisi şen Baküstü,
Asırlarca bağların kanını içerek,
Yaşadı kendinden geçerek;
(...)
Öteki de Marziyas adındaki çapkın Pandi;
Zavallı, ilâhların gururuna yandı;
Çapkınlığı akıyordu bakışından;
Ömür sürdü ağlar güler
Sarhoş türküler
Dinleterek yedi sesli kamışından.

Üçüncüsü de benim,
Ben ki bir damla içmeyenim.
(...)
Benimse damarlarımı mehtabın
Mavi iksiri yaktı,
Yaşıyorum ayılmadan, uyanmadan.”³⁴⁷

Behçet Necatigil'in “Kır Şarkısı”nda, şiirin adıyla ve “Pan'ın teneffüsü” ifadesiyle bu mitolojik figüre kapalı bir gönderme yapılır. Şiirdeki anlatıcı özne, otların sarardığı bir yaz gününde kıra yüzükoyun uzandığında Pan'ı aklına getirir. Çapkınlığıyla, kırlardaki dansıyla ve sarhoşluğuyla bilinen Pan'ın “ılık nefesi”ni yüzünde duyar.

³⁴⁶ Kimi anlatımlara göre dokuz sesli bir kavaldır.

³⁴⁷ Ali Mümtaz Arolat, *Hayal İkliminden Dönen Diyor ki*, Ajans Türk Matbaası, Ankara, 1960, s. 31-32.

Böylece anlatıcı özne, onunla bütünleşen doğa ve kır yaşantısına katılırken mitolojik bir figür olan Pan'ın kimi yönleri de anıştırılır (*Şiirler*, s. 41). Necatigil, “Panik” şiirindeyse kırların, doğanın yok edilmesini, kır tanrısı Pan'ı merkeze alarak örtük şekilde eleştirir. Şiirin adı da, Pan'ın insanları korkutan gürültüsünü anıştırdığı gibi, kentleşmenin çevreyi hedef alan yıkıcılığını ima eden bir ses oyununa dayanır. Öyle ki “panik”, köken itibarıyla kırlarda Pan'ın aniden çıkararak herkesi korkuttuğu sestir;³⁴⁸ aynı zamanda modern bireyin muzdarip olduğu duygulardan biridir. Modernleşme kırları, ormanları yok etmiş ve çarpık kentleşme, Pan'ı yurtsuz bırakmıştır, paniğe sevk etmiştir. Dolayısıyla bugünkü hayatın kaotik örgütlenişinin ortasındaki Pan, eskiden uyuduğu öğle saatlerinde asfaltlarda, betonlarda dolaşmaktadır (*Şiirler*, s. 290).

Ziya Osman Saba'nın “Yaz Öğlesi” şiirinde de çayırda, kırdan kaval çalan Pan'a gönderme yapılarak huzur ve dinginlik içindeki bir “yaz öğlesi” vakti canlandırılır (*Cümlemiz Bütün Şiirleri*, s. 56). Yaz öğleleri, Pan'ın özellikle uyuduğu vakitlerdir; şiirin adı da tanrının bu yönünden esinlenmiştir. Ayrıca Pan, bu manzarada bir yaz gününde kavalıyla birlikte yer almaktadır. Saba bu figürü göndergesiyle uyumlu bir bağlama yerleştirmiş ve doğacı (pastoral) bir yaklaşımla yeniden yorumlamıştır.

Melih Cevdet Anday'ın “Orman” şiirinde anlatıcı öznenin ormanı seyrederken kapıldığı kimi düşünce ve izlenimler aracılığıyla farklı metinlere uzanılır. Aşka yoğunlaşmış görünen ana-metinde, orman ve Pan ilişkisi anıştırılarak Baudelaire'in kimi poetik konulara değindiği “Uyuşumlar (Correspondences)” şiirinde geçen “sembol ormanları” tanımına³⁴⁹ da gönderme yapılır. Baudelaire'in şiirindeki gibi imgelerle düşünülüp düşünülmemeyeceği, kelimelerin şairi “ormanlarına sürüklemesi”, yani yönlendirmesi gibi poetik meseleler gündeme getirilir. Kelimeler olmadan düşünülmemeyeceği, simgeler ya da imgeler olmadan şiir yazılamayacağı sonucuna ulaşılır. Bununla birlikte Pan'ın ölümünün duyulduğunda denizci Thamos'un kullandığı “Büyük Pan öldü!” ifadesi³⁵⁰ de metne eklenmiştir.

“(…)
Büyük Pan öldü ve bütün kervanı
Ağlayaraktan ardı sıra,
Senin öten berin, şuyun buyun hep...

³⁴⁸ Pan'ın öğle sıcaklarındaki uykusu sırasında kendisini rahatsız edenleri korkuttuğu ürkütücü sesi (Panik).

³⁴⁹ Anday, bu şiirinde Charles Baudelaire'in “Uyuşumlar” şiirinin ilk dördlüğüne gönderme yapar: “Bir tapınaktır Doğa, canlı sütunlarından/Belli belirsiz sesler duyulur ara sıra;/İnsan orada geçer tanıdık bakışlarla/Kendini gözetleyen simge ormanlarından.” Bkz. Charles Baudelaire, *Kötülük Çiçekleri* (Çev. Ahmet Necdet), Adam Yayınları, İstanbul, 2001, s. 25.

³⁵⁰ Pan, ölümüne şahit olunan tek tanrıdır. Thamos adlı denizci Paksos Adası'ndan İtalya'ya gitmekteyken duyduğu ilahi bir ses ona “Hey Thamos orada mısın? Palodes'e ulaştığında oradaki herkese ulu tanrı Pan'ın öldüğü haberini yaymayı unutma!” buyruğunu verir. Thamos da tanrı Pan'ın ölüm haberini “Büyük Pan öldü!” cümlesiyle ulaştırır. Ayrıntılı bilgi için bkz. Robert Graves, *Yunan Mitleri Tanrılar, Kahramanlar, Söylenceler* (Çev. U. Akpur), Say Yayınları, İstanbul, 2010, s. 124.

*Sembol ormanları demişti Baudelaire,
İngesiz düşünemez miyiz,
Sevemez miyiz ki sözcükler*

Seni almış kendi ormanlarına?”³⁵¹

Sabahattin Kudret Aksal’ın “Pan’ın Ölümü” şiiri de yine Pan’ın ölümüyle ilgilidir. Cinlerin (muhtemelen dönüştürülmüş mitolojik perilerin) düğünü olan bu günde bir kaynaktan içtikçe sürüp duran güllerin yokluğu açmaktadır. Dolayısıyla ana-metne göre bu tanrının ölümü, Pan’ın sürekli musallat olduğu hatta bir tanesinin (Syrinks) kavalını yaptığı kamışa dönüşmek için tanrılara yalvardığı perilerin düğünü olarak da yorumlanabilir. Şiirin adı da onun ölümünün duyurulduğu, Thamos adlı denizciye ait “Büyük Pan öldü!” cümlesinden devşirilmiştir. Dolaylı bir alıntıdır. Aksal, tüm bu göndermeleri karartarak dönüştürmüş ve tanrıyla özdeşleşmiş doğa dekorunda bir araya getirmiştir.

*“Pan ölüverdi ağıt
Yakanı da olmadı
Ne de bir anı kaldı
Çiğ ışıқта bir kâğıt
Ne bir şiir adı*

*Düğünüydü cinlerin
Kara gündüz ak gece
Bir kaynaktan içtikçe
Sürüp duran güllerin
Yokluğu açtı sadece”³⁵²*

Edip Cansever’in “Bir Yitişten Sonra” şiirinde bir adadan toplanan taşların çağrışımlarıyla, geçmişte kalmış bir ana, muhtemelen insanlığın ortak bilinçaltındaki mutlulukla özdeşleştirilmiş bir dönemden kalan izlere dönülür. Belleğin yeniden tasarladığı bu günde Pan kılığına giren şiirsel özne, başında Minos kralının tacıyla tıpkı orman ve su perileri gibi kokulu otlar arasında dolaştığını anımsar. O mutlu günü, daha geniş anlamda insanlığın mutlu zamanlarını bir sayıklama gibi zihninde canlandırır. Taşların toplandığı adanın neresi olduğunu anımsamaya çalışırken belirsiz bir zamana seslenmekte ve özlem duymakta gibidir. Dolayısıyla ana-metinde Pan ve kırdaki ahalisinin tasviriyle çerçevesi çizilen zamana ve mekâna aşırı mutluluk, yitirilene bir ağıt şeklinde de yorumlanabilecek geçmişe dönük tasarımlar aracılığıyla şiirsel öznenin belleğinde yeniden inşa edilmeye çalışılmaktadır. Nihayetinde Pan ve onu kuşatan doğa

³⁵¹ Melih Cevdet Anday, *Rahatı Kaçan Ağaç Toplu Şiirler I*, Adam Yayınları, İstanbul, 1996, s. 306.

³⁵² Sabahattin Kudret Aksal, *Şiirler (1938-1993)*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2008, s. 159.

ile varlıklar, imgelerle inşa edilen bu yitik zamanın bileşenleri, mutluluğu temsil eden figürler olarak yeniden üretilir.

*“Hangi adalardan topladıktı bu taşları
Bir öğle üstü, girip de Pan kılığına. Hani
İçimizde o baş dönmesi. Güney bulantısı
Parmaklarımız bir balık sürüsü kıvraklığında
Ve ayaklarımız kokulu otlar arasında
Başımızda Minos kralının büyüülü tacı
Deyin bana, ey zümrüdüanka, ishak kuşu, ebabil
Ey kayalar okyanusu, kartal yuvaları
Deyin bana, hangi adalardan topladıktı biz bu taşları.”³⁵³*

Cansever’in “Belirsizlikler” şiirinde ise anlatıcı özne, bir bahçedeki kadının kimi farklı hâllerini tasvir ederken Pan’dan yararlanır. Onun bahçeye inip tıpkı öğle uykularına yatan Pan gibi ağaçların altına uzanması, tanrının kaval çalmasına benzer şekilde havuz başında çaldığı bateri, anlatıcı özneye bu kadının Pan olup olmadığını sorguladır. Metne adını veren belirsizliğin kökeninde de bu ikilem vardır. Dolayısıyla ana-metinde Pan’ın bilinen yönlerinden yapılan soyutlamalar, kimi değişikliklerle bir görüntüye uyarlanmıştır; böylece, modeli mitolojik tanrı olan bir kadın tasavvuru üretilmiştir.

*“Bahçeme gelip bahçemi büyütüyor
Uzanyor gölgesine ağaçlarımın
Görüyorum onu geceyle gündüzün ötesinde
Kuşkum yok Pan değil bu.
Bateri çalıyor havuzun dibindeki kadın
Belirsiz bir güne yaslanmış
Mağralarından geçiyor balık sürüleri
Yetmiyor mu ki
Düşlerine ödünç veriyor kendini üstelik.
Bir ta bak buzlu çileği şiire yerleştiriyorum bense
Gizli kalmasın diye belirsizlik.”³⁵⁴*

Can Yücel, “Keçi Masalı” şiirinde Pan’ın görünüşüyle ve mitolojik kimi göndermelerle toplumsal bir meseleyi örtük şekilde bağdaştırır. Kadın varlığının ve erkek kimliğinin sorgulandığı bu “masal”da patolojik davranışları olan erkeğin hâlleri çapkınlığın simgesi olan Pan üzerinden anlamlandırılmaya çalışılır; ihmal edilmişlikle bu patoloji arasında bir nedenselliğin olduğu ima edilir. Oldukça kapalı, kimi mitolojik göndermelerin gizlendiği yeni bir bağlama taşınan Pan, eleştirel bir şekilde işlevlendirilir. Toplumsal bir katmanla, gerçekçi bir bakış açısıyla yeniden üretilir.

*“Seni bir kınalı kayadan oydular;
Kadın kadıncık, sıcacık annen,
Ateşlere kurban uykusunda;
Hırsız keçilerin gölgesi düştü*

³⁵³ Edip Cansever, *Sonrası Kalır I - Bütün Şiirleri*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2011, s. 511.

³⁵⁴ Edip Cansever, *Sonrası Kalır II - Bütün Şiirleri*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2011, s. 230.

*Güneş dolu kalçalarına;
Karanlık nefesleriyle kopardılar seni;
Kaçtırdılar kansız höyüklerle;
«Yalnızlık» dediler. «Soğuk» dediler. «erkeksin»
dediler.*

*Deme. tükendi annenin kanı!
Akçe mi oldu, sulandı da tohumundan?
Dışarında mı kaldı güneş?
Süründü müydü Pan, süründü müydü kayalara?
Anası mı unuttuydu, kadınlar mı sevmeydi?
Ayılıp beyaz içkinin sarhoşluğundan
Düştü müydü Pan, düştü müydü asılsız geyikler
peşine?
Dolmıyan kap mıydı kırıldı?
Yalnız mıydı Pan, soğuk muydu Pan, erkek miydi
Pan???” (Şiir Alayı, s. 15)*

Pan’la ilgili şiirlerin çoğunda onun bilinen yönlerine, görünüşüne ve doğayla bütünlüğüne yer verilir. Onun çapkınlığıyla ve ölümüyle ilgili mitolojik hikâyelere gönderme yapılır. Bununla birlikte onunla ilgili doğa tasvirlerinden ve onun görünüşünden imgeler ve yeni görüntüler üretilir. O, insan ve doğa diyalektiğinin bir simgesi olarak da görülür. Kimi zaman ise onun özelliklerinden eleştiri ve toplumsal bir duyarlık oluşturmak için yararlanır.

3.1.1.5. Herakles

Mitolojide “en güçlü ve yiğit kahraman” olarak nitelendirilen Herakles, kimsenin altından kalkamayacağı zorlu görevleri³⁵⁵ başarıyla tamamlamasıyla tanınır. Bir tanrı ile insanın melez çocuğu olan ancak zamanla tanrısallık kazanan Herakles; Sisyphus, Odysseus, Orpheus, Theseus gibi cehenneme inip de çıkabilen birkaç kişiden biridir. Yeraltı ülkesine inerek Hades’in bekçisi, üç başlı Kerberos’u kaçırmak da onun ünlü görevlerinden biridir. **Ülkü Tamer**’in bu mitle dolaylı ilgisi olan “Bir Soyguncunun Yüzü” adlı metni, mitolojik göndermeleri ve özgün imgeleri ile modern bir aşk şiiridir. Bir soyguncu olan şiirsel özne, sevgilisine Hades’ten, ölümler diyarından kaçırdığı bir

³⁵⁵ 1) Nemea aslanını öldürür ve onun postunu kendine zırh yapar; 2) Lerna bataklığında yaşayan dokuz başlı Hydra canavarını öldürür; 3) Rüzgârın esisi gibi koşan Keryneia geyiğini yakalar; 4) Erymanthos Dağı’ndaki yaban domuzunu yakalar; 5) Stymphalos bataklığındaki insan eti yiyen kuşları öldürür; 6) Elis Kralı Augias’ın dağ gibi gübre yığınlarının biriktiği ahırlarını bir günde temizler; 7) Burnundan ateş püskürten Girit Boğası’nı yakalar; 8) Thrakia kralı Diomedes’in insan eti yiyen atlarını Mykenai’e getirir; 9) Amazon Kraliçesi’ni yenerek kemerini alır; 10) Dünyanın uzak bir köşesinde, bir adada yaşayan üç gövdeli dev Geryoneus’un sığırlarını çalar ve dönüş yolunda başka devlerle de savaşır; 11) Dünyanın batı ucundaki tanrı bahçelerinden Hesperidlerin altın elmalarını, Atlas’ın da yardımıyla alıp getirir; 12) Hades’e inerek üç başlı köpek Kerberos’u yakalayıp yeryüzüne çıkarır ve sonra tekrar yerine bırakır. Ayrıntılı bilgi için bkz. Luke ve Monica Roman, *Encyclopedia of Greek and Roman Mythology*, Infobase Publishing, New York, 2010, s. 210-211.

boğayı getirir. Zincire vurulmuş olan bu boğa, Herakles'in gerçekleştirdiği görevlerden birini, Kerberos'u yeryüzüne getirmesini anıttırır ve göndergesindeki şablonu yineler.³⁵⁶ Tamer, bu mitolojik hikâyeyi aşk için yapılacak fedakârlıklara çerçeve yaparken onun kimi unsurlarını da dönüştürmüş gibidir. Şiirdeki öznenin yiğitlik bakımından kendisini Herakles'le karşılaştırması da bu açıdan yorumlanabilir.

“(…)
Bir boğa getirdim sana,
Soluyan bir boğa değil bu,
Soluk alan bir boğa getirdim sana,
(…)
Bir bıçağın ucuyla Olympos arasında.
Hades'den kaçırdım onu, bak,
Biraz yaralanmış, biraz zincire vurulmuş,
Senin zincire vurulmuş yüzün
Durgun bir sevginin yıktığı gökyüzü.
(…)
Herakles'i bile titretir güçlü parmakların,
İstesen dünyanın bütün tüfekleri,
Yayları, hançerleri bir büyük testi olur,
(…)
İşte, sana bırakıyorum boğayı,
Hades beni bekliyor, dönmeliyim;
Sen de beklenir birisin, unutma,
Kendinin bekleyicisi, kendinin tuhaf bekçisi,
Çık güneşe, yeni bir ateş kur
Herkesin, ama yalnız ikimizin boğasıyla.”³⁵⁷

Bununla birlikte ana-metinde geçen Hades'ten bir nesne ya da kişi çıkarma ve oraya geri dönme motifi, yine şiirin aşk için göze alınacak tehlikelere yoğunlaşan izleğiyle koşut olan Eurydike ve Orpheus mitine de açılmaktadır. Tamer'in metnindeki Hades'e dönmek zorunluluğu, Orpheus'un ellerinden sıyrılarak bir gölgeye dönüşen Eurydike'nin hazin sonunu³⁵⁸ da anıttırır. Ana-metinde birçok farklı mitolojik olaya ve kişiye işaret eden söz konusu göndermeler, birden çok alt-metinden süzölmüş bir soyutlama olan şiirsel özneyi üretir. Farklı göndergelerin bileşkesi olan bu özne, doğrudan belli bir metni saptamayı mümkün kılmasa da mitoloji evrenindeki birçok kişiyle benzer özelliklere, örtüşmelere sahiptir.

³⁵⁶ Herakles, yeraltı ülkesine indiğinde Kerberos'u Hades'ten ister. Hades de ona silahsız şekilde onu ele geçirebilecekse köpeği vereceğini söyler. Akheron kapılarına zincirli hâlde olan Kerberos'u bulan Herakles, onun boğazına sıkıca sarılır ve üzerine geçirdiği aslan postuyla kendisini muhafaza eder. Kerberos pes edene kadar onun boğazını sıkıkar. Kerberos'u yeryüzüne çıkaran Herakles, onu daha sonra tekrar Hades'e götürür (*The Library*, II. V. 11-12). Bkz. Apollodorus, *The Library II* (Çev. Sir J. G. Frazer), William Heinemann Ltd., London, 1921, s. 233.

³⁵⁷ Ülkü Tamer, *Yanardağın Üstündeki Kuş - Toplu Şiirler*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1998, s. 123-125.

³⁵⁸ Bu çalışmanın “Orpheus ve Eurydike” bölümüne bakınız.

3.1.1.6. “İnsanların En Kurnazı”: Sisyphus

Sisyphus, tanrılara karşı suç işlediği ve onlarla boy ölçüşmeye kalkıştığı için ölümler ülkesinde korkunç bir cezaya çarptırılmasıyla bilinen mitolojik bir figürdür. İlahi otoriteye karşı çıkan ve toplumsal düzeni ihlal eden ilk insanlardandır. *İlyada*’da “insanların en kurnazı” (Bölüm VI, 153)³⁵⁹ olarak tanımlanan Sisyphus’un, edebiyatta farklı metinlerin sık sık konusu olan Hades’te çektiği ceza ise *Odyseia*’da anlatılır.³⁶⁰ Ancak *Odyseia*’da bu cezanın gerekçesiyle ilgili herhangi bir açıklama bulunmamaktadır.³⁶¹ İnsanların/ölümlülerin en kurnazı olan Sisyphus, Zeus’a ve diğer tanrılara yaptığı saygısızlıktan dolayı ebedî bir cezaya çarptırılmıştır. Cezası, devasa bir kayayı bir dağın zirvesine taşımaktır. Bu kaya zirveye ulaştırıldığında Sisyphus’un gücünü aşarak tekrar dağın eteğine yuvarlanır. Sisyphus, sürekli tekrarlanan bu döngünün kurbanı hâline gelerek her seferinde başladığı yere döner.³⁶²

Antik bir “yazgı kurbanı” olan Sisyphus, modern varoluşçu bakış açısıyla saçmanın (absürdün) simgesi olarak yorumlanmıştır. Modern varoluşçu Fransız yazarlardan Albert Camus, “Sisyphus Miti”³⁶³ adlı denemesinde, Sisyphus’u farklı bir bakış açısıyla ele alarak anlamsızlığın (absürdün) bir simgesi olarak tanımlar. Camus’a göre Sisyphus, yaptığı işin -tıpkı evrendeki düzen gibi- aykırılığının, tutarsızlığının bilincine varmış; saçma/anlamsız/uyumsuz olanı kavramış mitolojik bir figürdür: “tanrıların paryası, güçsüz ve ayaklanmış Sisifos, düşkün durumunun bütün enginliğini

³⁵⁹ Homeros, *İlyada* (Çev. Azra Erhat-A. Kadir), Can Yayınları, İstanbul, 2006.

³⁶⁰ “Sisyphos’u gördüm, korkunç işkenceler çekerken:

*Yakalamış iki avcuyla kocaman bir kayayı,
ve de kollarıyla bacaklarıyla dayanmıştı kayaya,
ha bire itiyordu onu bir tepeye doğru,
işte kaya tepeye vardı varacak, işte tamam,
ama tepeye varmasına tam bir parmak kala,
bir güç itiyordu onu tepeden gerisin geri,
aşağıya kadar yuvarlanıyordu yeniden başbelası kaya,
o da yeniden itiyordu kayayı tek mil kaslarını gere gere,
kopan toz toprak habire aşarken başının üstünden,
o da ha bire itiyordu kayayı, kan ter içinde.”* (*Odyseia*, Bölüm XI, 593-601)

Bununla birlikte Ovidius’un *Dönüşümler*’inin Dördüncü Kitap’ında tek dizeyle (460) bu olaya gönderme yapılır. Vergilius’un *Aeneas*’ının Altıncı Kitap’ında da bu duruma “*Sorma nedenlerini yazgının, uygulamaların, araştırma./Kocaman taşları yuvarlar kimi, bağlanmış kimi de (...)*” dizeleriyle (615-616) gönderme yapılır. Bkz. Vergilius, *Aeneas* (Çev. İsmet Zeki Eyuboğlu), Payel Yayınları, İstanbul, 1995.

³⁶¹ Bir efsaneye göre, Sisyphus, ırmak tanrı Asopos’a, kızı Aigina’nın Zeus tarafından kaçırıldığını haber verdiği için cezalandırılır. Bir başka efsanede ise tanrılarla boy ölçüşmek isteyip suç işleyince Zeus onu Thanatos’a (Ölüm’e) teslim eder ama Sisyphus bir yolunu bulup Thanatos’u zincire vurur. Bunun sonucunda kimse ölmez. Ares, Thanatos’u kurtarır. Sisyphus da Hades’e inmek zorunda kalır. Öncesinde karısına cesedini gömmemesini ve tören yapmamasını tembihler. Ölümler diyarında kendisini gömmeyip tören yapmayan karısını kötülediği için Hades, onu, karısını cezalandırması için serbest bırakır. Sisyphus oradan çıktıktan sonra tekrar dönmez. Daha sonra Hermes onu tekrar ölümler ülkesine götürür ve kayayı sürekli iterek dağa tırmandırma cezasına çarptırılır. Bkz. Bedrettin Cömert, *Mitoloji ve İkonografi*, s. 60.

³⁶² Robert Graves, *Yunan Mitleri Tanrılar, Kahramanlar, Söylenceler*, s. 281-284.

³⁶³ Albert Camus, *Sisifos Söyleni* (Çev. Tahsin Yücel), Can Yayınları, İstanbul, 1997, s. 127-131.

bilir: *İnişi sırasında bunu düşünür. [...] Hor görünün aşamadığı yazgı yoktur.*”³⁶⁴ Sisyphus, hapsedildiği döngünün mantıksızlığını kavramış olmasına rağmen bunu sürdürür. Çarpıtıldığı cezanın biteceğiyle ilgili bir umudu yoktur. Yine de o bir “kahraman”dır; çünkü yaptığı işin bilinciyle kuşatılmıştır. İnsan da hayatın anlamsızlığı, dünyanın kaçınılmaz baskısı karşısında yaşamayı sürdürür; o da, Sisyphus gibi, bilinciyle umutsuzluğu mutluluğa çevirebilmektedir. Kısaca Sisyphus, bugün için de bir modeldir; anlamsızlığı, saçmayı, akli ve bilinciyle yenen, aşkın bir iradeye teslim olmayan, dolayısıyla yenilmeyen bir “insan kahraman”dır.³⁶⁵

Sabahattin Kudret Aksal’ın “Sisyphos” şiirinin çıkış noktası, Sisyphus’un aynı kayayı sürekli bir dağın doruğuna çıkarması ve onun tekrar aşağı yuvarlanmasıdır. Şiirde hayatın anlamsızlığı ve insanın emeklerinin karşılığını alamaması düşüncesi ile Sisyphus’un eylemi arasında bir örneksime vardır. Bir kayayı adım adım yokuş yukarı tırmandıran Sisyphus’un bu eylemi, doğrudan ana-metne yansımıştır. Sisyphus’un ana-metindeki mukabili modern birey de beklentilerinin karşılığını alamamıştır; elinde kayadan kalan bir avuç toz ve durumun yol açtığı şaşkınlık ile aya bakmaktadır. Bu noktada Aksal’ın mitteki döngüyle simgelenen boşluk, anlamsızlık, tutsaklık duygusunu “aya bakmak” eylemine aktararak dönüştürdüğü de söylenebilir. Böylece Sisyphus, göndergesindeki gibi çabasının anlamsızlığıyla yeni bir bağlama taşınır. Bu açıdan bakıldığında modern zamanın birçok yönden tutarsızlığı, mantıksızlığı ve karmaşık doğası içinde yapılan çoğu şey mitteki gibi boşa gitmektedir. Dolayısıyla modern birey, Sisyphus’un yazgı bakımından bir varisi gibidir.

*“Ne ki yaşam, sürgit yanlış
Dönemeçlerde, rastlantı,
Soğuk göğü kışın, katı,
Yamaçtan doruğa çıkış.*

*Erir elinizde kaya,
İnce elek, bir avuç un,
Koştunuz boşuna yorgun
Durur bakarsınız aya.” (Şiirler, s. 229)*

Aksal’ın farklı zamanlarda kurmaca ya da reel kişiler aracılığıyla dolaşma örüntüsüyle yapılanmış “Zamanlar” şiirinin sonu da benzer şekilde Sisyphus’un kayayı dağın zirvesine güçlkle çıkarmasına ve kayanın yuvarlanmasıyla tekrar tekrar başlanılan yere dönülmesine gönderme yapar. Bu metinde modern insan, anlatıcı özne dolayımıyla mitolojik bir dekorun içine yerleştirilir. Anlatıcı özne, modern bireye, ana-metnin

³⁶⁴ *age.*, s. 127.

³⁶⁵ Azra Erhat, *Mitoloji Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2007, s. 272-273.

yapısında önemli bir işleve sahip zamansal kırılmaların sağladığı geçişlerle Sisypheus’a bakmasını, eski Yunan’daki heykelleri görmesini ve Pan’ın kavalını dinlemesini salık verir.

*“Bak Sisypheus’a! Tırman, kay;
Sen de çek o dağda çile.
Yonular gör, kavalı duy,
Zaman’ın tuzunu yala.” (Şiirler, s. 319-324)*

Özdemir Asaf’ın “Sisyphe” şiirinde Sisypheus’un anlamsız çabası ve sonu gelmeyen işkencesi ile anlatıcı öznenin ruh hâli arasında benzerlik kurulur. Anlatıcı özne, Sisypheus’un dramını yaşayan ve bunu, ruh hâlini, sürekli düşündüğü insanın aklından hiç çıkmayışını ortaya koymak için bir ölçüte dönüştüren bireydir. Bu bireyin kaderi, dünyaya ilişkin algısı ve duyguları tamamen düşündüğü kişiyle yoğrulmuş, onunla dolu bir sürekliliktir. İşte tam da bu süreklilik hâli, Sisypheus’un bitmeyen işkencesine benzemektedir. Şiir her ne kadar bir aşka, onunla ilgili kaybedilen zamana işaret etse de Sisypheus’la duygudaşlık kuran ve bazen kendisini onunla karıştıran anlatıcı özne, bu trajik kahramanın mahkûm olduğu döngüye benzeyen bir “sonrasızlığa” varmıştır. Aşkla yazgısına hapsolmuş bu mitolojik figürün anlamsız eylemi arasındaki kesişme de budur. Dolayısıyla bu kesişme, Antik bir kahramanı modern bireyin duygularını aktarabileceği bir modele dönüştürür.

*“Seni öylesine düşündüm ki,
Öylesine, yaşama’dan önce.
Senden başka bir şey yok sanki..
Ama nasıl da varsın derim sana,
Düşüncelerimce.*

*Seni öylesine, buldum ki,
Öylesine, kendimden fazla.
Yalnız sensin gölgesiz,
Ayrılmamacasına, yanımda..
(...)
Öylesine istedim ki seni,
Senden önce..
Öylesine, her şeyin içinde,
Öylesine dışında,
Gün, gece.*

*Seni öylesine yaşadım ki,
İnan..
Artık nereye baktığım belli değil,
Ne yaptığım belli değil,
Vardığım sonrasızlıktan.”³⁶⁶*

³⁶⁶ Özdemir Asaf, *Çiçek Senfonisi - Toplu Şiirler*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2013.

Özdemir İnce'nin on iki alt bölümden oluşan “Bir Mitoloji Denemesi”, ağırlıklı olarak modern zamana, acı, umut gibi kavramlara ve doğanın, toplumun işleyişindeki diyalektiğe odaklanır.³⁶⁷ Şiirin doğrudan mitolojiyle ilgili bölümü çok azdır; aslında modern zamanı deneyimleyen bireyin sıkıntılarına yoğunlaşır ve onu yalın ancak vazgeçmeyen, yaşamı yücelten bir “kahraman” olarak tasvir eder. İlk bölümde hitap edilen birey; Yedi Uyurların küf kokan mağarasında, Olympos’a saldırdığı için cezalandırılan Atlas gibi gök kubbe omuzlarında, bir mermer yontu olarak yedi kat yerden insanlara seslenişyle, ölüm tanımaz yazgısıyla bir kayada zincire vurulmasıyla (Prometheus), koca bir kayayı avuçladığı ve mutlu acılar çektiği dağda (Sisyphus) her türlü trajik yazgının “kurban”ıdır. Şiirin mitolojik göndermelerinin en yoğun ve açık olduğu bölüm budur; modern insan trajik bir “kahraman” olarak mitlerdeki direncin, yazgıya meydan okumanın simgesi olan figürlerle bütünleştirilir. Bu bölüm dışında kalan kısımlarda ise hitap edilen birey, modern hayatın içinde türlü manzaralar karşısında ve farklı duygusal iklimlerde, ruh hâllerinde betimlenir. Bütününe bakıldığında şiir, sıradan insanın acı, ölüm, yas, tecrit, zulüm karşısındaki yalınlıktan umuda geçerek, direnerek kahramanlaştığını; herhangi bir mitolojik üstünlüğe, efsaneye ihtiyaç duymadan iradesiyle yüceltilmesi gerektiğini ima eder. Bununla birlikte modern insanın hayatın zorlukları karşısındaki tavrı, tepkileri ve duyguları mitolojinin Prometheus ve Sisyphus gibi direnç figürleriyle pekiştirilir. Şiirin geri planında Camus’nun *Sisyphus Söyleni*’nin tınısı, hayatın saçmalığı ve anlamsızlığı karşısında yine de yaşamının olumlanmasına dönük mesajının da izleri olduğu söylenebilir (*Delta Toplu Şiirler 2*, s. 183-193).

Sisyphus’la ilgili şiirlerin neredeyse tamamı, onun cezalandırılışıyla ilgili mitten hareket etmektedir. Bu örneklerde onun yazgısıyla örtüştürülen ruh hâlleri, duygusal süreçler ya da toplumsal meseleler somutlaştırılırken Sisyphus’un süreklilikle ve anlamsızlıkla dolu eyleminden yararlanılmaktadır.

3.1.1.7. Taştan Ayna: Medusa

Yunan mitolojisinde Medusa, gözlerine bakanı taşa çevirdiğine inanılan yılan saçlı, keskin dişli, tunç elli, altın kanatlı bir canavardır. Şiirlerde daha çok yılan saçları ve bakanı taşa çevirmesi ile yer alan Medusa, Perseus tarafından öldürülmüştür. Danae adlı kadına âşık olan Kral Polydektes, bu aşka engel olarak gördüğü Perseus’u ortadan kaldırmak için ona Gorgonlardan biri olan Medusa’nın başını getirmesi görevini verir. Bu iş için Hermes’le Athena’dan yardım alan Perseus, önce Graiaların sırayla kullandıkları tek göz ve dişlerini alır; sonrasında, ona yol göstermeleri şartıyla bunları iade eder. Su

³⁶⁷ Özdemir İnce, *Delta Toplu Şiirler 2*, Can Yayınları, İstanbul, 1994, 183-193.

perilerine giderek onlardan kanatlı sandalları, Hades'in görünmezlik miğferini ve "kibisis" adındaki büyülü torbayı alır. Hermes ona bir elmas orak, Athena ise bir ayna hediye eder. Kanatlı sandalla uçarak Okeanos kıyısına varan Perseus, oradaki üç Gorgon'u uykuda bulur. Korkunç suretli bu yaratıklar, baktıkları kişiyi taşa çevirmektedir ve aralarında sadece Medusa ölümlüdür. Medusa'ya bakmamak için arkasından ona yaklaşan Perseus, Athena'nın yardım etmek amacıyla tuttuğu aynada onun yansımasını görür ve uyuyan Medusa'nın başını Hermes'in orağıyla keser. Onun akan kanından Khrysaor ve Pegasus³⁶⁸ doğar. Perseus, Hades'in miğferi onu görünmez kıldığı için uyanan diğer iki Gorgon'dan uçarak kurtulur; torbasındaki Medusa başıyla karşılaştığı zorlukların üstesinden gelir. Bir kayadan kurtarıp da âşık olduğu Andromeda ile Seriphos'a dönen Perseus, Danae'yi de Medusa'nın başını kullanarak taşa çevirdiği Polydektes'ten kurtarır.³⁶⁹

Salih Zeki Aktay'ın "Medüz" şiirinde, Medusa'yla ilgili mitler, çoğu noktada alt-metinlere bağlı kalınsa da kimi biçim ve üslup tasarruflarıyla yeniden üretilir. Medusa'nın yılanlardan oluşan saçları, kendisine bakanı taşa dönüştüren üç kardeşten biri olması, işlediği günah³⁷⁰ yüzünden cezalandırılışı (*Dönüşümler*, Dördüncü Kitap, 795-803) ve körlüğünden izler taşıyan imgeler metne dağıtılır. Bununla birlikte Pegasus'un doğuşu miti de kendi içinde iki farklı olayı bağdaştıran ana-metnin ikinci kısmını oluşturur (*Dönüşümler*, Dördüncü Kitap, 770-785; *Theogonia*, 270-283). Şiirin ilk üç bendi Athena'nın Medusa'yı kendi tapınağında Poseidon'la birlikte olduğu için cezalandırmasının dönüştürülmüş; mantıksal bağlantıların, nedenselliğin zayıflatılarak şiire özgü imgelerin öne çıkarıldığı bir aktarımıdır. Bu kısmın ardından gelen bentlerde ise Perseus'un Medusa'yı öldürmesi ve Pegasus'un onun kanından doğuşu miti, yine estetik dönüşümlerle aktarılır. Son bent ise onun, Athena tarafından cezalandırılması sonucu bakanı taşa çevirmesi üzerine kurulmuştur. Denilebilir ki Medusa ile ilgili neredeyse bütün mitolojik hikâyeler şiire yayılmıştır. Bir anlamda bu mitolojik figürle ilgili hikâyelerin toplamının bir yeniden yazımı olarak değerlendirilebilecek bu şiir, göndermelerini karartsa da onlara bağlı kalır. Ancak bu metin, Aktay'ın Yunan ve Latin mitlerini doğrudan çevirerek ya da farklı kaynaklardan derlediği parçaları kolaj benzeri

³⁶⁸ Yunan mitolojisindeki kanatlı atlar.

³⁶⁹ Bedrettin Cömert, *Mitoloji ve İkonografi*, s. 65-66.

³⁷⁰ Medusa'nın başındaki yılanlar Athena'nın cezasının sonucudur. Çok güzel bir kız olan Medusa'nın altın sarısı saçları Poseidon'u büyüler. Bunun üzerine Poseidon Athena'nın tapınağında Medusa ile birlikte olur. Athena bu saygısızlığın karşılığında onu, saçlarını yılanlara, kendisini de bakanı taşa çeviren bir canavara dönüştürerek lanetler.

bir kompozisyonda yinelediği çoğu denemesinden farklıdır. Mitolojik figürler ve onları çevreleyen olaylar, yeni bağlamlarında özgün bir şekilde dönüştürülmüştür.

*“İçimde taşlar dondu, ellerimde mercanlar
Duvarlardan, camlardan baktı yılanlı başlar.
Kızıl dal fidan oldu, tek tek damlıyan kanlar;
Yılanlaştı gecede gözsüz uzayan taşlar.*

*Orda duran üç kızın güzeli (Medüz)dü
Saçları ay ışığı, suda gümüş gaazeydi...
O, hiçbir İlâhede görülmemiş bir yüzdü
Fil dişinden, şafaktan yaratılmış tazeydi.*

*Bir günahın yüzünden mabetler çarptı onu
Cehennem çirkinliği işlendi simasına.*

(...)

*Üç âma acuze bekler bu yeri
Korku, ölüm, yılan ve gece canlı.*

(...)

*Yolcusu dönmiyen ifrit iline
Gizli kanadlarla süzüldü (Perse)
Dönmeden karışır ölüm seline
Bu korkunç sedleri bir tayf geçerse.*

(...)

*Zulmetler ürperdi bir ân Medüz'den;
Bir baş, bir yılanlı baş uçu yere.*

(...)

*(Pegaz) kanadlandı uçu çöllerde
(Gre)ler ve (Medüz) hâlâ uykuda.
Şekilsiz yolcular kanlı göllerde
Kanadlı bir at kızıl sularda.*

(...)

Dal dal açılmadan taş olmuş mercan

Taş olmuş, kör olmuş ona her bakan...” (Rüzgâr ve Dallarda Şarkılar, s. 69-71)

Aktay'ın “Gorgon” şiiri de adıyla ve “Üç fidan var, üç gonca var ve üç dal/Gölgeleri sudadır” dizeleriyle üç kız kardeşe gönderme yapar (Rüzgâr ve Dallarda Şarkılar, s. 74-76). Üç kız kardeşle hemhâl olunan bu şiirdeki mit unsurları oldukça kapalıdır.

Edip Cansever, “Medüza” şiirinde alt-metninden oldukça uzaklaşır ve mitteki bazı olay ve durumları sürgünlük, yalnızlık duygularının biçimlendirdiği izleği destekleyecek şekilde anıştırır. Üç kardeşin yalıtılmışlıkları ve trajik yazgılarıyla şiirdeki anlatıcı öznenin ruh hâli sergilenmek istenir. Ana-metin bağlamında mitolojik figürlerin bireyin duygularının aktarımı sırasında anıştırılması ve adlandırma dışında doğrudan alt-metni işaret eden bir metinlerarasılık yoktur.

“(...)”

Bir buluşma yeridir şimdi hüznlerimiz

*Biz o renksiz, o yalnız, o sürgün medüzalar
Aşar söylediklerimizi çeker gideriz
Ülkemiz, toprağımız, her şeyimiz
Kıyısında camların bozbulanık rakılar.
(...)
Ne kadar konuşursak o kadar bir sessizlik olur
Adımızı sorarız birine, o bize adını söyler.” (Sonrası Kalır I - Bütün Şiirleri, s. 228)*

Medusa’yla ilgili şiirlerde daha çok onunla özdeşlik kurulduğu ve kimi duygular ifade edilirken bu figürle ilgili mitlerden yararlanıldığı görülür. Genellikle ona, romantik bir şekilde yaklaşılr. Kimi şiirlerde ise onunla ilgili mit kesitleri estetik bir çehrede yinelenir ya da imgeler oluşturulurken bunlardan ilham alınır.

3.1.1.8. Daedalus ve İkarus

İkarus ve babası Daedalus’un hapsedildikleri labirentten kurtulmak için uçma girişimlerinin trajik hikâyesi, Ovidius’un *Dönüşümler*’inde (Sekizinci Kitap, 183-235) ve Vergilius’un *Aeneas*’inde (Altıncı Kitap, 14-33) benzer şekilde anlatılmaktadır.

Antik dönem mitolojisinin en önemli zanaatkârlarından ve mimarlarından biri olan Daedalus, yeğeni Talos ile birlikte çalışmaktadır. Yeğenin ondan habersiz bir icat yapmasını kıskanan Daedalus, Talos’u Atina’daki Akropolis’ten aşağı atar. Bu suçtan dolayı Atina’dan sürgün edilir.³⁷¹ Sonrasında Girit’e, Kral Minos’un sarayına giderek orada çalışmaya başlar. Kralın karısı Pasiphae, ondan olağan dışı bir şey talep eder; bir boğaya âşık olmuştur ve onunla birlikte olmak istemektedir. Daedalus, tahta bir inek maketi yaparak kralın karısının boğayla birlikte olmasına yardımcı olur. Bu ilişkiden, insan bedenli, boğa başlı bir ucube olan “Minotaur” doğar. Olanları öğrenip de kralın kendisini öldüreceğini düşünen Daedalus, onu saklamak için özel bir yer, dolambaçlı yollarıyla neredeyse içinden çıkılmaz olan bir labirent inşa ederek bu yarattığı oraya yerleştirir. Kral Minos bir gün olanları öğrenir ve Daedalus’u, oğlu İkarus’la birlikte, söz konusu labirente hapseder.³⁷² Uzun süre buradan kurtulmanın çarelerini arayan Daedalus, tek kurtuluş yolunun uçmak olduğunu fark eder. Labirentin havalandırmalarına konan kuşların tüylerinin büyüklerini iplikle, küçüklerini de balmumuyla birbirine ekleyerek oğluyla kendisine bir çift kanat yapar. Nihayet bu kanatların yardımıyla, oğluyla birlikte Girit’ten havalanır. Daedalus, oğlu İkarus’a ne çok alçaktan ne de çok yüksekte uçmayı tembih eder. Özellikle güneşe yanaşmamasını, aksi takdirde balmumu ile yapıştırılan kanatların çözüleceğini ve denize düşeceğini söyler. Ancak uçmanın ve özgürlüğün

³⁷¹ Luke ve Monica Roman, *Encyclopedia of Greek and Roman Mythology*, s. 128.

³⁷² Bazı anlatımlara göre Daedalus’un, Theseus’un minatoru öldürdükten sonra bu labirentten çıkmasını sağlamak için Ariadne’yle işbirliği yapması bu cezanın nedenidir.

tadına varan İkarus, babasının sözlerinin dışına çıkarak aydınlığa daha da yakınlaşmak ister. Daedalus ikisinin de kurtulduğunu sanmışken İkarus, güneşe doğru uçar; kanatlarındaki balmumu erir ve denize düşerek boğulur.

Özdemir İnce'nin "İkaros, İkaria ve Bir Adam" şiirinde, İkarus'un güneşe uçarken balmumundan kanatlarının erimesi sonucunda denize düşmesiyle ilgili mitin bir özeti ve onun düşüp de boğulduğu varsayılan yerle ilgili inanış doğrudan aktarılır. Şiirin ilk iki bendi mitin farklı biçim imkânlarıyla yinelenmesinin ürünüdür. Üçüncü bent ise "gezi kitapları"ndan "İkaria" adlı yerle ilgili açıklamaların dolaylı alıntılanmasıyla kurgulanmıştır. Mitolojiyi zemin yapan bu girişin ardından bir kediyle birlikte çuvala konulup da İkarus'un düştüğü varsayılan yerde denize atılan adamın hikâyesine geçilir.

İnce, bu mit ve mekânla ilgili kaynaklarına işaret ettikten sonra İkarus'un düştüğüne inanılan İkaria adlı adadaki balıkçılardan dinlediği dramatik bir olayı ve bu olayın kurbanıyla ilgili izlenimlerini aktararak, İkarus'un akıbetini ve gerçekleştiği mekânı iki farklı olayla bağdaştırarak kurmacayla katı gerçekliği yan yana getirir. Biri kurmaca ötekiyse "gerçeği" temsil eden, aynı mekânda farklı zamanlarda bulunan İkarus ile "kahvedeki adam" karşılaştırılır. Adamın hikâyesinin mitte anlatılanlardan daha etkileyici, dokunaklı olduğu ima edilir. Mitin çerçevesini kurduğu ikinci dramatik hikâyenin "kahraman"ı olan yaşlı adam, ana-metne dağıtılan mit unsurlarının "gerçek"le kurdukları zıtlığın sergilenmesiyle öne çıkarılır. Nihayetinde kurmacanın gerçeklikten üstün olmadığı vurgulanır.

"(...)
Yükselmmişti aldırmamıştı güneş ışınlarına,
özgürlük mutluluğundan mıydı bu,
doğayı yenmek tutkusu muydu yoksa?
(...)
eritti balmumlarını iki kanadı tutan
ve ödeşti İkaros denize düşüp boğularak.

Şifalı sular çıkmış düştüğü yerden,
böyle yazıyor bütün gezi kitapları
(...)
Hiçbir yerde okuyamadım öyküsünü ama
bir kahvede balıkçılardan dinlediğim adamın
neler düşündüğünü bir kediyle çırılçıplak
bir çuvala konulup denize batırıldığı zaman
(...)
Kitaplarda bir acılı yazgısı var İkaros'un
bir de övgüsü çıkarttığı suların,
ama öyküsü yüreklerde gizli öteki adamın." (Delta Toplu Şiirler 2, s. 53)

Enis Batur'un "Tunç Mesel"i, bu trajik mitin farklı edebî geleneklerin kalıplaşmış hikâyeleriyle bütünleştirilerek karartılmış bir yeniden yazımıdır. Şiirin

epigraf kısmında, mitin özeti sayılabilecek bir indirgemeye, Daedalus'un oğlunu uyarması aktarılır (*Dönüşümler*, Sekizinci Kitap, 202-207). Sonrasında farklı kaynakların ürünü olan mum ile pervane mazmunuyla ve güneşe uçan İkarus'un hikâyesiyle şiir yazma edimi arasında koşutluk kurulur. Daedalus'un konuşturulduğu ana-metinde, güneşin ya da mukabili pervanenin yerini şiir yazma edimi alır. Şiir sanatı, trajik sonu zorunlu kılan, güneşe uçmayla ya da pervane gibi yanmayla benzeştirilen bir edebî tür olarak alt-metinlerdeki kimi unsurların yerine geçer. Bu ikameye göre şiir; bir tunç meseldir, ölümün ve yanmanın bir biçimidir, İkarus'un kaderidir.

“(…)
Demir dağlayan şiir! Nasıl giyiniyor etle ve
Yaşıyor aramızda şu taşkı sözü? Toprak ana,
su ana bağışlamaz korkusuz pervaneyi ama
teğet geçse de uçuşunda sürmez gezgin gövde de:

*Durmasın kanın oğul, kaynamasın ansızın:
En iyisi tunç karar, bakma, akdeniz süreğen
yarasıyla dem içinde ne dem akıp gider*

şiir kazadır yanlış göz değiştirirse makası.”³⁷³

Batur'un “Yorgun Kan” şiirinde de aynı mit, bir paradoks/bilmece kurgusunda anıştırılır: “Bazen çözümler de düğüm olur./Dedalus'un kanatları gibi - kurtuluşun/yataklık ettiği aslında sinsi ölümdür.” (*Yazılar ve Tuğralar Şiirler*, s. 384).

İkarus'un ölümle sonuçlanan güneşe uçma hikâyesinden farklı biçimlerde yararlanılmıştır. Alt-metnin uçma motifi farklı bağlamlara uyarlanmıştır. Onun bu eylemiyle bir estetik üretimin gerçekleşmesi ya da gerçekliğin vurgulanması bağlamında kimi koşutluklar kurulmuştur.

3.1.2. Aşk Etrafındaki Mitler

Sanatın önemli konularından biri olan aşk, birçok edebî türde rağbet gördüğü gibi özellikle şiirde de vazgeçilmez olmuştur. Mitoloji de bu kavrama odaklanan hikâyeleriyle şiire, üzerine farklı metinler inşa edilebilecek geniş bir alan ve ufuk açmıştır. Özellikle mitolojik çiftlerin trajik sonla biten birlikteliklerinden ya da tanrıların tutkuyla yoğrulmuş aşklarının kurbanı olan insanların başından geçenlerden yararlanan ya da yola çıkan metinler de Cumhuriyet şiirinin önemli kaynakları arasındadır. Bu bağlamda Orpheus ve Eurydike, Apollon ve Daphne, Narkissos ve Ekho, Hades ve Persephone, Hero ve Laendros gibi çiftlerin aşk hikâyeleri öne çıkmaktadır.

³⁷³ Enis Batur, *Yazılar ve Tuğralar Şiirler 1973-1987*, B/F/S Yayınları, İstanbul, 1987, s. 127.

3.1.2.1. Orpheus ve Eurydike

Orpheus mitinin; Eurydike'nin ölümü ve kayboluşu, cehenneme iniş, Orpheus'un Maenadlar³⁷⁴ tarafından parçalanması gibi kesitleri ilgi çekiciliği bakımından birçok yeniden yorumun ve yazımın konusu olmuştur. Romantik yönünün yanı sıra Orpheus'un örnek bir âşık modeli olması ve olayların trajik gelişimi, bu mitin edebiyatta sıklıkla kullanılmasına yol açmıştır. Orpheus'un başından geçenler, Pindaros ve Simonides gibi Antik şairler için ilham kaynağı olmuştur. Bununla birlikte söz konusu mit; Aiskhylos, Euripides gibi tragedya yazarlarından başlayarak Sicilyalı Diodoros, Konon, Hyginus, Apollodoros, Rodoslu Apollonios, Lukianos, Pausanias, Strabon gibi pek çok şair ve yazar tarafından ana hatlarıyla ele alınmış ya da onun kimi yönlerine bir şekilde değinilmiştir.³⁷⁵ Edebiyat tarihinde Orpheus ve Eurydike mitinin en yaygın kullanılan çeşitlemeleri, Latin şairlerden Vergilius (*Georgics*, Dördüncü Kitap, 453-528)³⁷⁶ ve Ovidius'un (*Dönüşümler*, Onuncu Kitap, 1-85) anlatımlarına dayanır. Çoğu şiirin doğrudan göndergesi, bu iki şairin metni ya da onlardan alıntılanmış, derlenmiş, türetilmiş farklı kesitlerdir.

Müzik ve şiir tanrısı Apollon'un oğlu olan Orpheus, Yunanların ilk ozanıdır; dağları taşları büyüleyen, vahşi hayvanları bile sakinleştiren liriyle ünlenmiştir. Orpheus, bir peri olan Eurydike'ye âşık olur ve onunla evlenir. Eurydike'yi peşini bir türlü bırakmayan Aristaios'tan kaçarken zehirli bir yılan sokar. Ölüp de Hades'e giden Eurydike'yi kurtarmak isteyen Orpheus, ölümler ülkesine iner. Lirinin ezgileriyle Hades'i ve eşi Persephone'u o kadar etkiler ki Eurydike'yi alıp gitmesine izin verilir. Ancak ölümler ülkesinin yöneticisi Hades, ona bir şart koşar; yeryüzüne dönünceye kadar geriye dönüp karısına bakmayacaktır. Ancak onu bir an önce görmek isteyen Orpheus, bunu gerçekleştiremez. Dönüp arkasına bakınca karısını sonsuza dek kaybeder. Bir başına Trakya'ya dönen Orpheus'u Maenadlar parçalar; ilham perileri (Musalar) ise bu parçaları toplayıp Pieria'ya gömerler. Ozanın bir nehre atılan başı ve liri ise denizi geçip Lesbos (Midilli) adasına ulaşır. İnanışa göre bu adada birçok ozan yetişmesinin nedeni budur.³⁷⁷

Oktay Rifat'ın "Eurydyke"si, Orpheus mitinin motif ve kişilerinin yer aldığı iki katmanlı, geçişlerle kurulan bir aşk şiiridir. Anlatıcı öznenin Nadya adındaki sevgiliye duyduğu aşkın çerçevesini çizdiği şiirin ikinci dörtlülüğünde, onun kendisini Orpheus'la

³⁷⁴ Dionysos'a bağlanmış ve kendilerini ona adanmış kadınlar topluluğu.

³⁷⁵ Turhan Yörükân, *Yunan Mitolojisinde Aşk*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2000, s. 91-92.

³⁷⁶ Virgil [Vergilius], *Georgics* (Çev. Peter Fallon), Oxford University Press, New York, 2006.

³⁷⁷ Bedrettin Cömert, *Mitoloji ve İkonografi*, s. 76; Robert Graves, *Yunan Mitleri Tanrılar, Kahramanlar, Söylenceler*, s. 137-139.

eşleştirip “baht ikizi” olduklarını söylemesiyle mit unsurlarına geçiş yapılır. Sevgili tasavvurunun alnındaki tacın güllerine dönüp bakamama imgesi ve Nadya’nın “bulurken yitirilen ilk acı” olması, mitten devşirilmiş bir motifin yeni bir bağlamda görünmesinin örneğidir; bu öznel tasarımların kaynağı, Eurydike’nin ölümler diyarından çıkabilmesi için Orpheus’un dönüp geriye bakmaması şartıdır. Alt-metindeki Orpheus gibi o da bu şartı gerçekleştiremediği için sevgiliyi “bulurken yitirmiş”tir. Orpheus’un trajik hikâyesinin kimi motifleri ve unsurları ana-metinde bu tür koşutluklarla dağıtılarak ya da dönüştürülerek bir aşkın çerçevesini kurar; geçmişte kalmış söz konusu aşkın bıraktığı duygular aktarılır. Orpheus bir âşık modelidir ve acıklı hikâyesi, geçmişte kalan bu aşka bir ifade alanı açar. Rifat, bu mitolojik hikâyenin kimi kesitlerini duygusal bir atmosfer ve modern bir âşık tipi oluştururken ürettiği çift katmanlı kurguyla ve alt-metin diyaloguyla modern bir çehreye büründürmüştür.

*“Kalem kutun silgin defterlerin temiz
Gitmez gözümde beyaz kurdelen Nadya
(...)
Küçük yaştan düştüğümde mi sevdaya
Unmadım Orpheus’la bahtımız ikiz
Rüzgarından en ürküttüğüm özlem deniz
O gün bu gün kaçındığım çiçek dalya.
(...)
Bulurken yitirdiğim ilk acımsın sen.*

*Gitmez gözümde başucunda yanan mum
Güller tanrıların alnına dizdiği
Beyaz güller dönüp bakmaya korktuğum.”³⁷⁸*

Melih Cevdet Anday’ın “Yağmurun Altında” şiirinde modern yüzyılın sıkıntılarını yaşayan bireyin hâlleri dikkate sunulur. Bu karanlık tabloda, “*Orpheus’tan sonra ben geldim/Giz dönüp baktığımız yerde kaldı*” dizeleriyle Orpheus mitindeki dönüp geriye bakmama motifi yeni bir bağlama uyarlanır: Anlatıcı özne, kendisini Orpheus’un trajik yazgısının modern bir sürdürücüsü olarak tanımlar (*Ölümsüzlük Ardında Gılgamış Toplu Şiirler II*, s. 288).

Ahmet Oktay’ın “Orpheus ile Eurydike’den” şiirinde ilgili mitin olay örgüsü ve motifleri, farklı bir üslup ve düzen içinde yeniden yorumlanmıştır.³⁷⁹ Alt-metinde görülen motiflerin birçoğu bu şiirde de tekrarlanmakta ve Orpheus’un yerine geçen anlatıcı özne, aşk duygusu etrafında farklı bir yorumu metne yansıtmaktadır. Şiirin kurgusu dolayısıyla alt-metinden aktarılan olayların sıralaması bozulmuş ve göndergeler oldukça karartılmıştır. Örneğin geriye bakma motifinin yeni bağlamında dönüştürülmesiyle

³⁷⁸ Oktay Rifat, *Bütün Şiirleri II*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2014, s. 121.

³⁷⁹ Ahmet Oktay, *Kaç Kişiyiz Kendimizde (1963-2007)*, İthaki Yayınları, İstanbul, 2007, s. 465-471.

birlikte Eurydike'nin geriye bakmamasıyla ilgili anlamaya gönderme yapılarak hitap edilen muhayyel sevgiliye anlatılacak bir "mesel" olmayışı ve onun baktığı aynaların büyü ve güzellik ile bezenmesi gibi tasarımlar; özellikle bakmak eyleminde düğümlenen trajik olayı, Eurydike'nin ruhunun ölüler ülkesine tekrar dönüşünü anıttırır. Sonrasında ise Vergilius'un anlatımında yer alan Eurydike'nin Aristaios'un arılarından kaçması, modern ayrıntılarla zenginleştirilen bir bağlamda yinelenir (*The Georgics*, Dördüncü Kitap, 315-558). Şiirde arılardan kaçarken ayağını yılan sokan Eurydike'nin yazgısının gerçekleşmesi, tragedyanın doğasına uygun olarak bir zorunluluk, ilke gibi aktarılır. Eurydike'nin ölümünün anlatıcı öznenin söylediği şarkıyı aydınlatması ise onun Orpheus'laşma sürecidir; anlatıcı özne, sevgilisine, kişiliğine büründüğü mitolojik figür aracılığıyla seslenir. Şiirdeki "her hayaletin geri dönmek istemesi" ifadesi de Eurydike'den esinlenerek oluşturulmuştur; ana-metnin bağlamında dönüş, her mutluluğun geçiciliğini ima eden karamsar bir bakışla yorumlanmıştır. Bu açıdan ele alındığında mutluluğun zamana kaydedilemeyecek oluşu, bir noktada sabitlenemeyişi, Eurydike gibi elden kayıp yitebileceği gibi izlekler, şiirin modern bağlamıyla ilgili olabileceği gibi mitin trajik sonucuyla da bağdaştırılabilir.

(...)
*Geri dön Eurydike! Sadece benim değil
bu çılgık! Seni istiyor yeşermiş orman da.
Sen baktığında güzel ve büyümlü her ayna;
Yoksan, kime göre anlatılacak o mesel.*

(...)
*Yaza girdik! Her yerde aşkın çağrısı;
ıtır mı yasemin mi kokardın sen?
Kimyanı süzmek için gövdenden
Peşine düştü binlerce arı*

*Yaşam da Doğa da tuzakla dolu,
Yazgın orda! Kaç nereye kaçarsan!
Arılardan kurtuldun ama buldu
seni ve balını emdi bir yılan.*

*Eurydike! Aydınlatı ölümün,
söylediğim şarkıyı. Çözülen düğüm
yeni bir düğüm örermiş meğer;
uçurum bebeğindeymiş gözümün.*

*Karanlık ürkünç! Geri döneyim der
her hayalet. Ardında kalan izler,
yırtık bir kitap, sararmış perdeler
sanki yitirdiği sevinci gizler.*

Ama mutluluk kaydedilmez zamana." (Kaç Kişiyiz Kendimizde, s. 465-471)

Ahmet Oktay'ın “Az Kaldı Kışa” şiirinde, Orpheus'un ölümler diyarından Eurydike'yi kurtarışı kimi anıştırmalar şeklinde metne dağıtılmıştır. Farklı bir bağlama yerleştirilen Eurydike, cehennemin ikamesi olan aynadaki “sırrın dibini”nde hem diri hem de ölüdür ve nihayetinde herkes gibi kendi efsanesine gömülecektir. Ana-metin bağlamında “sır”, Eurydike'nin ruhunun hapsedildiği ancak kurtuluş umudunun da bulunduğu cehenneme; hem ölü hem de diri olmak ise Orpheus'un başarısızlıkla sonuçlanan onu yeryüzüne çıkarma girişimine işaret eder. “Olgunlaşan ezgi”, Orpheus'un müzisyenliğini; “kendi efsanesine gömülmek” ise mitolojik hikâyenin trajik sonunu akla getirir. Tüm bu çağrışımların amacı, kimi negatif duyguları ve hayatın geçiciliğini vurgulamaktır. Orpheus ve Eurydike de bununla koşut şekilde ana-metinde yer alır.

“(...)

Sırrın dibine bak! İğvadan ürkme,

diri ve ölü gör Eurydike'yi;

Gömülecek kendi efsanesinde

her insan, olgunlaştıkça ezgisi.

Ayna açıldı artık. su damıtık.

birikirken bellekte kalabalık;

anladım, kederdir her kalbin içi.” (Kaç Kişiyiz Kendimizde, s. 462-464)

Hilmi Yavuz'un “Orpheus'a şiirler 1-2”si mitolojiden hareketle oluşturulmuş gibi görünse de çok uzak anıştırmalar dışında bireysel bir iç dökme, modern toplumun eleştirisidir (*Büyü'sün, Yaz - Toplu Şiirler*, s. 228-229).

Behçet Aysan'ın “Orpheus” şiiri, unutuş kavramını farklı bağlamlara uyarlayarak izlekler hâlinde çoğaltan bir kompozisyona sahiptir. Aysan, Orpheus'un Eurydike'yi kaybetmesini, onu sonsuza dek Hades'te bırakmasını gönderge yapan bir yeniden yorum olan bu şiirde, alt-metninden uzaklaşmış ve güncel zamandaki bir aşkı şiirin merkezine yerleştirmiştir. Metinde uzak düşülen sevgilinin neden olduğu keder ve ayrılık duyguları, unutuşu tanımlayan farklı sahnelerle sürekli bütünleşir. Bu sahnelerde anlatıcı özne, kendisini modern bir Orpheus gibi tanımlar; alt-metindeki dramatik açmazları ve kederi kendi bünyesinde yeniden cisimleştirir. Unutuş, onun kayıp eşidir. Orpheus'un ölümler ülkesinden yeryüzüne tek başına dönmek zorunda kalışı gibi “kimsesiz bir yolculuk”tur. Eurydike'nin tekrar ölümler diyarına dönmesini anıştıran “silinmiş bir yüz”dür. Uzak çağrışımlarla ve örtük göndermelerle güncel bir bağlamı ve aşkı imleyen ana-metinde, mitteki olayların imgelere ilham verdiğini, karartılarak dönüştürüldüğünü ve rafine, yoğun ifadeler şeklinde yeniden üretildiğini söyleyebilmek mümkündür. Ayrıca arkaik ve yazgısıyla trajik bir tip olan Orpheus aracılığıyla modern bireyin duyguları, ruh hâli belirginleştirilmiştir; gönderge metnin önemli bir yönünü oluşturan yitirmekten kaynaklanan acıyla mücadele ve ürünü olan duygular, şiirin tamamına yayılmıştır.

*“unutuş, leylakların değmiştir öpüşleri
ordayım hep bir otel odasında başıboş
(...)
unutuş kimsesiz bir yolculuğun adıdır
içimizde bize cesaret veren bu keder
ve aşklarımız ki birer batık gemiydiler
silinmiş bir yüzdür, eski bir sokak unutuş.
(...)
kiminde yangın yeri apansız bir unutuş
kiminde sularladır usul usul unutuş.”³⁸⁰*

Cahit Zarifoğlu’nun “Su” şiirinde Orpheus’un yeraltı ülkesinden çıkarken dönüp Eurydike’ye bakmasına ve liriyle herkesi büyüleyen bir müzisyen olmasına gönderme yapılır. Edebiyatın trajik kahramanlarının yalnızlık, ayrılık gibi duygular etrafında bir araya getirildiği bu metinde modern bir karakter olan Raskolnikov’la aynı bağlama taşınan Orpheus, kimi değişikliklere uğratılır; onun, bütünleştiği müzik aleti olan lir yerine kaval çaldığı ima edilir. Zarifoğlu’nun bu değişiklik dışında alt-metindeki motifleri koruduğu görülmektedir.

*“Taşlanan kadınlar yankır
girdap duvarda ve sırları çözüük aynalar
bir aynanın civarda hayvan odağındaki benzeri
yüzler kuyuya inen gözü terkeder
sıcaktır orfe yaklaşır
kavalsız ve çılginca döner kaderine bir kez daha bakar
(...)
raskolnikof
müthiş bir iman ağrısı çekmektedir.*

*Güvercinler toplandı sofralar kuruldu
Ağaçlar bahçede kızgın güneşle çatıldı
Elma tatları ağır ayrılık tatları
Yalnızlıkla toprağa savruldu” (Şiirler, s. 92-96)*

Orpheus ve Eurydike ile ilgili şiirlerin neredeyse tamamı aşk, ayrılık ve yalnızlık gibi bireysel duyguları merkezine alır. Bu çiftle ilgili aşk konulu mitin, özellikle kayıp etme ve dönüp geriye bakmama motifi, bireyin iç dünyasını sunmak amacıyla farklı bağlamlara uyarlanmıştır.

3.1.2.2. Apollon ve Daphne

Gönül işleriyle nam salmış tanrılardan biri olan Apollon’un peri kızı Daphne ile yaşadığı macera, bunlardan en bilinenidir. Teselya ırmağı Peneus’un kızı Daphne’ye âşık olan Apollon, ondan karşılık alamaz. Sonrasında Daphne, korkarak ondan kaçmaya başlar

³⁸⁰ Behçet Aysan, *Düello (Bütün Şiirleri)*, Kırmızı Yayınları, İstanbul, 2008, s. 252.

ve aralarında uzun süreli bir kovalamaca başlar. Nihayetinde Apollon onu yakalamak üzereyken Daphne, tanrıların ve babasının yardımını diler dilemez bir defne ağacına dönüşür. **Melih Cevdet Anday**, “Defne ile Avcı” şiirinde, ana hatlarıyla özetlenen bu miti yerleştirir ve kimi masal motifleriyle yeniden yazar. Anday’ın kullandığı alt-metin, Ovidius’un mitin en kapsamlı şekilde anlatıldığı *Dönüşümler*’inde yer almaktadır (Birinci Kitap, 452-567). Anday’ın metninde Apollon’un en bilinen özelliklerinden biri olan ok atmaktaki hüneri ve avcılığı, onun yeni bağlamında adı anılmayarak “Avcı” şeklinde dönüştürülmesiyle sonuçlanır. Bir masal atmosferinde peri kızının güzelliğinin ve saçlarının övgüsüyle başlayan şiir, alt-metinde Irmak tanrısı Peneus’un kızı olan Daphne’yi ise padişahın kızına dönüştürür. Yine ana-metinde onun babası olan padişahın evlilikle ilgili sözleri de Ovidius’un *Dönüşümler*’inden etkilenmiş ve dönüştürülerek alıntılanmıştır: “*Ne sevmeye. Sık sık, bir güvey getir, derdi babası./Böyledir kural, çocukların olmalı, göreyim.*” Kızın bu istek karşısındaki tutumu da alt-metinle koşuttur, evlenmek istemez: “*Sarılr öperdi babasını, kucaklardı. Bırak beni/Kız kalayım, canım babacığım, böyle bırakmıştı.*” (*Rahatı Kaçan Ağaç Toplu Şiirler I*, s. 133).

Bu girişin ardından gelen bentte “Avcıların padişahı” şeklinde yerleştirilen ve masal atmosferine uygun şekilde dönüştürülen Apollon, adı zikredilmeksizin yer alır. Daphne’yi koşarken görür ve ona âşık olur. Mitte olduğu gibi ondan kaçmaya başlayan Daphne’yi ikna etmek için Ovidius’un metnindeki benzer ifadeler kullanır. Olay örgüsünün koşutluğunun ve üslup benzerliğinin yanı sıra kovalamacadaki tavşan ile tazi gibi birçok benzetme, birebir Ovidius’un metninde de geçer. Anday’ın metnin bu kesiti, üslup tasarruflarıyla sadeleştirilmiş bir alıntılama olarak düşünülebilir:

“*Ovada tavşan gören bir Gallia köpeği gibi./Biri koşuyordu yakalamak için avını, biri de/Kurtarmak için canını. Tuttu tutacak tavşanı,/Uzatmış boynunu sıkıştırıyor avı yakından,/Bilmez tavşan yakalanıp yem olacağını köpeğe/Kaçar durur kurtulmak için. Böyle durumu kızla/Tanrının, birinde umut, birinde korku*” (*Dönüşümler*, Birinci Kitap, 533-539).

“Oklarından sakınılmaz” Apollon’un yüreğinden vurulduğu için kovalamacanın sürecini belirttikten sonra Daphne’ye yaklaşması, hemen peşinde olması da alt-metinden alıntılanarak dönüştürülmüştür: “*Sevgiden kanat takmış seven, hız almış./Yakalar kaçan kızı sonunda, değerdi soluğu*” (*Dönüşümler*, Birinci Kitap, 540-541). Daphne’nin babasına başkalaşmak için yalvarması ve sonrasında bir ağaca dönüşmesi de yine alt-metinden ödünç alınmıştır: “*Ey baba kurtar beni, ey yeryüzü varsa senin gibi/Tanrılık gücü ırmaklarının da... Dönüştür beni*” (*Dönüşümler*, Birinci Kitap, 545-546). Anday, bu sahneyi de Daphne’nin güzelliğiyle ilgili mit kesitleri ile peşindeki

Apollon'dan kurtulmak umuduyla dönüşmek için dilekte bulunmasını bağdaştırarak aktarır.

*“Duası daha bitmemişti ki
Bir gevşeklik sardı her yerini
Örtüldü göğsü yapraklarla,
Ayakları kökleşirken toprakta
Kolları, saçları dal oluverdi.*

*Avcı kollarına aldığı zaman
Kalbi çarpıyordu
Defne'nin
Taze yaprakların altından” (Rahatı Kaçan Ağaç Toplu Şiirler I, s. 135)*

İki metin arasında kurgusal koşutluğun yanı sıra içerik bakımından da birçok yönden benzerlik ve örtüşme vardır. Anday'ın özgün katkısı, “padişah”, “avcı”, “padişahın kızı” gibi değişikliklerle kişi kadrosundakileri farklı adlandırmasıdır; buna rağmen onların tasvirleri, konuşmaları, olay örgüsü, tamamen alt-metinle uyumludur hatta örtüşmekte ve onu yinelemektedir.

Anday'ın “Yedidalga” şiirinde masala özgü bir orman betimlemesi eşliğinde Daphne'nin dönüşüm mitine, Pan'ın çaldığı kavala ve onun etrafını kuşatan perilere yer verilir. Mitte anlatıldığı gibi Apollon bir ağaca dönüşen Daphne'nin soğuk kabuklarla kaplanmış gövdesini kucakladığında onun soluk alışı duymaktadır. Şiirdeki anlatıcı özne de hayalî muhatabına bu solukları duyup duymadığını sorar. Bununla birlikte Pan'ın çaldığı kavalın sesi de bu ormanda süregelmektedir. Dolayısıyla şiirin derin yapısında çeşitli mitolojik tasavvurlar ve onlarla ilgili evren yankılanmaktadır. Ana-metinde mitolojik katmanlarla zenginleştirilmiş şekilde yer alan doğaya, seslenilen hayalî muhatabın da katılımı beklenir. O da bu masal ortamına dâhil olmalıdır. Bu mitolojik kişilerin ve unsurların açıkladığı, renklendirdiği doğanın çağrısına cevap vermelidir. Anday'ın şiirlerinde kullandığı mitolojik unsurlar, doğanın farklı hâlleriyle bütünleşecek ya da başkalaşım (metamorfoz) mitlerinde olduğu gibi onun bileşenlerinin ortaya çıkışını açıklayacak (etiyojik) şekilde yer alır. Nitekim ilgili mitler de çoğu zaman, doğanın farklı oluşumlarını ve devingenliğini açıklamak amacıyla tasarlanmışlardır. Pan ve perileri kırların; Daphne'nin dönüşümü ise defne ağacının ortaya çıkışının hayal gücüne bağlı açıklamalarıdır.

*“Sıvacıkuşu bekledi uykusuz
Sabahın çanak yaprağını,
Nisan gümüşünün kar sevincinde
Parıldar hüznümün bıçağı,
Parıldar o avutucu bilgelik,
Dafne'nin soluklarını duyuyor musun?
Bekle, ağaç olsun.*

(...)

Altın tozundan mersinin dibinde

İki damla ateşböceği

Yakmış külden giysisini gecenin,

Ya da günün gerindiğini

Taşır yedi dalga ile periler.

Pan'ın çaldığı kavalı duyuyor musun?

Katıl da gün olsun.” (Rahatı Kaçan Ağaç Toplu Şiirler I, s. 252)

Can Yücel’in “Değişim” şiiri, adıyla mitolojinin yinelenen bir örüntüsü olan başkalaşmaya atıf yaptığı gibi, Daphne’nin dönüşüm mitinin kovalamacasını da çarpık bir bağdaştırmayla anıştırır. Yücel, Apollon’dan kaçan Daphne ile rüzgâra dönüşerek çapkınlık yapmak isteyen Zeus’u bağdaştırarak gülünçleştirir. Hem Zeus’un farklı kılıklarda yaptığı çapkınlıklara hem de Daphne ile Apollon arasındaki kovalamacaya açılan bu şiir, absürt ve ironik bağdaştırmalarıyla, argoya dayalı üslubuyla bir parodidir.

“Zeus güya, rüzgâr

Koşuyor karşıki ağacın ardından

Yakalayamıyor ki ama

Daphne değil çünkü o yeşil kızın adı

DEFNE

Oh olsun Zeus pezevenge!

Apollon olsan ne lazım gelirmiş gibisine ...”³⁸¹

Apollon ve Daphne mitinin bütününe ya da belirli kısımlarına gönderme yapan şiirlerde bu hikâyenin yerleştirildiği, başkalaşım motifinin ödünç alındığı, doğadaki kimi varlıkların ortaya çıkışını açıklamakta kullanıldığı ya da çarpıtıldığı görülmektedir.

3.1.2.3. Narkissos ve Ekho

Narkissos ve Ekho’nun hikâyesi; Ovidius, Konon, Longus ve Pausanias gibi Yunan-Latin şairlerin yanı sıra İngilizlerden John Milton, Oliver Goldsmith, Oscar Wilde, Fransızlardan Paul Valéry, André Gide ve Alman şairi Rilke gibi birçok önemli Batılı yazar tarafından işlenmiştir.³⁸² Ovidius’un *Dönüşümler*’inin Üçüncü Kitap’ındaki hikâye (339-510), bu mitin en kapsamlı anlatımıdır. Cumhuriyet dönemi şiirindeki göndermeler, bununla büyük ölçüde örtüşmektedir. Narkissos ve Ekho, şiirlerde göndermeleriyle uyumlu trajik figürler olarak yeniden yorumlanmışlardır. Ayrıca kimi örneklerin, mitin belirli bir kısmına ya da tamamına açılan bir yeniden yazım olduğu görülmektedir.

Bu mitin özeti ana hatlarıyla şöyledir: Nehir tanrısı Kephisos ve Liriope adlı perinin birlikteliğinden doğan Narkissos için kâhin Teieresias, “güzelliğinin farkına

³⁸¹ Can Yücel, *Rengâhenk*, Papirüs Yayınları, İstanbul, 1991, s. 46.

³⁸² Turhan Yörükân, *Yunan Mitolojisinde Aşk*, s. 252.

varmazsa uzun süre yaşayabileceğini” söyler. Öyle ki Narkissos, çocukluğundan beri herkesin hayran olduğu bir güzelliğe sahiptir ve birçok kişi ona âşık olur. Ancak onun, sadece kendi güzelliğiyle ilgilenen ve taliplerini küçümseyen bir tavrı vardır. Ona âşık olanlardan biri de Ekho’dur. Hera’nın gazabına uğrayan bu peri, çarptırıldığı cezadan dolayı başkalarının söylediği sözlerin son kelimesini tekrarlamak dışında bir şey konuşamaz. Ekho, onu ava çıktığı bir gün gizlice izler. Karşılaştıklarında ona aşkını anlatmak için çabalar ancak hiçbir şey söyleyemez. Narkissos onun belli belirsiz çıkardığı sesleri duyar ve “Kim var yakında?” diye seslenir. Sonrasında “Gel!” dediğinde Ekho onu yankılar. Bir süre karşılıklı tekrarlanan kimi sözlerin ardından Ekho, saklandığı yerden çıkar. Narkissos’u kucaklar. Narkissos ise ona karşılık vermeksizin oradan uzaklaşır. Aşk karşılıksız kalan ve Hera’nın gazabına uğrayan Ekho, herkesten kaçmaya, ıssız yerlerde, mağaralarda saklanmaya başlar. Bir deri bir kemiğe döner, ömrünün son günlerini geçirdiği vadide ölür ve geriye sadece sesi kalır. O günlerden beri vadilerde duyulan seslerin tekrarının Ekho (Yankı) olduğu söylenegedir. Bununla birlikte Narkissos, bir başka talibini de reddeder. Onun tarafından sürekli küçük düşürülen bu âşık, olanlara dayanamayıp intihar eder. Kendini öldürürken de tanrılara, özellikle Nemesis’e, Narkissos’u lanetlemeleri için dua eder. Onun dualarını duyan Nemesis, Narkissos’u kendi suretine âşık ederek cezalandırır.³⁸³ Ona ilgi duyanlara karşı kayıtsızlığının yol açtığı bu sonuçlardan habersiz dolaşan Narkissos, susadığında bir gölün kenarına eğilir ve durgun suda kendi yansımasını görür. Böylece yansımasına âşık olan Narkissos, oradan günlerce ayrılmaz. Sudaki görüntüye ulaşamamanın acısıyla yemeden içmeden kesilir. En sonunda onunla kavuşabilmek için suyu kucakladığında boğularak ölür. Narkissos’un öldüğü yerde ise daha sonra adıyla anılacak olan nergis çiçeği yetişir (*Dönüşümler*, Üçüncü Kitap, 340-510).

Munis Faik Ozansoy’un “Nergis” şiiri, Narkissos’la ilgili mitolojik anlatıyı model yapan ve onun ana hatlarını koruyan bir manzum hikâyedir. Ozansoy’un kimi tasarruflarına rağmen bu hikâyeleştirme, mitin çoğu yönden sürdürüldüğü bir yeniden yazımdır. Mitolojik anlatıdan farklı olarak bu manzum hikâyedeki Nergis (Narkissos), bir genç kıza dönüştürülmüştür. Gurbette yalnızdır ve bunun kederiyle mutsuzdur. Zambaklara imrenerek bakan bu kız, onların kendisine bir resmi kadar benzeyip benzemediğini merak eder. Ana-metindeki bu bölümün, alt-metinde onun trajik sonunu getiren motifin değiştirilerek uyarlanmasına dayandığı görülmektedir. Bu kız da bir akşam vakti göl kenarında oturduğunda sudaki aksini görür ve onu, Narkissos gibi

³⁸³ Robert Graves, *Yunan Mitleri Tanrılar, Kahramanlar, Söylenceler*, s. 385-387.

hayretle izlemeye koyulur. Bu hâli doğadaki varlıkların dikkatini çeker ve baktığı göl, kuşlarla onun dedikodusunu yapmaya başlar. Göl, kızın kendisine tutkun olduğunu söyler. Ancak Nergis'in tutkusu, göle yansıyan suretinedir. Olanlara dayanamayan Nergis, yalnızlığın getirdiği bezginliğin sonucunda “*Artık/Yalnızlığa mahkûm gibi, eşsiz ve emelsiz/Gezmekten usandım; beni, ey mavi sular, siz,/Nisyana gömün, nâşımı âksimle sarın da!*” şeklinde vasiyet eder ve canına kıyar. Alıntıda görüldüğü üzere Nergis'in ölü bedeninin aksiyle sarılmasını istemesi de sudaki yansımaya âşık olup boğulan ve bir nergise dönüşen Narkissos'un hikâyesinden devşirilmiştir. Ancak bu hikâyede Ekho ve Narkissos'un kendisine âşık olanlar karşısındaki kibri nedeniyle cezalandırılması ile ilgili mit kesitleri ayıklanmıştır. Ana-metinde Nergis'in, Narkissos gibi ölüp gölün yüzeyindeki aksiyle kavuşmasına rağmen kayıtsızlığı ve kibrine maruz kalan kurban tiplerinin dualarından dolayı ilahi bir cezaya çarptırılması ya da gazaba uğraması söz konusu değildir. Olayların gelişimindeki koşutluk açıkça görülse de bu yeniden yazımda neden sonuç bağıntıları oldukça değiştirilmiştir. Dönüşüm, doğadaki başka bir varlık olma örüntüsü de metinde yoktur; bunun yerine nergis, söz konusu hikâyenin kahramanı olarak farklı bir çehreye büründürülür ve yine trajik bir sona doğru ilerler.

*“Vadide açılmış sarı zambak gibi bir kız,
Vaktile ormanda yaşarmış yapayalnız.
Nergis, bu, onun ismi, geyikler gibi hürmüş,
Bazan çekilir bir yere, ağlar, düşünürmüş.
Gezmiş o yeşil dağları, vadileri yalnız,
(...)
Zambaklara gıptayla bakar, hayret edermiş:
«Benzer mi şu zambak bana resmim gibi?... » dermiş.
(...)
Yalnız yüzünün şeklini Nergis tanımazmış
(...)
Nergis bakıyorken suların sathına bir gün,
Hayretle neler görmüş o saf aynada: Süzgün
Bir çehrede hayretle açılmış iri gözler,
Engin, koyu gözler ki derin göllere benzer...
Akşamları, yorgun gibi, göl sessiz akarmış,
Nergis de eğilmiş, suya dikkatle bakarmış.
(...)
Göl kuşlara dermiş: --«Bu güzel kız bana vurgun!»
Yok, yok!.. o, beyaz rengine, simasına meftun..
(...)
«Artık
Yalnızlığa mahkûm gibi, eşsiz ve emelsiz
Gezmekten usandım; beni, ey mavi sular, siz,
Nisyana gömün, nâşımı âksimle sarın da!»
(...)
Rüyalı gölün ay gezinirken sularında,
Ağlarken o ıssız gecenin hüznüne bir kuş,*

Nergis yüzünün göldeki âksiyle kavuşmuş.”³⁸⁴

Arif Nihat Asya, “Ayna” başlıklı rubaisinde “*Nerden geliyorsun, çok uzaklardan mı?/Bir yersu mu, bir melek misin, insan mı?/Dalgınca eğilmiş, bakıyorsun sulara.../Ey yolcu, benim suyum senin aynan mı?*” dizeleriyle Narkissos’un sudaki aksine âşık olmasını anıştırır.³⁸⁵

Melih Cevdet Anday’ın “Nergis ile Yankı” şiiri, Narkissos mitinin, adından itibaren alt-metne tamamen koştur bir yeniden yazımıdır. Çiftin macerasının manzum bir hikâye şeklinde yer aldığı bu metinde de falcının³⁸⁶ kehaneti, onların başından geçenler ve trajik sonları, Ekho’nun yankıya Narkissos’un nergise dönüşmesi vb. birçok alt-metin parçası tutarlı bir kurgu içinde yinelenir (*Rahatı Kaçan Ağaç Toplu Şiirler I*, s. 129-132). Kurgu da tamamen alt-metinle paraleldir; Ovidius’un *Dönüşümler*’inin Üçüncü Kitap’ında anlattığı bu mittin (340-510) doğrudan metin ekleme sayılacak alıntılar da yapılmıştır. Ancak Anday’ın dili çoğu yerde daha sadedir ve olay örgüsü, sıralaması bozulmadan daraltılmıştır. Anday’ın bu yeniden yazımında Ovidius’un yanı sıra yer yer Homeros’un destanlarının üslubundan izler de bulabilmek mümkündür. Yine de metne, dil tasarrufundaki küçük farklılıklar ve sadeleştirme haricinde pek müdahale edildiği söylenemez. Anday, üsluptaki ayrışmasıyla birlikte mitteki adları yerlileştirmiştir. Dolayısıyla Ovidius’un anlatımı, Anday’ın şahsi üslubuyla birleşerek hem sadeleştirilir hem de daha “yerli” bir hâle getirilir. Haricindeki olay örgüsü, nedenselliğe bağlı gelişim, kişiler ve onların sunulma biçimi olduğu gibi yinelenir.³⁸⁷

Ahmet Oktay, “Gece Gezmesi”nde Narkissos ve Orpheus’un trajik sonlarını metnine sindirmiştir. Söz konusu şiirin, “*İki kez görüyor herkes/kendisinin ve sevdiğinin/suretiyi:/parıldarken ve solarken (...) /Narkissos ve Orpheus*” dizelerinde

³⁸⁴ Munis Faik Ozansoy, *Büyük Mâbedin Eşiğinde*, Marmara Neşriyatı, İstanbul, 1938, s. 39-42.

³⁸⁵ Arif Nihat Asya, *Rübâiyyat-ı Ârif -2-*, Ötügen Neşriyat, İstanbul, 2014, s. 334.

³⁸⁶ Anday, şiirlerinde “kâhin” ya da “bilici”yi “falcı”ya dönüştürmüştür.

³⁸⁷ Anday’ın anlatımı mitin, ana hatlarına bağlı bir indirgemesidir. Nergis dünyaya geldiğinde su perisi olan annesi falcıya gider ve “*oğlunun ömrü uzun mu*” diye sorar. Falcı mavi saçlı periye “*Evet, ama hiç görmezse kendini..*” cevabını verir. Nergis on altısında herkesin sevgilisidir. Kimseye yüz vermez; çünkü güzelliğinin farkında değildir. Ekho onu gördüğünde âşık olur. Gizlice ardına düşer; ancak konuşamadığı sadece son sözleri yineleyebildiği için derdini söyleyemez. Onun varlığını sezen Nergis, “*Kim var yanımda benim?*” der, Yankı ona “*Ben'im!*” yanıtını verir. Nergis etrafına baksa da ormana saklanan Ekho’yu göremez. “*Gel birleşelim!*” diye bağırır; Yankı “*Birleşelim!*” diye ses verir. Ekho ona sarılmak ister; Nergis onu korku ile iter. “*Çek beni kucaklamak isteyen ellerini/Ölürüm de sana öyle yâr olurum*” der. Yankı da son olarak “*Yâr olurum*” der ve ormanın derinliklerine çekilir. O günden sonra ıssız mağaralarda kendini yer bitirir: “*O da sevsin dilerim Tanrım,/Sevsin de kavuşasın derim Tanrım*” diye beddua eder. Av yorgunu olan Nergis, durgun bir akarsuyun kıyısında dinlenmeye karar verir. İçmek için suya eğilir ve kendi yansımasını görür; kendi güzelliğini başkasının sanıp vurulur. Büyülenmiş şekilde orada donup kalır ve kendisini kucaklamak için günlerce uğraşır. Bu sırada gözünden akan birkaç damla yaş, suyu bulandırır ve Nergis’in görüntüsü uzaklaşır. Nergis de günlerin verdiği yorgunlukla kendisini sulara bırakır; ölüsü bulunamasa da düştüğü yerde beyaz bir çiçeğe (nergis) rastlanır (*Rahatı Kaçan Ağaç Toplu Şiirler I*, s. 129-132).

Orpheus'un Eurydike'yi ölümler ülkesinden çıkarmak üzereyken dönüp arkasına bakınca onun bir gölgeye dönüşmesini ve kendi yansımasına âşık olan Narkissos'un sudaki suretine ulaşabilmek isterken boğularak nergise dönüşmesini anlatır (*Kaç Kişiyiz Kendimizde*, s. 369-370).

Hilmi Yavuz'un "narkissos'a ağıt"ı, Narkissos'un kendi suretine âşık olarak ölmesini imgelerle karartarak ve dönüştürerek aktaran bir kurguya sahiptir. Anametindeki bir deftere yazılıp unutulmuş yokluğun bir akarsuda bulunması, teni örten aynaların bir yazın başlangıcının ve bitişinin sınırları olması; suda kendi suretini görüp de ona kavuşmak için kendisini öldüren mitolojik figürün trajik sonunu anıştıran kelime seçimleriyle yapılandırılmış imgelerdir. Şiirin adı da bu trajik sona gönderme yapar. Yavuz, bireyin iç dünyasını; kırgınlıklarla geride bırakılan bir aşkın yol açtığı hüznü, melankoli gibi duyguları eksen yapan modern bir ağıtla belirginleştirmek istemiştir. Ayrılık ile Narkissos'un ölümünü eşleştirerek göndergesini yeniden yorumlamıştır.

*"biz kiminiz? hüznümüzünüz artık
ve artık kendinin önünde yürü ölüme*

*yokluk hangi deftere yazılıp unutuldu
ve hangi akarsuda bulundu? bunu bildin!
(...)*

*buraya bir göçüğü açmaya geldin
içinde elmas dolaşır ve bahçen birikmiş ...
ört tenine aynaları ... onlarla başlamış
ve onlarla bitmiş*

*bir yaz! günlerle lekeli ... ve gidiş! . .
bıraktım akşamları kendi yerime"* (Büyü'sün, Yaz - Toplu Şiirleri, s. 227)

Bahaettin Karakoç, "Günler Çoğaldıkça Uzaklıklara" şiirinde, Narkissos'un suya bakmasıyla ilgili motifi özgün bir dönüşüme uğratar: "*Ayna kırık, Narkis ölü/Hayat hep o eski ırmak.*"³⁸⁸ Narkissos gitmiş olsa da doğadaki devingenlik bir kesintiye uğramamıştır. Hayat hep o eski ırmaktır; Narkissos'un eğilip de yansımasını gördüğü sudur. Ancak artık ayna, sudaki görüntü kırıktır. Narkissos da kendi suretine kavuşamadığında ağlar ve sudaki görüntüsü bulanır, bir anlamda kırılır. Karakoç, bunu, geçicilik duygusu etrafında imgeleştirir.

Narkissos ve Ekho'nun hikâyesi hem farklı şairlerce yeniden yorumlanmış hem de mitteki kendi suretine âşık olmak motifi birçok şiirde tekrarlanmış ya da öznel tasarımların çıkış noktası olmuştur. Bu hikâyenin yeniden yazımlarında çoğu noktada göndergeye bağlı kalınmıştır; ancak bazı örneklerde yerileştirme ya da motiflerde

³⁸⁸ Bahaettin Karakoç, *Seyran Bütün Şiirleri -1-*, Nar Yayınları, İstanbul, 2012, s. 102.

indirgeme ve değişiklikler söz konusudur. Bununla birlikte mitten duyguları ve bireyin iç dünyasını sunmak amacıyla da yararlanılmıştır.

3.1.2.4. Hades ve Persephone

Demeter ile Zeus'un kızı olan Persephone (Prosperia, Kore), yeraltı dünyasının/ölüler ülkesinin tanrıçasıdır. Klasik kaynaklara göre Hades, Persephone'u arkadaşlarıyla çiçek toplarken kaçırıp yeraltı ülkesine götürür. Bunun üzerine annesi Demeter, onu diyar diyar dolaşarak arar. Onun üzüntüsü, yeryüzünde kıtlığa ve açlığa neden olur. Sonrasında Zeus, Persephone'u bırakması için Hades'i ikna eder; ancak o yeraltı ülkesinde birkaç nar tanesi yediği için sadece dört mevsimden baharı yeryüzünde geçirmek şartıyla bu dönemde serbest bırakılır.³⁸⁹ Hades'in Persephone'u kaçırması ve sonuçlarıyla ilgili mit de bazı şiirlere çeşitli ölçülerde yansımıştır. Özellikle **Salih Zeki Aktay**'ın *Persefon*'u,³⁹⁰ Hades'in Persephone'u ölüler ülkesine kaçırmasıyla ilgili mitin bir yeniden yazımıdır. Bu metin, ağırlıklı olarak Ovidius'un *Dönüşümler*'indeki (Beşinci Kitap, 346-571) ve *The Homeric Hymn to Demeter*'deki³⁹¹ (Demeter'e Homerik İlahiler) anlatımların bir yinelemesidir. Aktay'ın iki alt-metnin bir sentezini yaptığı, çok az da olsa kimi bütünleyici eklemelerle kendi tercihlerini de yansıttığı bir kurgu içinde hikâyeyi yinelediği söylenebilir. Mitin iki farklı çeşitlemesinin şekillendirdiği ana-metin, tamamen göndergelerinin olay örgüsüne bağlı şekilde gelişir ve onlardan kayda değer bir sapma, ayrışma ya da farklılaşma sergilemez. Ancak Aktay, bölümlerin kurgulanmasında tiyatronun, özellikle tragedyanın ve Batı şiirinin kimi teknik özelliklerinden de yararlanmıştır.

Kitabın “Niyaz” başlıklı bölümünde Erato, Oterpi (Euterpe), Polimni (Polymnia) adlı ilham perilerine -divan edebiyatının münacatlarında olduğu gibi- şiire ilham vermeleri için yakarılır (*Persefon*, s. 7-9). “Prelüt” başlığında ise “Aşk nedir?” sorusu cevaplanır ve aşkın muhtelif tanımları yapılır; anlatılacakların bu kavram etrafında şekilleneceği ima edilir (*Persefon*, s. 9-11). Bu kısım, *Dönüşümler*'deki Venüs'ün (Afrodit) oğlu Eros'u, Hades'i Persephone'a âşık etmesi için tembihlemesinden izler taşımaktadır (Beşinci Kitap, 365-385). Tragedyaya özgü bir başlangıç olan “Prolog”da kızı kaçırlan, “toprakları ilk açan ve ezeli gıdayı saçan” Ceres'in (Demeter) kitarasını çalarak hikâyesini anlatacağı haber verilir; gelişecek olaylar için bir tür hazırlık yapılır (*Persefon*, s. 12-13). Sonrasındaki bölüm “Hades”te, zalim ve gaddar bir tanrı portresi çizilir ve Venüs, oğluna, Hades ile Persephone arasındaki aşkın gerçekleşmesi buyruğunu

³⁸⁹ Luke ve Monica Roman, *Encyclopedia of Greek and Roman Mythology*, s. 391-392.

³⁹⁰ Salih Zeki [Aktay], *Persefon*, Suhulet Kütüphanesi, Resimli Ay Matbaası, İstanbul, 1930.

³⁹¹ *The Homeric Hymn To Demeter* (Ed. N. J. Richardson), Clarendon Press, Oxford, 1974.

verir (*Persefon*, s. 14-18). Burada üç tanrı arasında paylaşılan ülkelerden³⁹² de söz edilir ve Eros'un Hades'i okuyla vurarak Persephone ile onun arasındaki aşkı başlatması dolaylı şekilde alıntılanır (*Dönüşümler*, Beşinci Kitap, 365-385):

“(Jüpiter) göğlerde, (Neptün) denizde..
(Hades) de ölüler aleminde dir.
Hükümümüz kaderin son demindedir,
Onları bir okla vuralım biz de...
(...)
(Küpidon) en keskin bir yayı aldı;
(Venüs)ün sözleri henüz bitmeden,
Muzlim atlarıyla havada giden
(Hades)in kalbine bir ateş saldı..” (*Persefon*, s. 16-18)

“Persefon” bölümünde ise önce, Persephone’un her sabah sahile inmesi, orada genç kızlarla vakit geçirmesi tasvir edilir. Sonra, Persephone kırdaki gördüğü bir nergise elini uzattığında yer yarılr ve Hades’in dört yağız atlı arabası onu kaçırr. Alt-metinlerde de Persephone arkadaşlarıyla birlikte menekşe ve zambak toplarken Hades, onu arabasıyla kaçırr (*Dönüşümler*, Beşinci Kitap, 385-405; *The Homeric Hymn to Demeter*, 1-32).

“Tutunca gördüğü meş ’um nebatı,
Birden yer yarıldı, yerler açıldı.
Görüündü (Hades)in dört yağız atı,
Bir feryat, bir acı feryat saçıldı...

Bağırdı, ağladı, inledi... heyhat!..
Sesini yalnız dağlar işitti.
İndi zindanlara o hızlı at,
İlâhın ‘şarila’ süzölüp gitti.” (*Persefon*, s. 19-22)

“(Osean) kızlarının (kör)leri” başlığında bu kızlar, Persephone’u anarlar; nemflere, Afrodit’e, Neptün’e (Poseidon), Zeus’a onu sormak isterler. “Nemflerin duası” bölümünde ise “*Sakla (Sere)nin kızını,/Söndürme tek yıldızını,/Onu kudretinle sakla*” şeklinde, Persephone için edilen duaya yer verilir (*Persefon*, s. 26-28). Bu bölümler, Antik koro ve tiyatrodaki gibi metindeki ayırık unsurları bağdaştıran, olaylara dıştan bakmayı sağlayan, organik bütünlüğü kuran geçişleri sağlar. “Sere Ararken” bölümü ise yine mitin iki farklı anlatımından etkilenilerek kurgulanmıştır (*Persefon*, s. 29-37). Persephone’un annesi Ceres, Hades’in ölüler diyarına götürdüğü kızını yana yakıla aramaktadır (*Dönüşümler*, Beşinci Kitap, 437-445; *The Homeric Hymn to Demeter*, 33-90). Persephone ise bu sırada ölüler diyarında (Tartaros) üç kırmızı nar yeme gafletinde bulunmuştur (*Dönüşümler*, Beşinci Kitap, 534-537; *The Homeric Hymn to Demeter*, 346-

³⁹² Zeus, egemenliğini kardeşleri arasında paylaştırdığında kendisi gökyüzünü, Poseidon denizleri ve Hades yeraltı ülkesini alır.

376). Aktay, bu bölümde ilgili alt-metinleri kullanırken sıralamayı bozmuş ve kimi kısımları ayıklayarak bir indirgeme yapmıştır; ancak olaylara herhangi bir özgün yorum katmamıştır.

“(Füriler)in şarkısı” bölümünde yer alan “*Bize bakan taş olur,/Taştan gözler yaş olur (...) Aransın artık (Sere)/Uğrasın bin bir yere*” tavsiyesiyle Ceres, kızını aramak için yollara koyulur (*Persefon*, s. 38-40). “Yollarda” bölümünde ise Ceres, dünyayı uçtan uca dolaşıp kızını arar. Öfkelenerek Olympos’taki tahtını terk eder. Bu sırada devreye giren Zeus, ona kızının kaçırılmadığını söyler ve olanların aşkın eseri olduğunu ekler: “(*Hades*) *de bir ilâhdır o da bize kardeştir/(Persefon) şimdi ona sarayında bir eştir.*” Sonrasında Ceres ile Apollon, birlikte Persephone’u aramaya koyulur: “*Yaklaşarak güneşe sordular (Persefon)u!../Dedi “(Zövsün re’yile (Hades) kaçırdı onu” (Dönüşümler, Beşinci Kitap, 504-508; Homeric Hymns to Demeter, 1-90).* Olanlara gittikçe öfkelenen Ceres, her şeye lanet edip uzak ve meçhul bir yere gider (*Persefon*, s. 41-47).

Homerik İlahiler’in bir kesitinden (91-304) hareketle oluşturulmuş “(Elözi)de” bölümünde Ceres, gittiği bu yerde kendisini gizler ve onu korsanların kaçırdığına dair bir hikâye uydurur. Sonrasında rastladığı hükümdar kızlarına, dadılık etmek, duman tüten evlerde işler görmek istediğini söyler. Kızlar eve dönünce durumu annelerine anlatır; kadın da bu yabancıya, küçük oğluna dadılık yapabileceği haberini gönderir. Fani bir çehreye bürünmüş Ceres, kederli bir hâlde burada çalışmaya başlar. Görevi, çocuk Demefon’a (Demophon) bakmaktır. Bu sırada onu ölümsüzleştirmek için kutsal yiyecekler verir. Her gece onu bir sandığa koyar ve köpük köpük ateşe atar; ancak çocuğun annesi bir gün onu yakalar (*Persefon*, s. 48-60). Anne Metanir (Metanaire), ona yalvarır ve Ceres, çocuğu ölümsüzleştirmekten vazgeçer. Onlara, “*Ben şan ve şerefle garkolmuş ilâheyim./Bütün arza gıdalar veren şanlı (Sere)yim*” dizelerinde kimliğini ifşa eder (*Persefon*, s. 61). Veda edip ayrılırken kendisi için bir mabet kurulması buyruğunu verir.

Kızının yokluğunun verdiği üzüntüyle giderek hiddetlenen Ceres, yaratılmış her şeyi gazaba uğratmaya başlar: “*Dedi bu nankör arzda ne varsa baştan başa;/Kurusun bir hiç olsun benzesin yanmış taşa*” (*Persefon*, s. 62). Korkan insanlar, Pan’ı aracı yaparlar ve günahlarının affı için yalvarırlar (*Persefon*, s. 48-65). “Çoban ilâhileri” başlığı altında Pan’a aracı olması için gelen insanların dualarına ve sonrasında gelişenlere yer verilir. İnsanların yakarışları Olympos’a, Zeus’a kadar ulaşmıştır. Zeus’tan “*Kül oldu yana, yana/Merhamet et dünyaya*” feryadıyla yardım istenir. Habercisi, Zeus’un buyruğuyla yeraltı ülkesine gider. Zeus, Ceres’i de huzuruna çağırarak ona yardım edeceğini söyler

(*The Homeric Hymn to Demeter*, 305-345). Olympos’a yapılan yolculuğun ardından Zeus’un huzuruna varılır. Ceres o kadar üzüldür ki Hades onun görünüşünden korkar.

“Ganimed” bölümünde Olympos’ta ilâh sofraları kurulmuştur ve Persephone oraya getirilir. Ceres, kızına Tartaros’ta bir şey yiyip yemediğini sorar (*The Homeric Hymn To Demeter*, 375-458) ve onun Hades’te nar yediğini gammazlayan Ascalaphus’u baykuşa çevirir (*Dönüşümler*, Beşinci Kitap, 535-550).

“(Sere) yeniden sordu eyilerek kızına,
‘Bir şey yedin mi?..’ dedi, ruhunun yıldızına.
(...)
Evet ‘Tartar’ elinde yedi tane nar yedi,
(Stiks)in önündeyim gözümlle gördüm, dedi.

Hiddetinden köpürdü cehennemin gelini;
(Askalaf)a fırlattı zehir saçan elini.

O derhal değişerek meş’um bir baykuş oldu,
Birden bozuldu yüzü çirkin çillerle doldu.
(...)
Demek ki mukadderin senin artık böyleymiş,
Bir ilâh aşk yolunda hileye boyun eymiş.

Dört mevsimin birini yerde geçireceksin,
Sırma kâküllerinle zulmete gireceksin.
(...)
Yağız atlar havada hızlanıp kolan vurdu,
Tekrar genç ilâheyi zulmetlere uçurdu.” (Persefon, s. 77-80)

Persephone artık dört mevsimin birini yeryüzünde geçirecektir (*Homeric Hymn to Demeter*, 434-458; *Dönüşümler*, Beşinci Kitap, 564-572). Bununla birlikte Ceres, Triptolemus’a bütün dünyaya ekin ekmeyi, tarla sürmeyi öğretmesi için bir avuç buğday verir. Triptolemus iklim iklim dolaşarak ellerindeki buğdayı saçarak (*Dönüşümler*, Beşinci Kitap, 643-661). “(Olemp) perilerinin şarkısı”, “Dağ ve mağara perilerinin şarkısı”, “Sahra perilerinin şarkısı”, “Su perilerinin şarkısı”, “Ağaç ve orman perilerinin şarkısı” adlı bölümlerin sonrasında ise hepsi birden söz alır ve Persephone’un, dolayısıyla baharın dünyayı gelmesi için Zeus’a yalvarırlar (Persefon, s. 82-90). “Epilog” bölümünde Venüs, Cupid’i (Eros) çağırarak aşkla ilgili son sözlerini söyler:

“- ‘Şimdi her yer senindir, yüksek tahtlar senindir,
Ebedîyet iklimi aşka yükselenindir.

Mukadderin yolları değişmeden dolanır,
Faniler zaman, zaman onu bir kaza sanır.” (Persefon, s. 91-94)

Aktay, bir prolog ve epilog arasında farklı kaynaklardan yaptığı alıntıları çok az değişiklikle yinelediği bu metinde mitolojik anlatıların evrenine, yerleşik kurallarına ve

kişilerine tamamen bağlı kalır. Onları kalıplaşmış özellikleriyle, kendileriyle ilgili mitlere uygun şekilde tasvir ederek aktarır. Bütün mitolojik kişiler, bilinen özellikleriyle, aralarındaki ilişki kalıplarına uygun şekilde ana-metne taşınır.

Can Yücel, “Yunani Bir Sone”sinde Persephone’un Hades tarafından kaçırıldıktan sonra annesiyle yapılan anlaşma gereğince dört mevsimden birini, baharı yeryüzünde geçirmek için ayrılışını (*Homeric Hymn to Demeter*, 434-458; *Dönüşümler*, Beşinci Kitap, 564-572), anlatıcı özne olarak kurguladığı Hades’in olası bakış açısıyla yeniden yorumlar.

“Dün birden cehenneme döndü cehennem
Persophone yeryüzüne göçtüğünden
Sonbaharla dönsün de bak göreceksin
Hades nasıl cennet olacak yeniden!”³⁹³

Bu bağlamda yeryüzüne baharı getiren Persephone, ayrıldığı zaman da cehenneme cehennemi getirmekte; sonbaharın başlangıcında döndüğünde ise cehennemi cennete dönüştürmektedir. Cehenneme cehennemin gelmesi, Yücel’in şiirinin en karakteristik özelliklerinden biri olan ironinin ve beraberinde alt-metindeki olayların, bakış açısının ve mekânın rolünün/işlevinin çarpıtılmasının bir örneğidir.

3.1.2.5. Hero ve Leandros

Afrodit’in rahibesi olan Hero, Çanakkale Boğazı’nın karşı kıyısındaki Sestos’ta yaşarken Leandros ise diğer yakada Abydos’tadır. Ona âşık olan Leandros, her gece Hero’nun yaktığı meşalenin yardımıyla, onunla buluşmak için yüzerek boğazı geçer. Denizin şartlarının el vermediği günlerde bile Leandros’un Hero’nun yalvarmalarına rağmen boğazı geçmekteki ısrarı, çiftin hazin sonunu hazırlar. Bir gece çıkan fırtınada rüzgâr, onun yolunu bulmasına yardımcı olan meşaleyi söndürür ve Leandros denizde boğulur. Buna dayanamayan Hero ise onu beklediği adadaki kuleden atlayarak can verir.³⁹⁴ **Behçet Necatigil**’in “Nilüfer” şiirinde Hero ile Leandros mitinin kimi unsurları örtük şekilde yer alır; mitteki motifler, karartılmış şekilde metindeki imgelerin ve dizelerin kaynağı olmuştur. Mitten devşirilen kimi unsurlar, bireysel duyguların ve lirizmin kaynaştırıldığı yeni bir bağlamı inşa ederler. Ana-metindeki “Bir ışıktı yanardı gecelerde” dizesi, rahibenin yaktığı meşalenin; “Akşam çiçekler uykuya yattı” dizesi, geceleri yüzerek boğazı geçen Leandros’un; “Beni bana gösterecek lambamdı, almışlar” dizesi ise Hero’nun tuttuğu meşalenin fırtınada sönmesi sonucunda Leandros’un

³⁹³ Can Yücel, *Çok Bi Çocuk*, Papirüs Yayınları, İstanbul, 1991, s. 54.

³⁹⁴ Luke ve Monica Roman, *Encyclopedia of Greek and Roman Mythology*, s. 223.

ölümünün anıştırmalarıdır. Ayrıca metnin tamamında bu trajik olayın izlerinin olduğu söylenebilir.

Bununla birlikte **Ece Ayhan**, *Çok Eski Adıyladır*’ındaki “XLII Hero ile At”’ında şekil değıştirme örüntüsüyle Leandros’un yerine geçirdiğı at ile Hero’nun hikâyesini, tarihe ve coğrafyaya özgü ayrıntılarla karartarak, metne parçalar hâlinde dağıtarak aktarır.³⁹⁵ Bu deneysel metinde Leandros’un boğazı yüzerek geçmesi, izlediğı rota, aşka engel olan karşı gücün cisimleşmesi olan rahip ve uğruna ölünen aşk izleğı, alt-metinle sürdürölen ilişkilerdir.³⁹⁶

3.1.3. *Odyseus ve İlyada*’da Yer Alan Kişiler ve Olaylar ile Doğrudan ya da Dolaylı Bağlantılı Şiirler

Homeros’un *İlyada*’sı, Truva Savaşı esnasında gerçekleşen bir dizi olayı anlatırken *Odyseia*, savaş sonrası dönüş yolculuğı (*nostos*) ile ilgilidir. Savaştan geri dönen Yunan kahramanların çoğı, ister denizde kaybolmuş ister Agamemnon’un durumunda olduğı gibi evinde şiddete maruz kalmış olsun, başarısız dönüş yolculukları (*nostoi*) ile Truva’daki yıkıcı eylemlerinin bedelini ödemişlerdir. Buna rağmen Truva Savaşı’ndaki önde gelen savaşçılardan biri olan Odyseus, uzun, zahmetli ve acı verici yolculuğına rağmen başarılı bir şekilde evine döner. Bu yolculuk sırasında tüm mürettebatını kaybeder, Poseidon’un sürekli öfkesiyle karşılaşır, yine de denizde on yıl dolaştıktan sonra İthake’ye ulaşmayı başarır.³⁹⁷ Bu başlık altında incelenen metinlerin büyük çoğunluğu, Truva Savaşı ya da Odyseus’un evine dönüş yolculuğıyla doğrudan ya da dolaylı şekilde bağlantılıdır.

3.1.3.1. *İlyada*’daki Kişiler ve Olaylar ile Bağlantılı Şiirler

Homeros’un destanlarından *İlyada*, Yunan kahraman Akhilleus’un Truva’ya karşı yapılan seferin lideri Agamemnon’la tartışmasının sonuçlarını anlatır. Kendisinin ganimet payı olan Briseis adlı tutsak kadının Agamemnon tarafından alıkonulmasını bir onur meselesine dönüştüren Akhilleus, savaştan çekilir ve dengeler onların aleyhine bozulur. Akhilleus, yakın arkadaşı Patroklos, Hektor tarafından öldürölünce destanın sonlarına doğru tekrar savaşa döner. Destanın ana izleğı, bununla uyumlu şekilde insan hayatının geçiciliğı ve Akhilleus’un eylemlerini yönlendiren öfkesidir.³⁹⁸ Bu bağlamda Truva Savaşı’nın öncesindeki ya da esnasındaki kimi olayların, destanın kurgusunda önemli bir

³⁹⁵ Ece Ayhan, *Bütün Yort Savul’lar Bütün Şiirler*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1994, s. 73.

³⁹⁶ Metnin ayrıntılı bir incelemesi için bkz. Erdoğan Kul, “Ece Ayhan’ın Şiiri Üzerine Bir Araştırma”, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (doktora tezi), Ankara, 2007, s. 348-350.

³⁹⁷ Luke ve Monica Roman, *Encyclopedia of Greek and Roman Mythology*, s. 343.

³⁹⁸ *age.*, s. 250.

yer tutan yiğitlerin karşılaşmaları ve sonuçlarının, onların içinde bulundukları kimi durumların ele alındığı birçok şiir vardır. Bunlardan bazıları doğrudan destandan hareketle oluşturulmamışsa da bir şekilde onunla temas hâlinindedir, destanda anlatılan kimi olaylarla bağlantılıdır. **Salih Zeki Aktay**’ın “Efsaneler” üst başlığı altında yeniden yorumladığı efsanevi ve dinî olayların yer aldığı “Elma” başlığını taşıyan üç şiirden biri de bu durumun bir örneğidir (*Asya Şarkıları*, s. 124-132). *Paris’in Yargısı*³⁹⁹ olarak bilinen mitolojik hikâyeden hareketle kurgulanan bu şiir, Truva Savaşı’nın çıkışına neden olan güzellik yarışmasını ve ödülü olan “altın elma”yı merkezine alır. Bu anlatıya göre Thetis ve Peleus’un düğününe davet edilmediği için öfkelenen nifak tanrıçası Eris, düğüne gelerek Hera, Athena ve Afrodit’in bulundukları yere, üzerinde “dünyanın en güzel kadınına” yazan bir altın elma fırlatır. En güzelin kim olduğu konusunda aralarında anlaşmazlık çıkan üç tanrıça, Zeus’un emriyle Hermes tarafından bu meselenin hakemliğini yapacak olan Paris’e götürülür. Onu, İda Dağı’nda ziyaret ederler. Verdiği hükümle sonucu belirleyecek olan Paris’e Athena savaşta başarı, Hera ise güç vaat eder. Ancak Paris, kendisine Sparta kralı Menelaus’un eşi Helene’i vaat eden Afrodit’i bu yarışmanın kazananı ilan eder. Bu güzellik yarışması ve ödülü olan elma için yapılan mücadele dolayısıyla Menelaus’un karısı Helene’i kaçıran Paris, Truva Savaşı’nı başlatır.

Bu mitolojik olay, Aktay’ın “efsane” denemesinin başlangıcında mensur şekilde ana hatlarıyla aktarılmış ve sonrasında özetlenen bu alt-metne koşut bir yeniden yazımla dizeler hâlinde genişletilmiştir. Aktay, bu metinde de çoğu mitoloji konulu şiirinde olduğu gibi tanrıların ve kahramanların hem Yunanca hem de Latince adlarını bir arada kullanır; ancak efsanenin herhangi bir unsurunu değiştirmez, neredeyse bir yinelenmeye gider. Truva Savaşı’nın başlamasına yol açan bu olayların kıvılcımını, yine Aktay’ın benzer üç şiirinde ortak bir motife dönüştürdüğü elma ateşler. Aktay’ın metninde mitin olay örgüsü ve kişileri, manzum bir hikâyeye kurgusunda özgün bağlamlarında olduğu gibi sunulur. Şiirin başlangıcı ve bitişi arasında gerçekleşen her şey, aşkın ve güzelliğin ideal temsilcisi olarak görülen Helene ile bağdaştırılır. Bununla birlikte şiirin sonundaki Helene’e seslenişte, Truva Savaşı’nın başlamak üzere olduğu ima edilir. Dolayısıyla şiiri, *İlyada* destanının muhtemel bir ön bölümü, yaşananların öncesine dönük bir kurgulama (*prequel*) olarak değerlendirebilmek mümkündür. Aktay, Helene’e sesleniş çerçeve yaparak Truva Savaşı’na neden olan olayı olduğu gibi aktarır. Helene’e seslenilen

³⁹⁹ Bu olaya *İlyada*’nın XXIV. Bölüm’ünde (25-30) örtük ve kısa bir gönderme yapılır. Olayın ayrıntılı bir açıklaması ise kayıp olan ancak günümüze fragmanları aracılığıyla olayın güvenilir bir özetini ulaştıran *Cypria* adlı destan külliyyatının ilk cildinde bulunmaktadır. Ovidius’un *Herodies*’inde de bu olay anlatılmaktadır. Apollodorus *Bibliotheca*’sı ve Hyginus’un *Fabulae*’sında da olaya göndermeler yapılır.

bireysel ton dışında mitolojik kaynaklarına tamamen bağlı kalır; dolayısıyla bunun dışındaki ana-metin, tamamen bir çeviri görünümündedir.

Mustafa Seyit Sutüven'in "Kazdağı" şiirine göre Homeros'un *İlyada* destanının mekânı, Kazdağı'dır; şiirde yer alan Venüs/Afdrodit, Akhilleus gibi destan figürleri de bu coğrafyanın birer ferdidir. *İlyada* ve *Odyseia* destanlarının muhtemel yazarı Homeros da bir destan kahramanı olan Akhilleus da bu coğrafyada dolaşmaktadır; metne göre gerçekle mit, Anadolu'nun toprağıyla, kültürüyle iç içedir (*Bütün Şiirleri*, s. 162-163).

Melih Cevdet Anday'ın "Pas" şiiri, Truva Savaşı'na giden Agamemnon'un ordusunun yanlışlıkla güneye inerek Mysia bölgesini yağmalamasıyla ilgili mitolojik hikâyeyi aktarır. Bu hikâyenin muhtemel alt-metni, Apollodoros'un *The Library*'sindeki (Epitome III, 16-20)⁴⁰⁰ anlatımdır. Bundan hareket eden Anday, Mysia kralı Telephos'un Akhilleus tarafından yaralanması ve sonrasında gerçekleşenleri neredeyse olduğu gibi şiir formunda yineler. Şiirin kendisine mekân olarak seçtiği Bakırçay;⁴⁰¹ bu olayın geçtiği varsayılan, eski adı Mysia olan bölgenin bir kısmıdır. Şiirin adı ise Akhilleus'un kargısıyla yaralandığı Telephos'un yine onun tarafından iyileştirilmesine bir göndermedir. Mitolojik hikâyede Akhilleus, mızrağındaki pası kazıyarak Telephos'un yarasına sürer; buna ek olarak tamamen kendine ait, farklı bitkilerden elde ettiği bir merhemi de kullanarak onu iyileştirir. Bu yaranın iyileşmesiyle ilgili kehaneti aktaran ancak şiirde adı anılmayan büyücü/kâhin ise Kalkhas'tır; bu kehanet de metne doğrudan eklenmiştir.⁴⁰² Anday, benzer kimi şiirlerindeki gibi mitolojik olayı ve kişileri birebir yineleyerek şiirine taşır.

*"Arslan sütü emmiş Kral Telephos,
Bergama kıyılarına çıkan Akhaları
(Gidiyorlardı Troya savaşına)
Püskürttüğü zaman Bakırçay'da,*

⁴⁰⁰ Apollodoros, *The Library II* (Çev. Sir J. G. Frazer), William Heinemann, London, 1921, s. 187-191.

⁴⁰¹ Mysia, günümüzde Balıkesir ilinin tümünü, Manisa ve İzmir illerinin kuzey bölümlerini, Kütahya ilinin batısını kapsayan bölgenin eski adlandırmasıdır. Bölgenin doğu sınırını Olympos Dağı, güney ve batı sınırını Bakırçay (Kaikos), kuzey sınırını Gönen (Aisepos) ve Orhaneli Çayı (Rhyndakos) çizer.

⁴⁰² Agamemnon ve ordusu, savaşmak için Truva'ya giderken bir hata sonucu Mysia bölgesine varır; burada konaklarlar ve Truva'da olduklarını zannederek bölgeyi yağmalarlar. Bunlar olurken Herakles'in oğlu Telephos da oradadır ve onlara karşı koyar. Telephos, ordudaki birçok iyi savaşçıyı öldürünce durum Akhilleus'a intikal eder. Karaya çıkan Akhilleus zehirli kargısıyla onu yaralar; ancak Herakles'in oğlu olduğu için öldürmek istemez. Agamemnon yanlış yerde olduklarını fark edince tekrar denize açılırlar; Telephos'un yarası ise yıllarca iyileşmez. Yunanlılar bu sırada kendilerine Truva'ya giderken eşlik edecek bir kılavuz arayışındadır. Tanrı Apollon da Telephos'a yarasını sadece açanın iyileştireceğini söyler. Bunun üzerine Telephos gizlice Agamemnon'un sarayına girerek oğlu Orestes'i kaçıtır; onları, eğer ki yarasını iyileştirmesi için ona yardım edilmezse çocuğu öldürmekle tehdit eder. Aynı zamanda Kalkhas, kehanetinde, Telephos'un yardımcıları olmaksızın Truva'nın ele geçirilemeyeceğini onlara söyler. Mysia kralı Telephos, sağlığına kavuşursa onlara kılavuzluk edeceği sözünü verir. Akhilleus, mızrağındaki pası kazıyarak yaraya basar ve bitkilerden elde ettiği "akhilleos" adındaki karışımın yardımıyla onu iyileştirir. Telephos iyileştikten sonra onlarla sefere katılmayı reddetse onlara Truva'nın yolunu tarif eder; Kalkhas da bu rotanın doğruluğunu onaylar. Bkz. Robert Graves, *Yunan Mitleri Tanrılar, Kahramanlar, Söylenceler*, s. 848-849.

*Bilmiyordu gemilerin birinden
Atlayacağını Akhileus'un
Elinde uzun kargısı.*

*Unulmaz bir yara açmıştı kargı,
Ne çiçek tozu, ne çamur, ne şarap,
Yara kapanmak bilmiyordu.
'Bunu yapan iyi eder,' dedi Bilici.
Akhileus'un ardına düştü Telephos,
Çaresiz, Troya'ya doğru.*

*Oysa kapanmayan yaraya
Kargının pasını salık vermişti
Bilici." (Rahatı Kaçan Ağaç Toplu Şiirler I, s. 281)*

Cahit Irgat, "Ekmek Rüzgârı"nda bir emekçinin, sabah olduğunda ekmek parası derdine düşecek muhtemel bir işçinin gece sevgilisi ya da eşiyle geçirdiği zamana odaklanırken Afrodite, Hera ve Athena gibi tanrıçaların bireşiminden yapılan bir soyutlamayla sevgilisini resmeder. Ancak sevgili, güzel geçen bir gecenin sabahında ekmek rüzgârına kapılan bir Thetis'tir. Şiirde tasvir edilen gecede yer alan üç tanrıça, Thetis ile Peleus'un düğününe çağrılmayan Eris'in, üzerinde "en güzeline" yazan altın elmayı ortalarına atarak Truva Savaşı'nın çıkmasına yol açtığı olayın kahramanlarıdır. Irgat, Truva Savaşı'na yol açan ve *Paris'in Yargısı* olarak bilinen hikâyede geçen yarışmadan esinlenmiştir. Geceleri sevgili, "İlk Güzellik Yarışması"na katılan üç tanrıçanın toplamından müteşekkildir. Sabah ise Peleus'la evlenen Thetis'tir; işine giden, "ekmek rüzgârı"na kapılmış sıradan bir insandır. Dolayısıyla Irgat, şiirindeki sevgili tasavvurunun üstünlüğünü ve güzelliğini vurgulamak amacıyla "İlk Güzellik Yarışması" olarak nitelendirilen bu mitolojik olayın kişilerinden yararlanan bir uyarlamaya gitmiştir.

*"(...)
Ne adın ad, ne yurdun yurt, bana ne
İster zenci, yahudi, ister çingene
Rengin benle, kokun benle, gözyaşımız bir
İç aşkımı şarap gibi iç bitir
Aphrodite'in göğüsleri havada
Gözlerin gözlerimde, kaçırma Hera
Ellerin en güzeli ellerimde Athena
Aşkın doruğunda koştuk dört nala
Ve aşk çadırlarını topladı gece
Ekmek rüzgârını bindirdi sabah
Thetis'in ayakları işbaşına." ⁴⁰³*

Arif Damar, "Troya"sında, Akhilleus'un Hektor'u öldürdüğü destan kesitinden (*İlyada*, Bölüm XXII, 1-515) yaptığı bir ayıklamayla toplumsal ve kültürel boyutu olan

⁴⁰³ Cahit Irgat, *Irgatın Türküsü Bütün Şiirleri*, Adam Yayınları, İstanbul, 1991, s. 179.

bir şiirleştirmeye gider. Akhilleus'un öldürdükten sonra atların arkasında sürüklediği Hektor'la özdeşleşen anlatıcı özne, bu olayı toplumsal eşitsizlik ve mücadele, ezen ve ezilen ilişkisi ekseninde yeniden yorumlar. Akhilleus zulmün, Hektor ise mağduriyetin simgesine olarak sunulur. Alt-metin, görselleştirmenin ağır bastığı soyutlamalarla örülü bir toplumsal tablonun çıkış noktasına dönüşür. Anlatıcı özne, Akhilleus'un sürüklediği Hektor gibi "binlerce yıldır demir arabaların arkasına bağlanmış" bir "mağdur" olarak onunla özdeşleşir; aynı zamanda halkın da bir temsilcisidir. Hektor'un babası Priamos, onun eşi Andromakhe ve Odysseus ise bu dramatik tablonun ortasında olumlu tipler olarak yer alır. Şiirin sonunda ise onların maceralarının, tüm bu olayların mekânının kutsal topraklara sahip Anadolu olduğu dile getirilir.

*"Bir tek insan
Karartıyor sonsuzu
Aydınlatıyor bazen*

*Akhilleus Hektor'u öldürürken
Hektor mu öldü yalnız
Yalnız Hektor mu yerlerde sürüklendi
(...)
Binlerce yıl geçmemiş
Gibi bizler de
Bağlanıyoruz sınıksız ayaklarımızdan
Arkasına demir arabaların
(...)
Acımasız bir Akhilleus yine
Troya'nın çevresinde
Dönerken
Alnımız taştan taşa vuruyor*

*Odysseus duruyor eski yerinde
(...)
Çok erkek
Kral Priamos'tan iyi yürekli
Çok kadın Andromakhe'den bile güzel*

Topraklarımız kutsal"⁴⁰⁴

Sezai Karakoç'un "Kav" şiirinin anlatıcı öznesi, güzelliğiyle ünlenmiş, uğruna Truva Savaşı'nın çıktığı Helene'e sevgilisini vasfederken gönderme yapar. Aşkın merkeze alındığı bu metinde Helene kadar güzel olan sevgili, Leonardo da Vinci'nin ve Van Gogh'un resmettiği, Aragon'un "Elsa'nın Gözleri" şiirinde övdüğü kadar mükemmel bir bireşimdir.⁴⁰⁵

⁴⁰⁴ Arif Damar, *Yoksulduk Dünyayı Sevdik (Toplu Şiirler)*, Kırmızı Yayınları, İstanbul, 2007, s. 347.

⁴⁰⁵ Sezai Karakoç, *Gün Doğmadan Şiirler*, Diriliş Yayınları, İstanbul, 2013, s. 141-144.

3.1.3.1.1. Patroklos'un Ölümü

Homeros'un *İlyada* destanı, on yıl süren Truva Savaşı'nı anlatır. Necatigil'e göre destandaki giriş için en uygun etken, olayları yönlendiren bir duygu olan Akhilleus'un öfkesidir; metindeki olaylar bunun etrafında toplanır. Akhilleus, Briseis'i elinden aldığı için Yunan ordularının komutanı Agamemnon'a kızarak savaştan çekilir; böylece Hektor'un komutası altında savaşan Truvalılar, Yunan gemilerine kadar sokulur. Bu tehlike karşısında Akhilleus'un inadı kırılır ve arkadaşı Patroklos'u dövüşmeye yollar. Sonrasında Hektor, Patroklos'u öldürür. Akhilleus, onun intikamını almak için savaşa döner ve Hektor'u öldürür. Bu ölüm, savaşın akıbetini de belirler. *İlyada*, Hektor'un ölüsünün, babası Priamos'a teslim edilmesiyle son bulur. Bu sona doğru giden metnin bölümlerinde farklı kahramanlar, yiğitlikteki hünelerini göstermek üzere meydana çıkar ve çekilir.⁴⁰⁶ Bu bölümlerden biri de Patroklos'a aittir. Akhilleus'un yerine Truva Savaşı'na katılan Patroklos, Truvalılara karşı üstünlük sağlayarak neredeyse şehri tek başına ele geçirmek üzereyken Apollon, ona üç kez kalkarıyla saldırır. Bir sis bulutuna saklanıp Patroklos'un omuzlarının ortasına ölümcül bir darbe vurur; zırhını soyar ve silahlarını alır. Patroklos'u savunmasız hâlde gören Euphorbos ise onu yaralar. Hektor, sendeledikten sonra kalkıp tekrar savaşa katılmaya çalışan Patroklos'u tek bir darbeye öldürür (*İlyada*, Bölüm XVI, 700-855). Akhilleus'un ölümsüz atları⁴⁰⁷ Patroklos ölünce ağlar. Bunun üzerine Zeus, atlara acır ve şöyle seslenir:

*“Zavalllıklar, ne diye verdim sizi Kral Peleus’a,
ne diye bir ölümlü insana verdim sizi,
Siz ki bilmezsiniz ölüm ne, yas ne,
bahtı kara insanlarla acı çekmeniz için mi?
Şu dünyada soluk alan, yürüyen yaratıklar arasında
insandan daha acınacak bir yaratık yok.”* (*İlyada*, Bölüm XVII, 441-446)

Bu trajik sahneyi, sonrasında Akhilleus'un verdiği tepkileri ve öfkesinin yönlendirmesiyle gerçekleştirdiklerini gönderge yaparak kurgulanmış şiirler vardır. Örneğin **Oktay Rifat**, “Patroklos'un Ölümü ve Atlar”ında, Zeus'un Akhilleus'un babası Peleus'a düğününde hediye ettiği iki atın Truva Savaşı sırasında Patroklos'un ölümünün ardından ağlamasını, Homeros'un üslubunu ve bu olayı anlattığı destan kesitinin benzetmelerini, kelimelerini kullanarak, dolaylı şekilde alıntılanarak aktarır (*İlyada*, Bölüm XVII, 425-445). Akhilleus'un ölümüyle mateme bürünen atların anlatıldığı destan parçacığını alt-metin yapan şiirde, söz konusu iki atın savaş ortamındaki silüetleri ve

⁴⁰⁶ Behçet Necatigil, *Mitologya*, s. 46.

⁴⁰⁷ Balios ve Ksanthos, Peleus, tanrıça Thetis'le evlendiğinde ona hediye edilen atlardır; bu atlar, Truva Savaşı boyunca Akhilleus'un arabasını çekmişlerdir.

Patroklos'un ölümüne verdikleri tepkiler bir indirgeme ve sadeleştirmeye dönüştürülerek canlı bir tablo hâlinde sunulur.

*“Başka düşman şimdi gökte sonra bozgun
Bulutlar devlerle tanrılar savaşı.
Ovada Peleus'un ölümsüz azgın
Atları Troya hisarlarına karşı
(...)
Tasalı kıvrık ikisinin de başı
Bir keder yonusu mermer doludizgin*

*Sıcak yaşlar dökerler ıslanır yele
Hamut perçem, ve kudurmuş esen yele
Yelkenlerini nasıl açarsa yalaz” (Bütün Şiirleri II, s. 122)*

Melih Cevdet Anday'ın “Troya Önünde Atlar” şiiri, bir şairin, muhtemelen Homeros'un (“kör bir ozan”) ve atların ruhunun Truva önünde toplanması üzerine kurgulanmıştır. Bu atların kişnemeleri Hades'ten duyulmakta ve cehennem bekçisi olan üç başlı köpeği/Kerberos'u delirtmektedir. Troya önüne ilk olarak Peleus'un Akhilleus'a armağan ettiği ölümsüz atlar çıkar. Bu atlar, *İlyada* destanında Patroklos öldürüldüğünde ağlamalarıyla ve yasa bürünmeleriyle bilinir. Anday, bu atların mitolojik hikâyesini şiirine eklerken ilgili destan sahnesini de aktarır (*İlyada*, Bölüm XVII, 425-445). Daha sonra Diomedes ve Tros atları, Menelaos'un arabasına koştuğu Aithe ve Podargos, Antilokhos'un Pyloslu atları, destanda yiğitlerin sırayla meydana çıkarak dövüşteki hünerlerini sergilediği gibi Truva önüne çıkar. Bu sahneler, *İlyada* destanında farklı bölümlerde gerçekleşen müsabakaların bir anıştırması ve türevidir. Destanın kahramanları da sırayla yiğitliklerini sergilemek amacıyla meydana çıkar ve çekilir. Anday, bu karşılaşmalardan yola çıkan buluşmaları, anakronik bir yöntemle kurgulamıştır. Bunun için de destanda “ölümsüz”, “tanrısal” gibi sıfatlarla nitelendirilen atların arasına tanınmış farklı atları ekler; ona göre bu kompozisyon biçimi, geçmişin “arılaştırılması”nı sağlar. Anakronik bakış açısıyla her şeyin bağdaşık olduğu, geçmişin-şimdinin-geleceğin eşitlendiği fikri; Anday'ın zaman kavrayışına, onu bir sorunsal olarak irdelemesine zemin hazırlar. Bu bağlamda *İlyada* destanından bir özetleme ve mitolojideki atlarla oluşturulmuş bir “seçki” olan girişin ardından Köroğlu'nun Kır At'ıyla meydana gelmesi bir ayrışma yaratır. Kır At'ın ardından Truva Savaşı'nın kazanılmasının en önemli nedeni ve Odysseus'un zekâsının bir örneği olan Tahta At, karşılaşma meydanına çıkar (*Odysseia*, Bölüm VIII, 490-500). Sonrasında Hz. Ali'nin Döldül'ü, tanrısal atlar arasında görünür. İskender'in Bukephalus'u, Elcid'in Babeica'sı, *Don Kişot*'un Rocinante'si ve Pegasus da sırayla bu meydanda koşarlar. Şiirin “Koşu”

üst başlıklı birinci bölümünde bu koşular, karşılaşmalar dolayısıyla kurmaca/reel kişiler ve atlar buluşturulur (*Rahatı Kaçan Ağaç Toplu Şiirler I*, s. 311-313).

Anday, bu şiirinde, Truva Savaşı ile bağlantılı başka hikâyelerden de yararlanmışır. Bu bağlamda Anday, esin kaynaklarını ve kullandığı alıntıları kendisi haritalandırır. Şiirin önemli alt-metinlerinden biri de Paris'in dağa atılması ve sonrasında Helene'i kaçırmayla ilgili mitolojik anlatıdır. Bu alt-metin, Anday'ın şiirini yazarken derinleştirdiği çelişkinin kaynağıdır: Truva kralı Priamos'un karısı Hekabe, Paris'e gebe iken gördüğü düşü yorumlatır ve kâhin, doğacak çocuğun kente felaket getireceğini söyler. Bunun üzerine kral, çocuk doğunca yırtıcı hayvanlar onu parçalayıp öldürsün diye İda Dağı'na atar.

Anday, tanrıların belirlediği mutlak yazgıya rağmen Priamos'un tedbir almasını, gelecek felaketten kurtulabileceğini ummasını bir çelişki olarak görür. Ancak Priamos her ne kadar tedbir alsa da Paris, Helene'i kaçırmayla öngörülen felakete yol açarak kehaneti gerçekleştirir. Yazgının karşısında alınan tedbirlerin sonucu değiştirmemesi, sadece geciktirmesi tanrıların iradesinin nihayetinde gerçekleşmesidir: “*Paris dağa atılmasaydı da felaket gene zamanında ortaya çıkacaktı; çünkü Paris, dağ yerine kentte büyüyecek, gidip Helena'yı kaçırarak ve bu olay bir savaş nedeni olarak, biçilen süresi dolunca belirecekti.*” (*Rahatı Kaçan Ağaç Toplu Şiirler I*, s. 322). Anday, buradaki görünüşteki ve yapay çelişkinin şiirsel bir çalışmaya yön vereceğini düşünür. Bununla birlikte, zamanın anakronik, eşzamanlı ve izafi ayrımları silen yapısı bu şiirin diğer bir çıkış noktasıdır. Anday'a göre geçmiş, “*bir sıra olaylardan kurulu bir zincir değil, bütün olayların iç içe girdiği eşzamanlı bir görünüm*”dür (*Rahatı Kaçan Ağaç Toplu Şiirler I*, s. 322). Bu yaklaşıma göre, Paris'in doğması ile Truva'nın yıkılması arasındaki zaman hiç geçmemiş gibidir ve kehanet anlamsızdır.

Örneğin şiirin ikinci bölümü “Ağu”da, modern zamana geçişle bir anakronik sıçrama yaratılır. Bursalı oto tamircisi Mehmet'in kahramanlar ve tanrısal varlıklarla yan yana getirilmesiyle, Anday'ın zamanın bütünlüğü ve eşzamanlılığı konusundaki fikri örneklenir. Kadın kokulu kent (Truva) yakılır. Dolayısıyla hem Antik hem de modern dönem iç içe geçer. Bu şablon; anlatıcı öznenin İzmir Fuar'ından dönerken İlion'u (Truva) görmesi, İkinci Dünya Savaşı'nda yakılan kitaplar, dağa bırakılan çocuğun (Paris'in) ne olduğu sorusu ile yaratılan “eşzamanlı görünüm”den dolayı farklı zamanların iç içe geçmesi ile yinelenir. “Düş” başlıklı üçüncü bölümde yine dağa bırakılan çocukla ilgili kehanet anıştırılarak alt-metne dönülür. “Dönü” başlıklı dördüncü bölümde atların dönüşlerinin ve muhtemel bir savaşın tasvirinden sonra Goethe'nin “Wanderers Nachtlied” şiirinden “*Über ailen Gipfeln İst Ruh* (Bütün tepelerin üstü

sessizdir)” dizeleri eklenir ve “*Peki,/Dağa bırakılan çocuk ne oldu?*” sorusuyla yine göndergelerden birine, Paris’in hikâyesine dönülür. “Fal” başlıklı beşinci bölümde falcının⁴⁰⁸ konuşmasıyla yazgının, tanrısal iradenin kaçınılmazlığı vurgulanır ve Anday’ın sorunsallaştırdığı çelişkiye ürettiği formül verilir: “*Zamanı uzatmak da elimde değil,/Kısaltmak da.*”⁴⁰⁹ “Sevi” bölümü ise metnin bütününden bağımsız bir aşk şiiri görünümündedir. “Fal”a, dolayısıyla kehanete meydan okuyan bir kavuşma anı tasvir edilir. Bu bölüm, kehanete rağmen Paris ile Helene’in kavuşmasının mümkün olduğu, zamanın her şeyi aynılaştırdığı, eşitlediği şeklinde de yorumlanabilir.

Anday’ın zamanın ve olayların kategorik bir ayrıma tabi olmadığı, eşzamanlılığın her türlü çelişkiyi çözdüğü tezi, şiirin dokusuna da “anakroni” olarak yansır. Metnin, bu anakroninin ürünü olan parçalanmış dokusunda mitik ve modern zamanın kimi görünümüleriyle aktarılan farklı kişiler iç içe geçer. Zaman, farklı insanları ve dönemleri kavuşturur.

Ali Mümtaz Arolat’ın “Şair”i de Prometheus’un zincire vurulmasına, *İlyada*’ya, Truva Savaşı’na, özellikle destanın önemli kahramanlarından Patroklos’un, Akhilleus’un ve Hektor’un akıbetlerine göndermelerle kurulmuştur. Ana-metnin de merkezindeki mitolojik kişi olan Akhilleus aracılığıyla Truva Savaşı sırasında gerçekleşen birçok olaya işaret edilir. *İlyada*’nın çarpıcı sahnelerinden olan Patroklos’un öldürülmesi, bundan dolayı Akhilleus’un Hektor’u öldürmesi (*İlyada*, Bölüm XVII); kullanılan alt-metin parçaları olarak şiirin bağlamına, poetik bir düşünceyi vurgulamak amacıyla, işlevsel bir tutumla taşınır. Ana-metindeki bu izlek, destadaki her şeyin tamamen şairin estetik dehasının bir sonucu olduğudur. Bütün kalıcı sanat eserleri bu estetik ilkeye göre oluşturulur. Bu bağlamda Homeros ve *İlyada*’sı, bütün şiir etkinliğinin bir özetidir.

*“Ağla, Truva, seni fikrimizde yaşatan
Ne surların dibinde akan
Koyu kırmızı kan,
Ne de ufuklara,
Ufuklarda uğuldayan rüzgâra,
Asırlarca kanat germiş kulelerin,
Ne de deniz rengi, derin
Bakışlı Elenanın rüyası,
Ne de seni kurtarmak için cenkleşerek,
Patrokles’in vücudunu deşerek
Tunçtan kapılarının önüne seren
Ve Aşil’in ayakları dibinde can veren
Hektorun yası.*

⁴⁰⁸ Anday, özellikle mitoloji konulu şiirlerinde “kâhin/bilici” gibi kelimelerin yerine “falcı”yı tercih eder.

⁴⁰⁹ Anday, bu çözümü üretirken “*Yat sat tat ksanikam* (Her şeyin süresi göz kırpmak kadar kısadır)” ve “*Santana ksana dharmas* (Geçici varlıkların anlarının dizisi)” şeklindeki zamanın geçiciliği ile ilgili Budist ilkelerden de etkilendiğini belirtir.

(...)
Ve kuvvetiyle şöhretini ölmez yapan,
Cesaretine asırlar tapan
Mağrur Aşil,
Geriye doğru bak, gör:
Seni hâlâ yaşatan nim ilahlığın değil,
Ağla Aşil, talihine küs;
Asırların bile silemediği Omirüs...” (Hayal İkliminden Dönen Diyor ki, s. 7-9)

İlyada destanındaki ya da bir şekilde onunla bütünleşen metinlerdeki mitolojik kişiler de farklı bağlamlarda görünmüşlerdir. Truva Savaşı’nın ortaya çıkışıyla ilgili güzellik yarışması, Paris’in hakemliği, Helene’in kaçırılması, Akhilleus’un öfkesi ve Patroklos’un ölümü en çok yararlanılan göndergelerdir. Genellikle sevgilinin övülmesi, kültürle coğrafyanın bütünlüğünün vurgulanması ya da toplumsal, felsefi, estetik bir meselenin irdelenmesi amacıyla Truva Savaşı’yla ilgili olaylardan ve kişilerden yararlanılmıştır.

3.1.3.2. *Odyseia*’daki Kişiler ve Olaylar ile Bağlantılı Şiirler

Odyseia destanı, Odysseus’un memleketine dönüş yolculuğu sırasında karşılaştığı olayları içerir. Bu yolculuğun öncesinde gerçekleşenleri anlatan *İlyada*’da Odysseus, Menelaos’un yardım istemesi üzerine vatanı İthake’den ayrılır ve Truva Savaşı’na katılır. Bu savaşta birçok kahramanlık gösteren Odysseus, zekâsıyla birçok sorunu çözer. Şehrin geleneksel savaş yöntemleriyle ele geçirilmeyeceğini anlayınca tahta at fikrini öne sürer ve bu hilenin başarıya ulaşmasında, savaşın kazanılmasında sorumluluk üstlenir.

İlyada’daki savaştan sonraki kimi olayları içeren *Odyseia* destanında ise Odysseus’un İthake’ye dönüş yolculuğu sırasında başından geçenler hikâye edilir. Destanda hazırlıklarıyla birlikte yaklaşık yirmi yıl süren Truva Savaşı’ndan sonra bütün Akha savaşçıları ülkesine döner; ancak Odysseus, memleketi İthake’ye bir türlü ulaşamaz. Denizlerde geçirdiği on yıl boyunca farklı olaylar ve maceralara sürüklenir. Bu süre içinde Odysseus, denizde çıkan fırtına sonrası Kikon⁴¹⁰ diyarına ayak basar. Orada sağ bıraktığı Apollon rahibi Maron ona, daha sonra Tepegöz’ü sarhoş edeceği şarabı hediye eder. Bir gece dağdan inen Kikonların saldırısına uğrayan ve altı adamını kaybeden Odysseus, tayfasıyla birlikte denize açılır; bir fırtınanın ardından Lotus Yiyenlerin ülkesine çıkarlar. Oradaki yerlilerin Odysseus’un arkadaşlarına lotus yedirmesi sonucunda arkadaşları yurtlarını ve yakınlarını unutup orada kalmak ister. Odysseus onları zorla gemiye bindirir ve tekrar yola çıkarlar. Birçok keçinin bulunduğu

⁴¹⁰ Vahşi bir kabile.

bir adaya ayak basarlar. Odysseus bu adadan, bir grup arkadaşıyla birlikte Tepegözler bölgesine geçer. İçi erzakla dolu bir mağaraya girerler; akşam olunca Tepegöz sürüleriyle birlikte döner. Mağaranın kapısına koca bir kaya dayar ve Odysseus'un arkadaşlarını ikiye ikiye yemeye başlar. Odysseus, Tepegöz'ü sarhoş eder ve gözünü çıkarır. Adının "Kimse" olduğunu söyleyerek onu aldatır. Sürülerin altına saklanır ve oradan kaçır. Bu hareketi, Tepegöz'ün babası Poseidon'u öfkelenendirir ve Odysseus, denizlerde karşılaşacağı birçok felaketle cezalandırılır.

Yeni durakları, Aiolos'un adasıdır; orada iyi karşılanırlar. Aiolos, onları ağırladıktan sonra içine bütün rüzgârların kapatıldığı bir tulum verir. Gemilerine bir rüzgâr vererek onları uğurlar. Odysseus uykuya daldığında tayfaları tulumu açar ve korkunç bir fırtına kopar. Aiolos'un adasına tekrar çıkarlar; ancak bu sefer kovulurlar. Laistrygonların⁴¹¹ adasına varırlar. Telepylos adlı limanda kralın kızı olan bir dev anasıyla karşılaşırlar. Kız, babasına haber gönderince dev yamyamların saldırısına uğrarlar; limandaki bütün gemiler parçalanıp içindekiler öldürülür. Sadece limanın dışında demirlemiş olan Odysseus'un gemisi bu felaketten kurtulur.

Gemileriyle kuzeye gidip büyücü tanrıça Kirke'nin adasına çıkarlar. Odysseus orada bir süre kalır. Kirke, bilici Teiresias'ın ruhundan memleketi İthake'ye dönüş yolunu öğrenmesi için onu ölümler ülkesine gönderir. Bu olağanüstü yolculuğu tamamlayan Odysseus, sağ salim tekrar döner. Kirke, ayrılmadan önce ona yolundaki tehlikeleri haber verir; denize açılan Odysseus, tüm bu tehlikelerle karşılaşır. Sirenlerin önünden geçerler; burada birkaç kişi ölür. Tanrı Helios'un sürülerinin otladığı Thrinakie adasına ulaşırlar. Rüzgâr olmadığı için orada karaya çıkarlar. Odysseus sığırlara dokunmamalarını tembihlese de tüm yiyeceklerini tüketen tayfası, bunlardan birkaçını keser. Bunun üzerine gemi yola çıktığı anda Zeus'un yolladığı bir yıldırımla paramparça olur. Bir yelken direğine tutunan Odysseus, dokuz gün denizde sürüklendikten sonra Kalypso'nun adasına ulaşır.

En sonunda tanrıça Athena'nın aracılığının etkisiyle Zeus, Odysseus'u kurtarmaya karar verir; ulaşı Hermes'i Kalypso'ya gönderir ve Odysseus'u bırakması buyruğunu iletir. Odysseus'a bir sal yapılır ve o, her türlü erzak verilerek uğurlanır. Poseidon'un bir fırtınayla onun salını alabora etmesine rağmen Odysseus, bir şekilde İthake'ye varır. Orada Eurykleia tarafından tanınır. Penelope'nin taliplerinden üç alır, tahtına ve karısına kavuşur.⁴¹²

⁴¹¹ Yamyam devletlerden oluşan bir kabile.

⁴¹² Azra Erhat, *Mitoloji Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2007, s. 221-225; Homeros, *İlyada* (Çev. Azra Erhat-A. Kadir), Can Yayınları, İstanbul, 2006; Homeros, *Odysseia* (Çev. Azra Erhat-A. Kadir) Can Yayınları, İstanbul, 2008.

Ercümend Behzad Lav’ın “Peri Adaları” şiiri mitolojik göndermelerle örülüdür; göndermeleri Pan, Sirenler ve Odysseus’un yolculuğunun bir kesiti olan şiirin adı da Tepegöz ve Sirenler ile ilgili *Odyseia* bölümlerini anıştırır.⁴¹³

“(…)
Hani tek gözlü Siklop kadınlar yutan
Ve iki ayaklı keçi
Uyutan bâkireleri”⁴¹⁴

Melih Cevdet Anday, *Odyseia*’nın bir bölümünü alt-metin yaparak yazdığı *Kolları Bağlı Odysseus*’unun sonunda yer alan “Kitaba Ek”te, metnini oluştururken şiirinin felsefi temelleriyle ilgili konuları işleyen bazı kitaplardan yararlandığını belirtir ve kendi metninin bir tür arkeolojisini yapar.⁴¹⁵ Anday bu denemesinde, insanın doğa ile ilişkileri, insanın doğaya, kendine ve topluma yabancılaşması, bu yabancılaşmadan kurtulma çabası ve izlemesi gereken yollar gibi sorunsalları şiirin düşünsel düzeyi olarak nitelendirse de bunların bakışa, yoruma göre çeşitlenebileceğini de ekler. Özellikle *Odyseia*’nın XII. Bölüm’ündeki bir çelişkiden hareket ettiğini söyler. Odysseus’un eve dönebilmek için tanrıça Kirke’den yardım istemesi üzerine kurulu bölümdeki çelişki: her şeyi olduğu gibi söyleyeceğini açıklayan Kirke’nin, Odysseus’u kararı konusunda kendi başına bırakması ve sadece Sirenlerden sakınmasını tembihlemesidir. *Kolları Bağlı Odysseus*’un “Dördüncü Bölüm”ü, bu hikâyenin Anday’a göre yorumlanmasına dayanır. Mitoloji bağlamında metinlerarasılığın başladığı bu bölümde Kirke ile Odysseus’un karşılaşması bölümün çerçevesini kurar. Beş alt başlıktan oluşan bu bölümdeki ilk başlığın anlatıcısı Odysseus’tur; tıpkı *Odyseia*’nın XII. Bölüm’ünün girişindeki gibi Odysseus, Ayaye adasına vardıkları anı anlatır. Burada üslup bakımından Homeros’u

⁴¹³ Odysseus’un uzun yolculuğunda uğradığı adalardan birisi insan yiyen Tepegöz’e aittir. Odysseus bu adada Poseidon’un oğlu tepegöz Polyphemos’u kör eder ve bu nedenle gazaba uğrayarak denizlerde oradan oraya sürüklenir.

⁴¹⁴ Ercümend Behzad Lav, *Bütün Eserleri* (Haz. Doğan Hızlan), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1996, s. 259.

⁴¹⁵ Anday *Odyseia* destanı dışında yararlandığı tüm kaynakları bu bölümde deşifre etmiştir. Anday *Kolları Bağlı Odysseus*’un birinci bölümünün üçüncü bendinin birinci dizesini (“*Qui l’observent avec des regards familiers*”i Anday “*Bildik bakışlarla süzerdi beni*” şeklinde çevirmiştir), Beaudelaire’in “Correspondances” adlı şiirinden, kişinin doğa dilinden anlayabilmesini örneklemek amacıyla alıntıldığını belirtir. Birinci bölümün ikinci bendinin beşinci dizesini (“Mezmurlar”, 42: 1), Davut’un mezmurlarından; üçüncü bölümün dokuzuncu bendinin dokuzuncu ve on birinci dizeleri (“Mezmurlar”, 55: 6) de aynı kaynaktır. Birinci bölümün “kaldı” redifinin kullanıldığı dokuzuncu bendinde Şeyh Galib’in bir tardiyesinin “*Dil hayret-i gamla lâl kaldı/Galib gibi bimecâl kaldı/Gönderdiğim arz-ı hâl kaldı/El’an bir ihtimal kaldı/İnsafın o yerde nâmı yok mu*” bendinden yararlanmıştır. Üçüncü bölümün yedinci bendindeki İngilizce dize Wallace Stevens’in “The Owl in the Sarcophagus” şiirindendir (“*This is the mythology of modern death/Bu, modern ölümün mitolojisidir*”); aynı bölümün dokuzuncu bendindeki üçüncü ve beşinci dizeler, Aiskhylos’un Agamemnon tragedyasındaki Klytemnestra’nın sözlerinden alıntıdır. Bununla birlikte Anday, *Kolları Bağlı Odysseus*’un bazı parçalarında Ezra Pound’un “The Alchemist” şiirinden ve T.S. Eliot’ın *Waste Land* (Kayıp Ülke)’ının kimi parçalarından sezilmesi dahi zor olan uzak esinlemeler, biçim yararlanmaları olduğunu belirtir (*Rahatı Kaçan Ağaç Toplu Şiirler I*, s. 174-176).

andıran dil ve onun kimi klişe ifadeleri ağır basmakta hatta destanın dil özellikleri taklit edilmektedir. Dolayısıyla ilk alt başlık, destanın XII. Bölüm'ünün girişinin bir yeniden yazımıdır; Homeros'un metni daha sadeleştirilmiş olsa da bölümün girişindeki olaylar ve kimi üslup özellikleri olduğu gibi alıntılanmıştır (1-20). İkinci alt başlığın anlatıcısı ise Kirke'dir. Burada, Odysseus'un İthake'ye dönme isteğinden, denizlerdeki sürgünlüğünden, karısı ve oğlundan bahsedilerek destanın tamamına yayılan olaylar anıdırılır. Üçüncü alt başlık da yine gönderge olarak seçilen destan bölümünün bir indirgemesidir. Kirke'nin Odysseus'a olacakları anlatırken söyledikleri ana hatlarıyla, mümkün oldukça özetlenmiş şekilde aktarılır:

“(…)
Sirenleri aştıktan sonra kürekçilerin
İki yol çıkacak karşına birden
Acaba bunlardan hangisi?
Artık onu da sen bileceksin!” (Rahatı Kaçan Ağaç Toplu Şiirler I, s. 171)

Dördüncü alt başlıkta Odysseus konuşur. Sıla özlemiyle memleketi İthake'yi, buranın karısı Penelope'den ve oğlu Telemakhos'tan kurulu olduğunu düşünür. Bu bölümde Anday'ın bir çelişki olarak değerlendirdiği destan kesitine de yer verilir. Bu, “tanrıçaların en tanrısali” Kirke'nin bile kesin olarak söylemekten kaçındığı yol tercihidir; Kirke, Odysseus'a bu iki yoldan doğru olanı bulup geçeceğini söyler (Odysseia, Bölüm XII, 35-60). Bu bölümde Kirke'nin ona söylediği, kulaklarını bal mumuyla tıkaması, Sirenlerden korunmak için kendisini geminin orta direğine bağlatması gibi tedbirler de yinelenir; şiirin adı da bu tedbirin uygulandığı sahneden devşirilmiştir (Odysseia, Bölüm XII, 158-200). Beşinci alt başlıkta konuşan yine Odysseus'tur; burada Anday'ın alt-metninden ayrıldığı ve onu çelişki olarak gördüğü belirsizliğe bir çözüm üretmek amacıyla dönüştürdüğü görülür. Odysseus, Sirenlerin adasına varmıştır; ancak orada Kirke'nin söylediği gibi bu deniz yaratıkları yoktur. Aksine Odysseus'un içinden, yüreğinin derinliklerinden bir ezgi yükselmektedir. Büyülü türküler söyleyen artık odur; sağır gemicilere türküler söylediği gibi Sirenleri de bir o duymaktadır. Nihayetinde Odysseus, Kirke'yi selamlar: “Kirke, bilge tanrıça, selam sana!/Sağ salim geçtim kendimi.” (Rahatı Kaçan Ağaç Toplu Şiirler I, s. 173). Destanda ise Odysseus, kendisini geminin orta direğine bağlatır ve mürettebatının kulaklarını balmumuyla kapattırır. Buna rağmen Sirenlerin ezgilerini duysalar da oradan kurtulurlar (Odysseia, Bölüm XII, 165-200). Anday, Odysseus'un mücadelesini, bireyin özüyle savaşımına daraltmıştır; çünkü onun aşması, mücadele etmesi gereken, karşılaşacağı iki ayrı yolun belirsizliğinden ziyade kendisidir. Bireyin zorluklar karşısında üreteceği çözüm, aslında kendi

potansiyeline bağlıdır; özündeki çelişkileri ve zorlukları aşıttan sonra başlayan bir süreçtir.

Bununla birlikte Anday'ın “Denizden Döner Gibi” şiiri de adıyla *Odyseia* destanının içeriğine gönderme yapar ve Odysseus'un dönüş yolculuğu sırasında başından geçen kimi olayları ve onun tanınma anını (*anagnorisis*)⁴¹⁶ içerir. Metnin başlığı, destanın konusunun en mümkün kısalıkta bir özetidir. Anday, şiirinde Odysseus'un Hades yolculuğunu⁴¹⁷ ve onun köpeği Argos tarafından tanınmasını⁴¹⁸ anlatan iki farklı destan kesitini nedensellik zemininde bağdaştırır. Alt-metnin kimi olaylarını ve motiflerini bireysel estetiğinin süzgecinden geçirir. Ana-metinde olaylar daraltılıp aralarında farklı bağıntılar kurulurken Odysseus'un konuşturulmasıyla destanın kimi kısımları da farklı bir kurguda aktarılır.

“Ulyss denizden adasına döner gibi
Dönmek istiyordu Hades'ten yaşama.
'En önce köpeğim tanıdı beni,
Şunun sevincine baksana!'
Diyordu, dün olmuş gibi anımsayarak.
'Gümüş leğene soktuğum ayağımdaki
Yara izi beni tanıtlar.’

Ve ölümsüzler gelir, ölümsüzlükleri,
Leğenleri, yaralarıyla var olmaya,
Tanık göstererek köpeklerini.” (Rahatı Kaçan Ağaç Toplu Şiirler I, s. 289)

İlhan Berk'in, “Homeros'un El Yazısı” üst başlıklı şiirlerinden ilki “İhtiyar Deniz”de denizle ilgili izlenimler aktarılırken *Odyseia*'ya gönderme yapılır ve Odysseus'un denizlerde dolaşması anıştırılır. Ayrıca, *Odyseia*'dan “-Biz Troya'dan dönen Akhalarız, yitirdik yolumuzu” (*Odyseia*, Bölüm IX, 259) dizesi ikiye bölünmüş şekilde alıntılanarak şiirde yinelenir.

“(…)
(ki hala dolaşmış ruhu Odysseus'un
içyağ dumanlarıyla dolu bir gökte):
'Biz Troya'dan dönen Akhalarız

⁴¹⁶ *Anagnorisis*, klasik tragedyada kimliklerin ortaya çıkması, bilgisizlikten bilgiye geçme hâlini ifade eden terimdir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Aristoteles, *Poetika* (Çev. İsmail Tunalı), Remzi Kitabevi, İstanbul, 1987, s. 34-35.

⁴¹⁷ Kirke, Odysseus'un arkadaşlarını domuzla çevirmiştir. Odysseus, Hermes'in yardımıyla Kirke'nin büyülerinden kurtulur ve onun gönlünü çeler. Sonrasında arkadaşlarının tekrar insan kılığına sokulmasını sağlar (*Odyseia*, Bölüm X, 133-405). Kirke'nin yanında bir yıl kaldıktan sonra ayrılmak isterler. Büyücü Kirke, ona ölümler ülkesine giderek kâhin Teiresias'tan dönüş yolunu öğrenmesini söyler ve yol gösterir (*Odyseia*, Bölüm X, 406-540).

⁴¹⁸ Odysseus, hırpani bir kılıkla İthake'ye döndüğünde kimse onu tanımaz; ancak onun büyüttüğü Argos, çelimsiz, bakımsız, bitlenmiş bir şekilde kapının önünde yatmaktadır. Odysseus'u görür görmez tanıyan köpeği, yanına varamasa da bunu belli eder: “Yaklaşan Odysseus'u hemen o anda tanıdı,/kuyruk salladı ve indirdi iki kulağını/ama çok bitkindi, kalkıp gelemeyi efendisinin yanına./Odysseus da başını çevirdi ve sildi gözünden akan yaşı.” (*Odyseia*, Bölüm XVII, 290-305). Eurykleia, dilenci kılığındaki Odysseus'un ayaklarını yıkarken onu bacağındaki bir yara izinden tanıır (*Odyseia*, Bölüm XIX, 348-393).

Yitirdik yolumuzu.” (Toplu Şiirler, s. 575-576)

Bu şiirlerden dördüncüsü “Yaralı Toprak”ta yine *Odyseia*’dan bir parça alıntılanmış ve insanın doğayla, kendi hayatıyla ilgili sorgulamalarını destekleyecek şekilde metne eklenmiştir (*Toplu Şiirler*, s. 581-582): “*Sonunda geçtik kayaları, Kharybdis’ten de kurtulduk, Skylla’dan da*” (*Odyseia*, Bölüm XII, 259-260). Berk, bu dizeleri metnine eklerken “Kharybdis”⁴¹⁹ yerine “Siren” kelimesini kullanmıştır.

Gökova üst başlıklı şiirlerin ikincisi “Ölü Deniz”de Kirke’yle Odysseus’un karşılaşması anıştırılır; mekân ise Ölü Deniz’dir. Odysseus oradan geçecektir ve Kirke ile karşılaşacağı için kaygılıdır (*Odyseia*, Bölüm X, 132-143). Üçüncü şiir olan “Bük”te anlatıcı özne, destanı okurken Penelope’nin Odysseus’u tanıdığı destan bölümünü anımsar (*Odyseia*, Bölüm XXII, 1-210). Metin içinde metin örneği olan bu şiirde ise Penelope’nin uzun yıllar sonra evine dönen Odysseus’u tanımaya gönderme yapılır (*Toplu Şiirler*, s. 597-590).

“Bir Deniz Kurdu”nda “*Odyseus’la denizlerde geçmiş gibi bütün günleri*” dizesi ile *Odyseia*’nın bütününe gönderme yapılır (*Toplu Şiirler*, s. 731). “Parıltı” şiirinde uzun ve meşakkatli bir yolculuktan sonra İthake’deki evine dönen Odysseus’un gergef işleyen Penelope ile karşılaşması, anlatıcı öznenin karşılaştığı bir kadına karşı hissettiklerine çerçeve olur. Penelope ile kadın arasında, onun Odysseus’u beklerken taliplerini oyalamak için kullandığı hile olan örgü örmek eylemi bakımından benzerlik kurulur (*Odyseia*, Bölüm XIX, 130-155).

*“Düz bir göğ’e dikmiş gözlerini bakıyordu.
Sanki,
umarsız Penelope’ydi. Bir an gergefinden
Başını kaldırmış da göz göze geliyorduk.
(İki yüzüydük sanki bir yaprağın.)*

*Gitti sonra saçında beyaz bir gülle döndü.
Duymuş gibi sesini (birdenbire) bir akarsuyun
Ya da bir kırlangıcın düşürdüğü
Gölgesini yüzüne.
O zamandı gördüm
Neden bir kadın çoğalırır!
Anladık mı?” (Toplu Şiirler, s. 772)*

Özdemir İnce’nin “Yannis Ritsos İçin On İki Şiir” üst başlıklı şiirlerinden biri olan “Tanrıça Kalypso’yu Bırakan Odysseus’u Örnek Alarak”ın ilk bendi *Odyseia*’nın V. Bölüm’ünden hareketle kurgulanmıştır. Burada destanın ilgili bölümünün bir parçası

⁴¹⁹ Kharybdis, denizin suyunu yutan ve kusan girdabın adıdır; bir deniz canavarı veya tehlikenin sembolik anlatımıdır. Sirenler ise destanın yine XII. Bölüm’ünde denizcileri sesleriyle büyüleyerek gemilerini kayalıklarda parçalattıran deniz yaratıklarıdır.

(150-270) özetlenir ve onunla ilgili kimi yorumlar yapılır; bir anlamda yan metinsellik (*paratextuality*) örneklenir. Kalpyso'nun kendisiyle kalması hâlinde Odysseus'u ölümsüzleştirmeyi vaat etmesine rağmen sıra ve memleket özleminin ağır basmasıyla onun bu teklifi reddetmesinin yer aldığı bu giriş, bir indirgemedir. Metnin kalanı için bir çerçeve olan söz konusu girişin ardından, Odysseus ve Kalpyso arasındaki zor gerçekleşen ayrılığı mübadele gibi toplumsal ve insani bir meseleye uyarlayan İnce, bu durumun mağdurlarının Kalypso ile kalmak şartıyla Odysseus'un elde edeceği ölümsüzlüğe zaten eriştiğini belirterek edebî bir metnin işlevsel dönüştürümünü örnekler.

*“Saklı tanrıça mı saklayan tanrıça mı demeli
Odysseus’u bunca seven anaç kadına
onu mu övmeli yendi diye dişi kıskançlığını
yoksa erkeği mi onu bırakıp gitti diye?
Bir seçim yapması gerekiyordu ünlü yiğidin
ölümsüzlükle baba toprağı arasında:*

*(...)
Bunun gibi birçok örnek gördük çağımızda,
kaç kez Türkiye’de kaç kez Yunanistan’da,
seçim yapmak gerektiğinde kişisel mutlulukla
zindan, sürgün, işkence ve ölüm arasında
toprağı seçti hepsi hiç duraksamadan,*

*(...)
İşte bu yüzden ölümsüzdürler hem burada hem orada.”(Delta Toplu Şiirler 2, s. 52)*

İnce'nin “Ne Mutlu Ölmeden Ege Denizini Gezen İnsana” şiirinde ise Joachim de Bellay'ın “*Ne mutlu Odysseus gibi güzel yolculuk yapana/Ne mutlu Altın Post'u bulanın yaptığı yolculuğa*” dizeleri epigraflık olarak alıntılanmıştır. Odysseus'un yolculuğunu ele alan ikincil bir metin dolayısıyla *Odyseia* destanı bu şiirin de alt-metnidir; ancak şiirin üslubunun modeli Bellay'ın dizeleridir. Şiirin adı da Bellay'ın sonesinin ilk dizelerinden⁴²⁰ uyarlanmıştır; bu adlandırma, pastiş tekniğiyle dönüştürüm olarak da nitelendirilebilir. Bununla birlikte Nikos Kazancakis'in *Zorba* romanında, Aleksi Zorba'nın bir köylü kızına rastladığında kullandığı ifadeler, dizeler şeklinde şiire eklenmiştir. İnce, *Zorba* romanından aldığı bu parçadaki köylü kızı betimlemesini⁴²¹ Akdeniz'e uyarlar; tıpkı Ege'ye Bellay'ın alıntısını uyarladığı gibi. Bununla birlikte Ege

⁴²⁰ Joachim Du Bellay'ın “*Heureux qui, comme Ulysse, a fait un beau voyage,/Ou comme cestuy là qui conquit la toison*” şeklinde başlayan sonesinden yapılmış çeviri yoluyla bir alıntıdır. Tamamı için bkz. *Lyrics of the French Renaissance Marot, Du Bellay, Ronsard* (Çev. Norman R. Shapiro), Yale University Press, London and New York, 2002, s. 210-211.

⁴²¹ İlgili dizelerin romandaki biçimi: “*Pazarda dolaşırken, bir arabadan, iki metre boyunda, deniz mavisî gözleri, kısrak gibi sağrıları olan, yayla gibi bir köylü kızının atladığını gördüm.*” Bkz. Nikos Kazancakis, *Zorba* (Çev. Ahmet Angın), Can Yayınları, İstanbul, 2019, s. 123.

Denizi tasvir edilirken burada geçtiği varsayılan Altın Post arayışıyla⁴²² ilgili mitolojik göndermeler de yapılır. Bu örnekte İnce, farklı göndermeleri, montaj, pastiş, uyarlama, paralel kurgulama gibi tekniklerle bir deniz övgüsünün parçaları olarak bir araya getirir ve diyaloga sokar.

“(…)
‘Deniz mavisı gözleri, kısrak gibi sağırları olan...’
‘Sağırları paskalya çanları gibi sallanan...’
işte böyle tanınıyor Nikos Kazancakis
bir Slav kadını Aleksı Zorba’da...
Sakın ‘ucuz, bayağı bir benzetme’ deme bana,
ben de tam böyle betimliyorum Akdeniz’i
(…)
Ege’ye gelince, binbir ayaklı denize,
yüzten adaların, Amazon kentlerin denizine
tapınak deniz, arı oğlu deniz, seğıren denize.
Argonautlar’ın sesini duyarsın
(…)
Altın Post peşinde İason, kanatlı koçun postekisi
iyi yürekli, karayazgılı, ölümsüz Herakles
gemi ustası Argos, ozan Orpheus ve ötekiler
(…)
Ege, ey ölümsüz çıplaklığın efsunlu denizi,
kendimi bir ağıstos aynasında aradığım deniz!

Ne mutlu seni ölmeden gezen insana!” (Delta Toplu Şiirler 2, s. 178-179)

Seyfettin Başcılar, “Yolculuk” şiirinde, yolculuk motifinin bir araya getirdiği farklı metinlerden yararlanmışır. Bu yolculukta Kızıldeniz, Musa’ya yol verir; Afrika’nın meyveleri ateşle bezenir; Olympos’taki tanrılar meclisinde Hera, denizden gelecek felaketlere ve ona düşman olan diğer tanrılara karşı Odysseus’u korur; Hz. Nuh’un gemisinin dümenindeki elleri bir çift güvercine dönüşür ve tufan gerçekleşir. Ayrıca şiirde Ulysses’in (Odysseus) memleketine dönüşüne ve Truva Savaşı’nın çıkmasına yol açan Helene’e yer verilir. Ana-metin, daha çok farklı metinler arasında dolaşan bir zihnin biriktirdiklerini yolculuk motifini merkeze alarak biçimlendirmesi gibidir. Her gidilen yer, farklı bir metinden devşirilen bir imgenin göndergesi olur. Poe’nun “Kuzgun” şiiri, *Odysseia* ve *İlyada*, kutsal kitaplar; bu şiirin, kişilerini yolculuk

⁴²² “Altın Post”, bu arayış öncelenmese de ilk defa (MÖ. 462) Pindaros’un kırkinci kasidesinde geçer. Bkz. Pindar, *The Complete Odes* (Çev. Anthony Verity), Oxford University Press, New York, 2007, s. 56. Bununla birlikte Rodoslu Apollonius’un *Argonautların Yolculuğu* (MÖ. 300’lü yıllar) adlı eserinde ilk kez müstakil olarak işlenir. Bu mitolojik hikâyeye göre İason, altın postu aramak için Yunanistan’ın en seçkin yiğitlerini toplar. Argos adlı bir ustanın yardımıyla “Argo” olarak bilinen gemiyi yapar. “Argonautlar Seferi” için yapılan bu geminin elli küreğinin her birine bir yiğit geçer. Bu sefere İason ve gemi ustası Argos’tan başka dümenci Tiphys, Orpheus, Theseus, Peleus, Laertes, Kastor, Herakles, Meleagros, Kastor’la Polydeukes vd. yiğitler katılmışır. Bkz. Apollonius Rhodius, *The Argonautica* (Çev. Robert Cooper Seaton), William Heinemann Ltd., London, 1912.

motifi etrafında bir araya getirdiği ve yolculuğun devingenliğini yansıtabilmek amacıyla aralarında dolaştığı metinler ağını oluşturur.

“(…)
Avrupa bir uyku gecenin perçeminde,
Tüysüz keçilerin belkemiği korular.
Göğü kasırganın ters çevirdiği yönde
Gördük Hera Odysseus ’u kolluyordur.
(…)
Ne Ulis duydu bunu, ne o kentli kadın,
Helene ’nin çılgın şarkılardı aynası.
Bir tedirgin Bizans ve büyüülü saçların
Yangınında ortaçağ kiral arenası.” (Bütün Şiirleri, s. 254-255)

Hilmi Yavuz’un “kharybdis ile skylla”sı, *Odeysseia*’nın XII. Bölüm’ündeki bu iki deniz canavarından⁴²³ esinlenerek kurgulanmıştır. Metnin ilk parçası, özellikle bu iki canavarın kimi yönlerinden yapılan soyutlamalarla oluşturulmuştur. Burada Odysseus’un karşılaştığı ve aşmak zorunda olduğu bu tehlikeler, ondan esinlenmiş bir çocuk figürüyle anıştırılır (Bölüm XII, 201-259).

“ölümle yeşil arasında
ne var? bir mağara durur
ve ötekini dinler, mağrur
bir çocuk sığınmıştır, dağa
at biner gibi biniyor
tadılan bir şey midir akşam
bir sözün bulutunda
bir uçurumun yasında?” (Büyü ’sün, Yaz - Toplu Şiirler, s. 219)

Kemal Özer’in “sürgün uğultu”sunda arayış motifi merkeze alınır. Bu örnekte de Truva Savaşı’nın çıkmasına neden olan Helene’e gönderme yapılırken denizdeki yolculukla ilgili örtük göndermeler ve Odysseus’un karşılaştığı tehlikelerden biri olan Sirenler⁴²⁴ metnin katmanlarına sindirilmiştir. Ana-metindeki sürgün, deniz, yolculuk, savaş, gemici gibi kavramlar uzak çağrışımlarıyla Homeros destanlarına işaret ederler; ancak destanların bu kapalı ve dağınık izleri, melankolik bir ruh hâlinin yansıtılmasını amaçlar. Şiirsel öznenin modeli ise bu dağınık izler arasında gezinen karartılmış bir Odysseus gibidir.

“seni anıyorlar yüzlerinde bir uyanış
bir gemici masalı binlerce yıldan beri
(…)
selâm yenilgileri ı ışık içinde tutan
helen’e gölge salan madeni o kılıcın

⁴²³ Skylla ile Kharybdis birbirine bakışumlu iki kayadır. Skylla kayasının dibindeki mağarada altı başlı on iki ayaklı bir canavar yaşar. Kharybdis ise günde üç kez yerin dibine doğru açılan bir anafordur. Odysseus, Skylla’dan geçerken büyücü Kirke’nin öğüdü üzerine altı tayfasını ona kurban vermiştir.

⁴²⁴ Kuş vücutlu ve kadın başlı deniz kızlarıdır; bazen yarı balık yarı kadın olarak da tasvir edilirler. Seslerinin ve ezgilerinin güzelliğiyle gemicileri büyüleyen Sirenler, onların felaketine, ölümüne neden olurlar.

ölümsüz habercisi dağılmış yıldızların
selâm dalgınlıklarda güneş gibi parlayan
(...)
sensin şarkılarını yoran o karşı kıyı
saçlarını ayıran taştan uykularına
sensin o kölelerin dönülmez aydınlığı” (Yaralı Karanfil Toplu Şiirler, s. 60)

Ahmet Oktay’ın “Yolcu” şiirinde modern bir Odysseus portresi çizilir; destanın önemli motifleri olan yolculuk ve sürgün, farklı bir bağlama uyarlanır. Modern toplumda Odysseus, trenden trene sürüklenen, denizler yerine banliyöye sürgün edilmiş yoksul bir insandır: “O trenden bu trene. Yoksul/Odysseus! Sürgünü banliyölerin,/oturmuş bekliyorsun katilini.” (Kaç Kişiyiz Kendimizde, s. 418). Oktay’ın, “Odysseus” şiirinde de benzer bir tutum vardır. *Odyseia*’nın epik kişisi Odysseus, modern bir toplumda yoksulluk karşısında yılgın, bocalayan bir tip olarak yeniden üretilir. Şiirin dönülmek istenen İthake’si, bir pazar yeri ve Odysseus, yoksullukla başa çıkmaya çalışan bir yoksuldur. Tezgâhlardaki fiyatlar ise onun memleketine dönmek için aşması gereken zorluklardır. Örneğin tezgâhlardaki meyve ve sebzeler, onu ölüme çağıran Sirenlerdir (*Odyseia*, Bölüm XII, 39-54; 158-200). Satın alınan, solmuş ve çürümeye yüz tutmuş erzaklar ise “ganimet” olarak nitelendirilir. Dolayısıyla geçim sıkıntısını odağına alan dramatik etki artırılır. Alt-metnin tamamını yansıtan bu indirgenmiş mücadele örüntüsü, bir pazarda alışveriş yapmanın yoksulluk açısından yorumlanması bir aracı olarak oradaki nesnelere ve durumlara uyarlanır. Ödünç alınan alt-metin unsurlarının tamamı, yeni bağlamlarında modern bir sorunu vurgular. Yoksulluğun ortasında mücadele etmeye çalışan yeni bir “Odysseus” portresini somutlaştırmak amacına hizmet eder. Çağdaş bir zamana taşınan kahraman tipiyle, yiğitliğin yoksulluk karşısında işe yaramayacağı ima edilir.

“İki adım önümde gidiyor Pazar yerinde
başında eskimiş bir keten kasket
her tezgâhın önünde yineleniyor aynı soru
‘domates kaç, şeftali kaç, kavun kaç?’
(...)
‘Soğan kaç, patates kaç, gömlek kaç?’
Her tezgâhın önünde bir savaş,
yenilgiler ve zaferler. Her ürün
ayartıcı bir Siren.

Rengi çoktan solmuş
Tekerlekli çantasına koyduğu her mal
çarpararak kazanılmış bir ganimet.” (Kaç Kişiyiz Kendimizde, s. 509)

Edip Cansever’ın “Ölü Sirenler”indeki şiirsel özne, bir deniz yolculuğu sırasında karşılaştığı bir fırtınanın ardından Odysseus gibi kıyıya çıkar. Böylece alt-metinde farklı

şekillerde yinelenen bir örüntü, yeni bir şiirin kurgulanması için model olur. Karaya çıkışın ardından ise Odysseus'un Sirenlerin büyüünden kurtulmak için kendisini gemisinin orta direğine bağlatması ve onun denizde karşılaştığı kimi tehlikeler anıştırılır (*Odyseia*, Bölüm XII, 1-453). Cansever'in tasvir ettiği denizden kurtulan ve kıyıya ulaşan insanın dinginliği, karşılaştığı manzara aktarılırken Siren ölümlerinden ve onların som altından iskeletlerinden de bahsedilir. Burada da Kirke'nin Odysseus'a Sirenlerin adasını tasvir etmesinden izler⁴²⁵ bulmak mümkündür. Sirenlerin büyüüne kapılan insanların korkunç akıbeti, ana-metinde adaya çıkanlara uyarlanmıştır. Bu yararlanmalara rağmen Cansever'in şiirinin amacı çok daha farklıdır; hayatın zorluklarıyla boğuşan ve sonrasında istikrara kavuşan bireyin öncesinde deneyimlediği içsel karmaşayı denizle ilgili kavramlarla örtüştürerek betimlemektir. Ancak bu karaya çıkış, dolayısıyla huzura atılmış ilk adım, birçok zorluktan sonra İthake'ye dönen Odysseus'u da akla getirir. Ölümleri karaya vuran Sirenler, bir zamanlar denizcilerin kâbusu olmayı, onlara saldıkları korkuyu eksiklikleriyle başıboş bırakmışlardır; şiirin öznesi ise onların adasına varmadan önce ayartıcı ezgilerini hayal meyal duymuştur; fakat adaya ayak bastığında sadece onların iskeletleriyle karşılaşır. Bu beklenmedik manzara, aynı zamanda gerilimden huzura geçişi de simgeler. Denilebilir ki Cansever, mitik unsurlardan ve kişilerden bireysel bir ruh hâlinin aktarımında ve oldukça kapalı bir duygusal atmosferin inşa edilmesinde yararlanmıştır.

“ (...)
Kamaştı gözlerim kıyıya varınca
Rüzgârın itişiyse kumlarda
Durmadan yer değiştiren
Sayısız siren iskeleti
Çın çın ötüyordu sessizlik kaburgalarında
Dedim, besbelli başıboş bırakmışlar da korkuyu
Tarihin onlara bağışladığı
Bu garip raslantıdan
Doğma bir rahatlıkla parıldıyorlar şimdi
Kemikleri som altından.” (Sonrası Kalır I - Bütün Şiirleri, s. 489-492)

Necati Cumalı'nın “Batık Kent”i, yıllar sonra Odysseus gibi denizden dönen anlatıcı öznenin ne karısını ne de köpeğini bulabildiği metruk ve harabeye dönmüş bir evle karşılaşma anını tasvir eder. Şiirde *Odyseia*'nın XIII. Bölüm'ünden alınan dizeler

⁴²⁵ “Seirenlere varacaksın sen en önce,
onlar büyüler yakınlarına gelen bütün insanları,
kim yaklaşırsa bilmeden ve dinlerse onları, yandı,
bir daha evinde onu ne karısı karşılar, ne çocukları.
Seirenler onu çayırdı çınlayan ezgileriyle büyüler,
çayırın çevresinde kemikler vardır, öbek öbek,
bunlar kemikleridir etleri çürüten insanların,
büyük küçük durur kemiklerin üstünde deriler.” (*Odyseia*, Bölüm XII, 39-46)

(233-235) epigraf olarak kullanılır ve bu dizelerle diyaloga girilerek farklı bir yoruma gidilir. Ana-metin, Odysseus'un, oğlu Telemakhos'la birlikte İthake'ye dönüşünde tanınmamak için dilenci kılığına girmesinden, karısı Penelope'yi sürekli rahatsız eden taliplerini bozguna uğratmak istemesinden ve köpeği Argos'un onu herkesten önce tanimasından (*Odyseia*, Bölüm XVII. 290-305) yola çıkılarak kurgulanmıştır. Kimi değişikliklerle şiire taşınan alt-metin kesitleri, yapılan karşılaştırma ve üretilen zıtlıklar dolayısıyla şiirdeki duygusal ve dramatik tonu daha çarpıcı bir biçime sokar. Cumalı, Batık Kent'ini İthake'nin bir karşıt modeli olarak, daha çok Truva Savaşı'nda harabeye dönen kenti andıracak şekilde tasarlar. Bu bağlamda Odysseus'un yaşlı köpeği, mecali tükenmiş, miskin bir sokak köpeğine dönüşür. Destandaki olumlu gelişmelerin ve sonun aksine tamamen kötüye giden, karamsarlığı güçlendiren bir atmosfer kurulur. Şiirdeki anlatıcı özne, Odysseus'tan türetilmiş bir kişi olsa da şans ve talih açısından aynı kaderi paylaşmazlar.

*“Yıllar sonra taşrada o küçük kente döndüm
(...)
Deniz yolundan dönüşümü bekleyen
Ulysse gibi karım köpeğim yoktu benim
Sarayım sürülerim zeytinliklerim
Beni bekleyen kapısı kilitli harap bir ev
Uzanmış uyuklayan yaşlı bir sokak köpeği
Akan gözlerinde bir soru sineklenir
Acaba kim”⁴²⁶*

Cumalı'nın “Şiirin Attıkları” şiirinin “Ulysse Gibi...” alt başlıklı dördüncü bölümünde anlatıcı özne, kendisini denizdeki sürgünlüğünün ardından İthake'ye dönen Odysseus ile özdeşleştirir. Şiir yazma edimini ise İthake'ye dönüşün zorlu yolculuğuna benzetir. İyi bir şekilde başlayan şiirin varacağı nihai nokta, Odysseus'un yıllarca denizlerde oradan oraya sürüklendikten sonra memleketi İthake'de sevdiklerine kavuşması gibidir. Yine de şiirin oluşturduğu “yanılsama”, nihayetinde gerçeğin katılığıyla bozulur. Bununla birlikte şiirin henüz başlangıcında seslenilen ve uzun bir yolculuktan döndüğü belirtilen çocuğun da Odysseus'un bir izdüşümü olduğu söylenebilir. Metnin tamamına bakıldığında Odysseus ve maceralarıyla ilgili göndermeler, belli fikirlerin aktarımında araçlaşır.

*“Uzun bir yoldan geldin çocuk
Kale kapısı önünde atından indin*

*Deste deste güllerin vardı tomurcuk
İncik boncuk doluydu heybelerin*

⁴²⁶ Necati Cumalı, *Kısmeti Kapalı Gençlik Toplu Şiirler 2*, Can Yayınları, İstanbul, 1986, s. 41-43.

(...)
Okuduğun tüm kitaplarda satırlar soluk
Şiiri yazmadan önce doğruyu kim bilirdi ki
(...)
Uzun bir geceden dönen bilge Ulysse gibi
Gerçeğin buruk tadına erdin bitirdin şiirini...” (Kısmeti Kapalı Gençlik Toplu
Şiirler 2, s. 259-260)

Odyseia ve Odysseus ile ilgili şiirlerde -İlyada’da olduğu gibi- destanın bir kesiti ya da eve dönüş yolculuğunda karşılaşılan bir olay yeniden yorumlanmıştır. Çoğu şiirin merkezinde Odysseus vardır; genellikle bir model olarak onunla özdeşlik kurulur. Bazen de o, modern bir zamana ve farklı bağlamlara taşınır. Onun dönüş yolculuğunun farklı kesitlerinden bir ruh hâlini, bireysel sorunu somutlaştırmak için yararlanılır. Toplumsal, insani ya da estetik meselelerin vurgulanmasında destan kişilerinin işlevlendirildiği örnekler de vardır.

3.1.4. Mitolojik Nitelikli Diğer Şiirler

Bunlarla birlikte **Hilmi Yavuz**’un mitolojiden dolayı ve kapalı şekilde yararlandığı, özellikle bireyin iç dünyasıyla mitolojik kavramları iç içe geçirdiği bir dizi şiiri vardır. O, “lethe”sinde, Yunan mitolojisinin suyundan içene geçmişini unutturan ırmağıyla unutuş, bellek gibi kavramları ve bireysel duyguları harmanlar (*Büyü’sün, Yaz - Toplu Şiirler*, s. 215). “nereus kızları” ise mitolojik unsurların doğaya yansıtılmasının, onu anlamlandırmasının ürünüdür (s. 216-217). “endymion” şiiri ise ayın kişileştirilmesi olan Selene ile şiire adını veren çoban arasındaki ilişkinin uzak çağrışımlarını içerir (s. 218). “yaban atlarını kışkırtan dionysos”da ise Homeros’un üslubunun izleri vardır; aşk ve coşku gibi kavramlar, tanrı Dionysos ile temsil edilir (s. 220). “kronos” şiiri ise zaman odaklıdır; yine bir kavramın kişileştirilmesi olan tanrıyla aşk, geçicilik gibi duygulara odaklanır. “eros ile thanatos” ise aşk ve ölüm kavramlarına eğilir; mitolojiden çok uzak soyutlamaları ve anıştırmalarıyla yine bireye yoğunlaşır. Yavuz’un bu şiirlerinde genellikle göndergeler karartılmış, kökenleriyle bağları aşındırılmış ve metnin derin katmanlarına sindirilerek bireysel duyguların ve izleklerin sunulduğu bir dokunun parçası olmuşlardır.

Arif Damar, “Tenes’dim Ben de” şiirinde mitolojik bir hikâyeyi küçük değişiklikler ve eklemelerle yineler. Ana-metinde üvey annesinin iftirası sonucunda babası tarafından bir sandığa konularak denize atılan ve Poseidon’un koruyuculuğuyla Bozcaada’ya (Tenedos’a) ulaşan Tenes’in, orada kral ve ulaştığı adanın adının “Tenedos (Tenes’in adası)” olması, sonrasında adaya gelen babasını affetmemesi özetlenir.⁴²⁷ Mitin

⁴²⁷ Azra Erhat, *Mitoloji Sözlüğü*, s. 281.

ana çizgilerini koruyan şiirde Tenes'in yerine geçen anlatıcı özne, olayları öznelliğe bağlanmış bir bakış açısıyla yineler (*Yoksulduk Dünyayı Sevdik - Toplu Şiirler*, s. 412-413).



3.2. DİNÎ METİNLER

Northop Frye, *The Great Code The Bible and Literature* (Büyük Şifre, İncil ve Edebiyat) kitabında Batı edebiyatının ve imgeleminin en önemli metni olarak gördüğü *İncil*'in, bir anlatı modeli olarak etkisinin yanında, tarihinin her döneminde bağımsız şekilde metafor, arketip (ilkörnek), tip, anti-tip gibi retorik araçlarla varlığını sürdürdüğü ve yeniden yorumlandığı üzerinde durur.⁴²⁸ Bu kutsal kitap, bütün Batı kültürünü ve edebiyatını etkilemiştir. Destanlardan, mitolojiden ya da diğer kutsal metinlerden ziyade *İncil*, Batı'nın “yaratıcı geleneği”nin kökenindeki en önemli metindir.⁴²⁹ Frye, *İncil*'den ödünç alınan retorik unsurların, sadece süs amacıyla kullanılmadığı ya da söz sanatı olmadığı; düşünce biçimlerini, dolayısıyla kültürel süreçleri ve edebiyatı da etkilediği görüşündedir.⁴³⁰ *İncil*'deki anlatılar ve bileşeni motifler, kişiler, olay modelleri, imgeler vb. edebî aktarım sayesinde farklı metinlere geçerek varlıklarını sürdürmeye devam etmektedir. Frye'in *İncil*'i Batı edebiyatının temelinde gördüğü gibi kutsal kitapları ve dinî metinleri edebiyatın önemli kaynakları saymak yerinde olacaktır; çünkü *İncil*'in yanı sıra *Tevrat*'taki ve özellikle *Kur'an*'daki ilkler, olaylar, motifler, simgeler, daha geniş anlamda insanlığın erken macerasını yankılayan, yaratılış ve dünyaya/hayata/doğaya uyum sağlamak ile ilgili örüntüler, birçok edebî metinde doğrudan ya da dönüştürülmüş şekilde yinelenmektedir. Bu bağlamda kutsal kitapların farklı şekillerde edebiyat metinlerine yansıdığını, şiiri de yoğun şekilde etkilediğini söyleyebilmek mümkündür. Metinlerarasılık düzeyinde de bu geçerlidir; kutsal metinler, birçok bakımdan şiiri besleyip zenginleştirmiştir. Özellikle kişi düzeyinde kutsal kitap göndermeleri; motifler, simgeler, metaforik kullanımlar ya da paralellikler ile birlikte daha geniş anlamda bir bağlam dolayısıyla olay örgüsünü de indirgenmiş ya da belli yönlerine değinilerek şiirlere taşımıştır. Bu başlık altında görülebileceği gibi yaratılıştan yok olmanın eşiğine uzanan, metaforik katmanlarla zenginleşen, insana “ibret” vermek ya da yön göstermek gibi işlevleri olan, buna koşut şekilde idealize edilen kutsal kişiler ve olaylar, şiirlere farklı derecelerde yansımıştır.

3.2.1. Âdem ile Havva

Hız. Âdem, İslami kaynaklarda insanlığın atası, “ebü'l-beşer” olarak tavsif edilir. Âdem'in yaratılışı hem *Tevrat* 'ta hem de *Kur'an* 'da geçmektedir. Bu olayın *Tevrat* 'ta iki farklı anlatımı vardır. “Yaratılış” kitabındaki ilk anlatıma göre insan, yaratılışın altıncı

⁴²⁸ Northop Frye, *The Great Code The Bible and Literature*, Harcourt Brace Jovanovich Publishers, New York and London, 1982.

⁴²⁹ *age.*, xiii.

⁴³⁰ *age.*, s. 54.

gününde, Tanrı'ya benzer bir surette, erkek ve dişi olarak yaratılır.⁴³¹ İkinci hikâyede ise önce erkeğin, daha sonra da onun kaburga kemiğinden kadının yaratıldığı belirtilir.⁴³² İlk insan/adam, bizzat Tanrı tarafından yerin toprağından yaratılmış ve daha sonra burnuna üflenlen hayat nefesi ile canlanmışır.⁴³³ *Kur'an*'da Âl-i İmrân suresinin 59. ayetinde de “Şüphesiz Allah katında (yaratılışları bakımından) İsa'nın durumu, Âdem'in durumu gibidir: Onu topraktan yarattı. Sonra ona 'ol' dedi. O da hemen oluverdi.” ifadeleriyle Âdem'in topraktan yaratıldığı belirtilir.⁴³⁴ *Tevrat*'a göre Allah, yaratıldıktan sonra Hz. Âdem'in yalnızlığını gidermek, ona yardımcı olmaları için bütün kır hayvanlarıyla göğün kuşlarını topraktan yaratır ve Âdem'den onlara ad vermesini ister. O da varlıkları adlandırır.⁴³⁵ *Kur'an*'da, bu bilgilere koşut şekilde, insanoğlunu kınayan meleklerle Allah'ın, Âdem'e öğrettiği adları sorduğı, bilemediklerinde Âdem'e “Ey Âdem! Onlara bunların isimlerini söyle” dediğı ve Âdem'in adları onlara açıkladığı söylenmektedir.⁴³⁶

Kur'an'a göre Allah, Âdem'i yaratıp can verdikten sonra meleklerle, Âdem'e secde etmelerini emretmiş, bütün melekler buna uymuştur.⁴³⁷ Ancak İblis kendisinin ateşten, Âdem'in ise topraktan yaratıldığını söyleyip ondan üstün olduğunu ileri sürmüş ve emre karşı gelmiştir.⁴³⁸ Dolayısıyla gazaba uğramış ve lanetlenmiştir.⁴³⁹ Şeytan, Allah'tan, düşman gördüğü Âdem soyunu doğru yoldan ayırmak, kendi topluluğunu çoğaltmak için kıyamete kadar süre ister ve Allah da ona izin verir.⁴⁴⁰

Tevrat'a göre Allah, ilk insanı topraktan yarattıktan sonra Aden'de bir bahçe hazırlar ve onu oraya yerleştirir.⁴⁴¹ İçinden bir ırmağın çıkıp dört kola aktığı bu bahçede görünüşü güzel ve meyvesi yenilebilir olan ağaçların yanı sıra hayat ağacıyla iyiliğı ve kötülüğü bilme ağacını yaratır. Âdem'e her ağaçtan yiyebileceğini ancak bahçenin tam ortasında bulunan iyiliğı ve kötülüğü bilme ağacından sakınması gerektiğini bildirir, aksi takdirde öleceğı uyarısında bulunur.⁴⁴² Sonrasında Âdem'in yalnızlığını gidermek ve ona uygun bir yardımcı olması için yerin hayvanlarını, göğün kuşlarını yaratır; fakat bunlar yeterli olmayınca onun kaburga kemiğinden kadın yaratılır. Daha sonra bilgi (iyiliğı ve

⁴³¹ “Yaratılış”, 1: 16-27, *Kutsal Kitap*, Kitabı Mukaddes Şirketi ve Yeni Yaşam Yayınları, İstanbul, 2001.

⁴³² “Yaratılış”, 2: 21-24.

⁴³³ “Yaratılış”, 2: 7.

⁴³⁴ *Kur'an-ı Kerim ve Meâli*, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Ankara, 2011.

⁴³⁵ “Yaratılış”, 2: 18-20.

⁴³⁶ Bakara: 31-33.

⁴³⁷ Bakara: 34; A'râf: 11; Hicr: 29-31; İsrâ: 61; Kehf: 50; Sâd: 72-74; Tâhâ: 116.

⁴³⁸ A'râf: 12; Hicr: 33; İsrâ: 61; Sâd: 76.

⁴³⁹ Sâd: 74-78.

⁴⁴⁰ A'râf: 13-18; Hicr: 34-43; İsrâ: 61, 65; Sâd: 75-83.

⁴⁴¹ “Yaratılış”, 2: 7-8.

⁴⁴² “Yaratılış”, 2: 9, 16-17.

kötülüğü bilme ağacı) ve hayat ağacının yasak meyvesine el uzatan Âdem ile Havva, cennetten kovularak sürgün edilir.

Kur'an'da Âdem ile Havva, yasak meyve konusunda ikaz edilmiştir: “*Ey Âdem! Sen ve eşin cennete yerleşin. Orada dilediğiniz gibi bol bol yiyin, ama şu ağaca yaklaşmayın, yoksa zalimlerden olursunuz*”.⁴⁴³ Yine de Şeytan, Âdem ile Havva'yı “*Rabbiniz size bu ağacı ancak, melek olmayasınız, ya da (cennette) ebedî kalacaklardan olmayasınız diye yasakladı*”⁴⁴⁴ ve “*Ey Âdem! Sana ebedilik ağacını ve yok olmayan bir saltanatı göstereyim mi?*”⁴⁴⁵ diyerek aldatır. *Tevrat*'ta ise aldatıcı figür, yılanıdır. Kır hayvanlarının en hilekârı olan yılan, Aden'deki bahçede (cennet) Havva'ya yaklaşmış, “*Tanrı biliyor ki, o ağacın meyvesini yediğinizde gözleriniz açılacak, iyiyle kötüyü bilerek Tanrı gibi olacaksınız*” diyerek yasak ağacın meyvesini ona tattırmıştır. Sonrasında ise Havva, yasak meyveyi Âdem'e yedirir.⁴⁴⁶ Bu yasağın çiğnenmesinden sonra gözleri açılan Âdem ile Havva, çıplaklıklarının farkına vararak kendilerine incir yapraklarından örtü yaparlar.⁴⁴⁷ *Kur'an*'a göreyse yasağı çiğnemenin hemen ardından utanılacak yerleri görünmüş ve cennet yapraklarını üst üste yamayıp örtünmüşlerdir. *Kur'an*'da, Hz. Âdem'in yasak meyveyi yedikten sonra cennetten çıkarılışının sonrasındaki hayatıyla ilgili bilgi yoktur. *Tevrat*'ta ise Âdem iyiliği ve kötülüğü bilme ağacından yedikten sonra Allah, hayat ağacından yiyip ebediyen yaşamasın diye onu Aden bahçesinden kovar⁴⁴⁸ ve Âdem 930 yıl yaşar.⁴⁴⁹

Tevrat'a göre insanlığın atalarından biri olan Hz. Havva'ya, “canlı”, “yaşayan” anlamlarını taşıyan adı, bütün yaşayanların ve insanlığın annesi olduğu için Hz. Âdem tarafından verilmiştir.⁴⁵⁰ Âdem'in kaburga kemiğinden yaratılan ve Âdem tarafından başlangıçta “İşşa (kadın)” adı verilen ilk kadın, onun karısı olur. İkisi hiçbir utanç duymadan cennette yaşarken yılan kadını kandırır ve yasak meyveyi yedirir. Kadın da bu meyveyi kocasına yedirir; bunun üzerine ikisinin de gözleri açılır ve çıplaklıklarının farkına varırlar. Âdem karısını, karısı ise yılanı suçlar. Yasağı çiğnemesinden dolayı kadın, “‘*Çocuk doğururken sana çok acı çektireceğim*’ (...) ‘*Ağrı çekerek doğum yapacaksın. Kocana istek duyacaksın, seni o yönetecek*”⁴⁵¹ denilerek cezalandırılır; böylece insan soyunun annesi olur. Âdem, onu Havva (bütün yaşayanların annesi) olarak

⁴⁴³ Bakara: 35.

⁴⁴⁴ A'râf: 20.

⁴⁴⁵ Tâhâ: 120.

⁴⁴⁶ “Yaratılış”, 3: 1-6.

⁴⁴⁷ “Yaratılış”, 3: 7.

⁴⁴⁸ “Yaratılış”, 3: 23-24.

⁴⁴⁹ Süleyman Hayri Bolay, “Âdem”, *TDVİA*, C. 1, İstanbul, 1988, s. 358-363.

⁴⁵⁰ “Yaratılış”, 3: 20.

⁴⁵¹ “Yaratılış”, 3: 16.

adlandırır.⁴⁵² Hristiyanlığa göre de Havva, yasak meyveyi Âdem'e yedirerek cennetten kovulmaya ve insan neslinin günahkâr olmasına yol açmıştır. *İncil*'e göre Havva'nın aldaticılığı insanlığa bir uyarıdır⁴⁵³ ve kadın, aldanarak işlediği bu günahı *Tevrat*'ta olduğu gibi ancak çocuk doğurarak kurtulabilir.⁴⁵⁴

Kur'an'da Havva'nın yaratılışına yer verilmemiştir; Âdem ile birlikte cennete yerleştirilmeleri ve sonrasındaki sürgün anlatılır. Hz. Âdem ise topraktan yaratılmıştır.⁴⁵⁵ Âdem ile eşi, ilk önce cennete yerleştirilmiştir. Onlara, cennetteki ağacın meyvesi dışında her şeyden diledikleri gibi yiyecekleri ancak o ağaca yaklaşımları hâlinde zalimlerden olacağı söylenmiştir. Yine de şeytanın onları kandırmasıyla bu ağacın yasak meyvesini yerler. Bunun sonucunda çıplaklıklarının farkına varır ve cennet yapraklarıyla kendilerini örtmeye çalışırlar; pişman olup Allah'a yalvarırlar. Allah da onlara yeryüzünde yaşayacaklarını ve orada ölüp tekrar dirileceklerini söyler.⁴⁵⁶ *Tevrat*'tan farklı olarak *Kur'an*'da Âdem'in ilk günahı yılan tarafından kandırılan Havva'nın teşvikiyle işlemesiyle ilgili herhangi bir ifade geçmemektedir; bunun yerine şeytanın ikisini de vesveseye düşürdüğü,⁴⁵⁷ onları kandırdığı⁴⁵⁸ ifade edilir.⁴⁵⁹

Cumhuriyet Dönemi Türk Şiiri'nde Âdem ile Havva'ya bir başlangıç hikâyesi ya da bilgiye erişimle oluşan farkındalık dolayısıyla ilk günahın ya da aşkın kökeni olmalarıyla, insanın yaratılışı ve sonuçları bağlamında sıkça gönderme yapılmıştır. **Orhan Seyfi Orhon**'un "Biz İnsanlar" şiirinde insanın "eşref-i mahlûk"⁴⁶⁰ olup da kibre kapılması dolayısıyla işlediği ilk günaha, yasak ağacın meyvesine⁴⁶¹ gönderme yapılır. Bu şiirde ilgili olaylar, bir düşüncenin daha açık şekilde ifade edilmesi amacıyla anıştırılır. Kutsal kitaplarda ne olduğu açıkça belirtilmeyen yasak meyve, yaygın kabule uygun şekilde elma olarak nitelendirilir ve ilk yasağın ihlalden beri Âdem'in soyu olan insanın günahkârlığını farklı biçimlerde yinelediği fikri etrafında insanlığın atalarına gönderme yapılır.

"(...)
İnsanız, en şerefli mahlûkuz!..
Deyip de pek fazla
Övünmemiz haksız:
Atamız elma çaldı cennetten.

⁴⁵² "Yaratılış", 3: 20.

⁴⁵³ "2. Korintliler", 11: 3.

⁴⁵⁴ "1. Timoteyus", 2: 13-15.

⁴⁵⁵ Âl-i İmrân: 59.

⁴⁵⁶ A'râf: 19-25; Bakara: 35-38; Tâhâ: 115-123.

⁴⁵⁷ A'râf: 20.

⁴⁵⁸ Bakara: 36.

⁴⁵⁹ Ömer Faruk Harman, "Havvâ", *TDVİA*, C. 16, İstanbul, 1997, s. 542-545.

⁴⁶⁰ İsrâ: 70.

⁴⁶¹ *Tevrat*, "Yaratılış", 3: 1-24. *Kur'an*, A'râf: 19-25; Bakara: 35-38; Tâhâ: 115-122.

Biz o hırsızların çocuklarıyız!’’⁴⁶²

Halit Fahri Ozansoy’un “Ezelî Şikâyet”inde Âdem ile Havva ilkörneğ durumuna getirilmiş ve şiir, aşk kavramı etrafında kurgulanmıştır. Şiir, Havva’yı bütün kadınların temsilcisi durumuna getirir ve onlardan yakınan, şikâyet eden âşığın sesi olur. Bununla birlikte Âdem ile Havva’nın cennetten sürgün edilişini/dünyaya indirilişini, ilk günahı,⁴⁶³ aşka ve kadına duyulan arzuya indirgenmiş bir çerçevede sunar. Metnin geneline yayılan bu düşünce, dinî kitaplardaki olaylardan hareketle somutlaştırılır. Ancak göndergelerin tamamen şairin bakış açısıyla yorumlandığı, insani ve fiziksel yönü ağır basan bir aşkla sınırlandırılarak dönüştürüldüğü görülür. Erkeklerin kadına yönelik gelgitli, değişken duyguları, onu yüceltip alçaltmaları, şeytan ve melek şeklinde simgeleştirmeleri, ana-metinde bir çelişki olarak sunulur. Kutsal metinlerden ödünç alınarak farklı tutumların ve değerlerin simgelerine dönüştürülen Âdem ile Havva, ikincil bağlamlarında bütün aşkların kökenindeki muhtemel dürtüleri ilk deneyimleyenlerdir. Bununla koşut şekilde cinsel imalarla bezenmiş bir aşkın bileşenleri, erkekle kadının evrensel simgeleri olarak resmedilirler.

*“«Havva»nın ruhunda zevk aramayın,
Yalnız dudakları zevke alettir.
İnceliklerini bir hiçe sayın,
Sevgisi çok zaman sefalettir.
(...)
Alçalır alçalır, hergün alçalır.
(...)
Uçurum dibinde, mezar dibinde
Çürüyen cesede benzer şehveti.
İşte bu şehvetin «Serendip»inde⁴⁶⁴
«Âdem»i çıldırtır gül kokan eti.*

*Ey Havva, şirine, aşkına lânet!
Fakat rayihana ben de muhtacım.
(...)
Ey Havva kızları, Havva kızları!
(...)
Lânetten takdise kadar sizleri
Hep böyle tezatla seven erkekler,
Gönül mabedinde boş dehlizleri
Geçerek sonunda «Ölüm»ü bekler.’’⁴⁶⁵*

⁴⁶² Orhan Seyfi Orhon, *Peri Kızıyla Çoban Hikâyesi -Toplu Şiirleri-*, Everest Yayınları, İstanbul, 2012, s. 186.

⁴⁶³ *Kur’an*, A’râf: 19-25; Bakara: 35-38; Tâhâ: 115-122. *Tevrat*, “Yaratılış”, 3: 1-24.

⁴⁶⁴ Genel kabule göre cennetten sürgün edildiklerinde Âdem Serendip (Seylan) adasına, Havva da Cidde’ye indirilmiştir.

⁴⁶⁵ Halit Fahri [Ozansoy], *Paravan*, Ahmet İhsan Matbaası, İstanbul, 1929, s. 82-83.

Yusuf Ziya Ortaç'ın "Maniler" şiirinde yine benzer bir tutum vardır. Âdem ile Havva'ya aşkın kaynağı ve ilk temsilcileri olarak gönderme yapılır.⁴⁶⁶ Ortaç'ın "Aşk" şiirinde ise bir duygu olan aşk kişileştirilir ve şiirin sonunda Âdem ile Havva'yı aldatan "iblis"le⁴⁶⁷ özdeşleştirilir. Anlatı özelliklerinin ağır bastığı ana-metinde aşk, ilk insanların sürgünlüğünden beri diyar diyar dolaşan ve insanları etkileyerek divaneye çeviren bir seyyah'tır. İlk insanları aldattığı gibi onların yeryüzüne sürgününün de nedeni olmuştur. Ancak şiirin sonunda anlatıcı özne, onun büyüünden, aldatıcılığından kurtularak hakikati kavradığını belirtir. Divaneliğinde bir ilahe sanıp da yücelttiği aşk, aslında bir iblistir; Âdem ile Havva'ya musallat olduğu günden beri farklı suretlerde insanları doğruluktan ayırmaktadır. Bu bağlamda Ortaç'ın metninde de ilk günahın cinsellik olduğuna dair bakış açısını yineleyen bir yorum söz konusudur. Alt-metinlerden⁴⁶⁸ yapılan ödünclemeler de bu yorumu, aşkın kökenine, ilk temsilcilerine ve ortaya çıkışına dair geliştirilen varsayımı desteklemek amacıyla dönüştürülmüştür.

*"Kim bu seyyah acaba?. Geziyor diyar diyar..
Toplanmış etrafına binlerce genç, ihtiyar,
(...)
Söyle ey seyyah, adın: Peri midir? Cin midir?
Bizim ızdırabımız senin sevincin midir?
Ay, yıldız, çiçek, bulut her şey tanıyor seni,
Anlamadım bir türlü sihrini, desiseni!
Bir gün sunduğun zehri içtim de yudum yudum,
Hıçkırıklar içinde sevinerek uyudum..*

*Öyle divaneyiz ki, seni ilahe sandık,
Dünyayı zindan ettik, canımızdan usandık!
Ey Âdem 'le Havva 'yı bile aldatan iblis,
İlk insanı semadan yere atan iblis!" (Yanardağ, s. 25-26)*

Enis Behiç Koryürek'in "Kırmızı Şezlonk"u, kocasını aldatan bir kadının hikâyesini aktaran bir manzumedir. Banker Mişon lakaplı bir Yahudi karısı tarafından aldatılınca kendisini Havva tarafından "başı nâra yakılan" Âdem'e benzetir ve müntekim Yehova'dan⁴⁶⁹ onu cezalandırmasını diler (*Mîrâs ve Güneşin Ölümü*, s. 54-59). Bu şiirde çizilen Yahudi tipi dolayısıyla *Tevrat*'a gönderme yapılır.⁴⁷⁰ Burada da Âdem ile

⁴⁶⁶ Yusuf Ziya [Ortaç], *Yanardağ*, Marifet Matbaası, İstanbul, 1928, s. 22.

⁴⁶⁷ *Kur'an*'da Âdem ile Havva'yı aldatan şeytandır (Tâhâ: 120); *Tevrat*'ta ise bu figür yılan'dır ("Yaratılış", 3: 1-6); *İncil*'de de *Tevrat* ile örtüşen bir şekilde aldatıcı olan yılan'dır ("Vahiy", 12: 9).

⁴⁶⁸ *Kur'an*, A'râf: 19-25; Bakara: 35-38; Tâhâ: 115-122. *Tevrat*, "Yaratılış", 3: 1-24.

⁴⁶⁹ Bu ifadeyle *Tevrat*'ın "Mısır'dan Çıkış" kitabının 20. bölümündeki ayetlere (4-6) gönderme yapılmaktadır: "Kendine yukarıda gökyüzünde, aşağıda yeryüzünde ya da yer altındaki sulara yaşayan herhangi bir canlıya benzer put yapmayacaksın. Putların önünde eğilmeyecek, onlara tapmayacaksın. Çünkü ben, Tanrının RAB, kıskanç bir Tanrı'yım. Benden nefret edenin babasının işlediği suçun hesabını çocuklarından, üçüncü, dördüncü kuşaklardan sorarım. Ama beni seven, buyruklarıma uyan binlerce kuşağa sevgi gösteririm."

⁴⁷⁰ "Yaratılış", 3: 1-24.

Havva'yla ilgili gönderme yine ilk günaha, cinselliğe indirgenen aşka yöneliktir. Önceki şiirlerde olduğu gibi kadın iblisle, kötülükle eşleştirilerek tasvir edilmiştir.

Faruk Nafiz Çamlıbel'in "Eller"i, el ile gerçekleştirilen eylemler ve sonuçları üzerine kurulu tematik bir şiirdir.⁴⁷¹ Çoğunlukla dinî olayların aktarıldığı bu şiirin ilk bendi, Âdem ile Havva'ya, onların cennetten kovulmasına⁴⁷² ayrılmıştır. Metnin "Cennetin Meyve-i Memnûuna el sürdürerek/Etti dünyâyı haram Âdem'e Havva'nın eli" dizelerinde belirtildiği gibi yasak meyveye ilk el uzatan Havva'dır ve bu, onların cennetten kovulmasına yol açmıştır. Şiirdeki kullanım, Havva'nın sorumlu tutulması dolayısıyla *Tevrat*'taki anlatımla⁴⁷³ koşuttur.

Çamlıbel'in "Çiçekten Adalar" şiirinde Hz. Nuh'tan izler taşıyan anlatıcı özne, gemisi parçalandıktan sonra sevgilisiyle bir adaya yerleşir. Bu adalar, mutluluğun mekânı, bir cennet gibi tarif edilir; Âdem ile Havva'nın ilk günahı işlemeyen önce yaşadıkları Aden bahçesine⁴⁷⁴ benzetilir. Anlatıcı özne ve sevgilisi, Âdem ile Havva'nın cennetten kovulmadığı mutlu günlerine tekrar dönmüş gibidirler: "Göçsün, ne çıkar, her gün uzaklarda bir âlem;/Bulmuş yeniden cenneti Havva ile Âdem" (*Han Duvarları - Toplu Şiirler*, s. 50). Bu adaların manzarası, kutsal kitaplardaki cennet tasvirlerini ve Âdem ile Havva'nın sürgün öncesindeki hâllerini anımsatır. Âdem ile Havva'nın cennet günlerinin modeli olduğu çiftin mutluluğu; insanlığın bozulmamış, saf, günahın bilinmediği zamanlarına benzetilir.

Salih Zeki Aktay'ın elma motifinin farklı olayları ve metinleri bağdaştırdığı "Elma" başlıklı üç şiirinden ilki mekân olarak cennette geçmekte ve Âdem ile Havva'nın yasak meyveyi dalından koparmasını, ilgili meyvenin elma olduğunu varsayarak yorumlamaktadır. Bu yorum, dinî olaylarla Yunan mitolojisinin kimi unsurlarının zaman zaman iç içe geçmesiyle geleneksel çizgiden ayrılır. Ana-metnin başlangıcında kaosu boşluğunda beliren ilahi nur, masıvayı renklendirir ve insan yaratılır.⁴⁷⁵ Cennette tubanın⁴⁷⁶ dallarında türlü meyveler belirir. Sonrasında yasak meyveyle ilgili ayetlerden⁴⁷⁷ esinlenmiş dizelerle ilgili olay aktarılır.

"Yemyeşil çimenlerde melekler dinlenirken.
Fecriçinde cennetin taamları yenirken,
Âdem'e şefkatle izin verdi Zülcelâl,

⁴⁷¹ Faruk Nafiz Çamlıbel, *Han Duvarları - Toplu Şiirler*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2019, s. 41-42.

⁴⁷² *Kur'an*'da Âdem'in ilk günahı Havva'nın teşvikiyle işlemesiyle ilgili herhangi bir ifade yoktur. *Tevrat*'ta yılan Havva'yı, Havva da Âdem'i kandırır; *Kur'an*'da ise şeytanın ikisini vesveseye düşürdüğü (A'râf: 20), onları kandırdığı (Bakara: 36) bilgisi bulunmaktadır.

⁴⁷³ "Yaratılış", 3: 1-24.

⁴⁷⁴ "Yaratılış", 2: 7-8.

⁴⁷⁵ "Yaratılış", 1: 1-27.

⁴⁷⁶ Cennette olduğuna inanılan bir ağacın adı.

⁴⁷⁷ *Kur'an*, A'râf: 19-25; Bakara: 35-38; Tâhâ: 115-122. *Tevrat*, "Yaratılış", 3: 1-24.

*Dedi her meyveden al, her açılan daldal al.
Yalnız şu ortadaki duran yemiştan alma.
Ebedî saadeti atıp iğfale dalma...” (Asya Şarkıları, s. 102)*

Âdem, bir ilahi ses tarafından ikaz edilir ve tıpkı kutsal kitaplardaki gibi ona yasaklanmış ağacın yemişine uzanmaması tembihlenir. Cennette mutlu mesut yaşayan Âdem ile Havva’nın bunu göz ardı ederek şeytan⁴⁷⁸ tarafından ayartılması ve sürgünü de kutsal metinlere koştur şeklide şiirin imkânlarıyla yinelenir.

*“Âdem de Havva ile kuşlar gibi yaşarken,
Şeytan bir intikamın hürsiyle yakınlaştı.
Gördüğü saadete, rengine, ahenge şaştı.
(...)
Kendisi kovularak ateşlerde yanarken,
İlk saadet demini, cennetleri anarken.
Onlar da kendileri gibi hicranlarda yansınlar.” (Asya Şarkıları, s. 102-103)*

Ana-metinde yer bulan bir diğer olay ise iblisin Âdem’e secde etmeyi reddetmesidir. Burada anlatılanlar, olayla ilgili *Kur’an* ayetlerinden yararlanılarak oluşturulmuştur.⁴⁷⁹ Dolayısıyla itaatsizliği nedeniyle esfel-i safilene atılan şeytan, Âdem’den intikam almaya ant içer.

*“Dedi: insanın benden üstün olması neden?
(...)
Altın tahtın üstünden ülvî seda güreledi,
Âdeme secde edin hepiniz birden dedi.
Nurdan alınlar yere eğilip kapandılar,
Ebedî vecdiçinde Zülcelâl'i andılar,
Ateşten gözleriyle bakarak meleklerle,
Yalnız şeytan kaldı iğilmeksizin yere.
Dedi Allaha karşı ben insana iğilmem.
O toprak parçasını kendime penah bilmem.
Ben de bir Allah gibi doğmuşum ateşlerden;
(...)
O tekrar başlamadan kibirli sözlerine;
Yuvarlanıp atıldı ‘Esfeli safilen’e.
(...)
Dedi Âdem oğlundan intikamlar alayım” (Asya Şarkıları, s. 103-104)*

Esfel-i safilene atılan ve gayyayı dolaşan şeytan, sonrasında gözüne ilişen bir yılanın dişine sokulur; tubanın gölgesinde bulunduğu Havva’nın rüyasına girer ve soylarını sürdürmeleri gerektiğini söyleyerek yasak meyveyi yemeye onu teşvik eder. Burada hem *Kur’an*’daki (şeytan) hem de *Tevrat*’taki anlatım (yılan) ve Hristiyanlığın yorumu birleştirilmiştir. Aktay’ın farklı kaynakları derleyerek üç kutsal kitapta anlatılanları bağdaştırdığı görülmektedir. Bununla birlikte, ilk günahın yine cinsellikle ilgili olduğu

⁴⁷⁸ A’râf: 20; Bakara: 36.

⁴⁷⁹ A’râf: 11-18; Hicr: 28-43; İsrâ: 61-63; Sâd: 71-85.

ya da onun tarafından tetiklendiği şeklindeki yaklaşım burada da yinelenir. Âdem ile Havva, şeytanın ya da yılanın teşvikiyle, soylarını devam ettirmek güdüsüyle elmayı yer ve ilk günahı işler. Pişman olsalar da cennetten sürgün edilirler.

*“Yılanın bir dişine büzülerek sokuldu,
Tubanin gölgesinde yatan Havvayı buldu.
(...)
Dedi ‘Aldanıp böyle muvakkat saadete,
Yemezsek bu elmadan bu yerlerden gitgide;
Silinecek cinsimiz, sönecek hayalimiz;
(...)
Ebediyyet sırrını bizden saklamış Allah.
Yiyelim bu elmadan eğer beni seversen.
Dertlerim duman gibi birden silinir yersen.’
Âdem elinde elma, ağır ağır düşündü;
Bu; günahın, elemin başladığı ilk gündü.
Bir lâhza gezindiler iğfalin göllerinde,
Asırlardır ağlarlar nedamet cöllerinde” (Asya Şarkıları, s. 104-105)*

Yasak meyveyi yiyen Âdem ile Havva, ihlalleri nedeniyle işledikleri günahıtan pişmanlık duymuşlardır. Yine de Allah, Cebrail’e onları cennetten çıkarması için emir verir. Onların biri Sina’ya,⁴⁸⁰ diğeri Cidde’de çöle indirilir. Havva, yeryüzünde Âdem’den ayrı düşünce Allah’a niyaz edip yalvarır ve Allah onu Mekke’ye, onun gibi yasa bürünen eşine yönlendirir. Aktay’ın metinde geleneğin dışına çıktığı “Netice” başlıklı özgün bölümde ise şeytan mitolojik bir figür olan Pan’a dönüşür; onun aracılığıyla “aşktan başka her şey boştur” mesajı verilir.

Metnin geneli dikkate alındığında ilk günahın aşkla ya da cinsellikle bir tutulması örüntüsü yinelenir. Kaosla başlayan bu “efsane” denemesi, yine Yunan mitolojisinden ödünç alınan bir figürle tamamlanır. Aktay, mitolojik bir olay ve figür ile ilgili başlangıç ve son arasına farklı kutsal metinlerden derlenmiş ya da seçilerek oluşturulmuş bir “ilk günah” hikâyesi yerleştirmiştir. Dolayısıyla Batı ve Doğu kaynaklı farklı yazınsal eğilimleri bağdaştırır. Bunlar haricinde Âdem ile Havva’nın bu metinde özgün bağlamlarına uygun şekilde tasvir edildiği, geleneksel algılanışlarının sürdürüldüğü görülmektedir.

Arif Nihat Asya, Havva’ya genellikle kadınların atası ya da ortak adı olarak şiirlerinde yer verir. Bununla birlikte “Yılanlar” şiirinin “*Havva’yı elinden tutup götüren,/Âdem’in koynuna yatan biziz!/(...) Erkeğe dişiye tattıran biziz*” dizelerinde, *Tevrat*’taki anlatıma⁴⁸¹ uygun şekilde Havva’nın yılan tarafından aldatılması,

⁴⁸⁰ Aktay, Âdem’in indirildiğine inanılan Seylan/Serendip/Sri Lanka’dan farklı bir mekân adı kullanır.

⁴⁸¹ “Yaratılış”, 3: 1-24.

konuştırulan yılanlar tarafından aktarılır.⁴⁸² “Havvâ” şiirinde ise Havva bütün kadınların temsilcisidir; Leyla, Aslı, Şirin, Beatrice gibi efsaneleşmiş kadın tipleri ve diğer bütün kadınlar, onun farklı suretleridir: “*Ama onda –uzak, yakın (...)/Gelecek bütün kızların,/ Kadınların tadı vardı!*” (Kökler ve Dallar, s. 149-150). “Dünyâ Evi”nde “*Dünyâ evi boş kalmadı Âdem Baba’nın,/Havvâ Ana’nın tatlı suçundan bu yana!*” dizeleri ile cinsellik olduğu varsayılan ilk günaha gönderme yapılır (Rübâiyyat-ı Ârif -1-, s. 81). “Havvâ II” şiirinde Havva’nın cennetteki yapraklardan⁴⁸³ kendisine elbise dikmesine gönderme yapılır (Rübâiyyat-ı Ârif -2-, s. 71); “Âdem’le Havvâ”da “*Birgün, üzerinde en ilâhî yemişi/Paylaştığımız dalla berâber düştük.*” dizeleriyle yasak meyveyi yiyen çiftin cennetten indirilmesi⁴⁸⁴ anıştırılır (Rübâiyyat-ı Ârif -2-, s. 213). “Âdem ile Havvâ II”de ise salıncaklarının ipi kopan bu çift, benzer şekilde dünyaya iner (Rübâiyyat-ı Ârif -2-, s. 216). “Gelinlik”te ise yine Havva’nın örtündüğü incir yaprakları⁴⁸⁵ gelinliğe benzetilir (Rübâiyyat-ı Ârif -2-, s. 335). “Bilmece” şiirinde ise “*Her kadının gövdesinde varken/Nedir Havvâ’da olmayan?*” dizeleriyle, muhtemelen Havva’nın Âdem’in kaburga kemiğinden⁴⁸⁶ yaratılmasına işaret edilir.⁴⁸⁷

Cahit Sıtkı Tarancı’nın “Allah’ı Ararken” şiirinde yasak meyvenin koparılışına yapılan göndermeyle⁴⁸⁸ Âdem ile Havva’ya yer verilirken anlatıcı özne; ellerinin hâlâ elma dalında bulunduğunu, kendisinin de ataları gibi bir günahkâr olduğunu, onların bu eylemini kendi varlığında sürdürdüğünü ima eder. Bir nefis sorgulaması olarak da nitelendirilebilecek bu metin, aynı zamanda modern bir “münacat” gibidir. Nefisle ilgili ikilemler ve çıkmaz, Allah’a hamdederek ve yakarıyla aşılma istenir. Ancak bu tutum, modern bireyin iç dökmesi ve sürekli bir varoluş sorgulamasına dönüşen dünya algısının bir izdüşümü olarak da yorumlanabilir.

*“Bilirim ne yapsam hata,
Yanlış, attığım her adım;
Ellerim elma dalında;
Âdem’le Havva ecdadım.”*⁴⁸⁹

Tarancı’nın “İnsanoğlu” şiirinde de yaratılmış ilk insanlar olan Âdem ile Havva’ya, yasak meyve olduğu varsayılan elmanın koparılışına, Hz. Nuh ve tufana gönderme yapılır. Âdem ile Havva neslinin bir mensubu olan anlatıcı özne, insanlığın

⁴⁸² Arif Nihat Asya, *Bir Bayrak Rüzgâr Bekliyor*, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 2018, s. 118-120.

⁴⁸³ *Kur’an*, A’râf: 22; *Tevrat*, “Yaratılış”, 3: 7.

⁴⁸⁴ *Kur’an*, A’râf: 19-25; Bakara: 35-38; Tâhâ: 115-122. *Tevrat*, “Yaratılış”, 3: 1-24.

⁴⁸⁵ *Kur’an*, A’râf: 22; *Tevrat*, “Yaratılış”, 3: 7.

⁴⁸⁶ “Yaratılış”, 2: 21-24.

⁴⁸⁷ Arif Nihat Asya, *Ses ve Toprak*, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 2018, s. 37.

⁴⁸⁸ *Kur’an*, A’râf: 19-25; Bakara: 35-38; Tâhâ: 115-122. *Tevrat*, “Yaratılış”, 3: 1-24.

⁴⁸⁹ Cahit Sıtkı Tarancı, *Otuz Beş Yaş Bütün Şiirleri* (Der. Asım Bezirci), Can Yayınları, İstanbul, 1994, s. 136-137.

macerasını aktarırken bu olayları anıştırır ve nihayetinde yaşama sevincini vurgulamak için dünyadaki hayatın kıssalarda anlatılanlardan üstün olduğunu belirtir. Onun belleğinde insanlığın başlangıcı ve varoluşuyla ilgili kritik eşikler, hâlâ yankılanmaktadır; ancak yine de o, dünyanın en kötü gününü bile hiçbir “cennet masal”ına değişmek istememektedir. Tarancı, bu şiirinde göndergelerindeki kişileri, sanatının değişmez izleklerinden biri olan yaşama sevincini vurgulamak amacıyla işlevlendirir.

*“Âdem’le Havva’dan geldiğim doğru;
Vurulduğum bir kere elma dalına
Hâlâ aklımda o Tufan yağmuru;
Şükür çıktığıma Nuh’un salına.*

*Ölmek varsa günün birinde gayri,
Göz nuru, el emeği, alın teri
Yaşadığım iyi kötü günleri
Değişmem hiçbir cennet masalına” (Otuz Beş Yaş Bütün Şiirleri, s. 143)*

Asaf Halet Çelebi, “Kadıncığım” şiirinde Havva’nın Âdem’in kaburga kemiğinden yaratılışıyla ilgili göndergesini dönüştürür. Bu işlemde Çelebi, kadının yaratılışıyla ilgili *Tevrat*’ta anlatılanlardan yararlanmıştır. *Tevrat*’ta anlatılanları,⁴⁹⁰ kadının Âdem’in kaburga kemiğinden yaratılmasını model yapan Çelebi, göndergesini gülünçleştirerek parodik bir “yaratılış” minyatürüne dönüştürür. Ana-metindeki kadının, Havva’nın Âdem’in kaburga kemiğinden yaratılmasına benzer şekilde anlatıcı öznenin uyluk kemiğinden “yapılması”nın ortaya çıkardığı uyumsuz görüntü, şiire, parodinin çoğu zaman ayrılmaz şartı sayılan gülünç etkiyi kazandırır.

*“Kadıncığım
oyluk kemiğimi çıkartıp
kendime bir kadıncık yaptım
ve bir şamar vurup
rafa oturttum”⁴⁹¹*

Fazıl Hüsnü Dağlarca’nın “Buğda”sında, insanın temel gereksinimlerinden biri olan bu bitkiyle girilen söyleşide varlığına şükredilen buğday, aynı zamanda övülür. Dağlarca’nın metninde genel yaklaşıma aykırı olarak yasak meyve olduğu ima edilen buğdayla⁴⁹² ilk günah anıştırılır. Buğdayın üzerinde Âdem ile Havva’nın kokusunun hâlâ durduğu dile getirilir.

*“Güzelliğin hem eski, hem yeni be,
Gökyüzüne benzer vaktin, beş vakit.
Kokusu var üstünde Âdem ile Havva’nın,
Haflığının cümle kuşun yediği.*

⁴⁹⁰ “Yaratılış”, 2: 21-24.

⁴⁹¹ Asaf Hâlet Çelebi, *Bütün Şiirleri*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1998, s. 15.

⁴⁹² Yasak meyvenin çoğu şiir metninde elma olduğu belirtilmesine rağmen buğday ya da üzüm olduğu da düşünülmektedir.

*Bir yeşilden, bir sarıdan, bir aktan,
Güzelliğin hem eski, hem yeni be.” (Bütün Şiirleri 1, s. 595)*

Behçet Necatigil, “Zor Geçit” şiirinde gündelik hayatın sıkıntılarını ve maddi sorunları anlatırken Âdem ile Havva’ya kadın-erkek birlikteliğinin, “dünyanın kendisiyle baki” olduğu evliliğin simgesi olarak yer verir (*Şiirler*, s. 51). “Uykusuz Gecede Dörtlükler”de “*Bir kadın, Havvâ’nın yatağında*” dizesinde kadınların Havva’nın kızı olduğu kabulüne gönderme yapılır (*Şiirler*, s. 85-86). “İncir Yaprakları” şiiri, Âdem ile Havva’nın ilk günahı işledikten sonra örtündükleri incir yapraklarının çağrışımlarından hareketle kurgulanmıştır. Şiirin adı, *Tevrat*’taki anlatımdan⁴⁹³ alınmıştır. Bu metinde de ilk günahın cinsellik olduğu örtük imgelerle ima edilir. Ana metinde incir yaprakları elbiselerin, “uzatılan ilk elma” olarak nitelendirilen yasak meyve ise cinsel yakınlaşmanın metaforuna dönüşür.

*“Yumuldular uğultular arasında
İncir yapraklarını artık kim düşünürdü
Sallanırken iki dalga arasında bir martı
Bu yatağa, koltuğa, bu kuru tahtalara
Düşmeden önce
Eskiydi eksi şimdi iki artı.*

*Gömüldüler dalgalar arasına
Ellerinde uzatılan ilk elma
Yüzlerinde alı al bir kızartı
(...)
Anladılar, duruldular, doğruldular
Az önceki incir yapraklarını
Aradılar, buldular, tutundular.” (Şiirler, s. 237)*

Nazım Hikmet, sanata bakışını açıkladığı ve bazı poetik anlayışlara eleştiri yönelttiği “Sanat Telakkisi”nde; şairaneliğe, kalıplaşmış, soyut sevgili anlayışının yüceltilmesine karşı somut, hayatla iç içe, toplumsallıkla belirlenmiş bir aşk ve sanat anlayışını savunur. Metinde toplumsal ve somut olanın karşıt yelpazesinde yer alan Havva’ya ise onunla temsil edildiği varsayılan soyut yaklaşımı eleştirmek amacıyla gönderme yapılır.

*“(…)
Değişmedim
değişemem
Havvanın çırtlıplaklığına
meşin kasketli meşin ceketli karımı!.”⁴⁹⁴*

⁴⁹³ “Yaratılış”, 3: 7.

⁴⁹⁴ Nâzım Hikmet, *Bütün Şiirleri* (Ed. Güven Turan-Fahri Güllüoğlu), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2008, s. 52-53.

Ercüment Behzad Lav’ın “Hesiodos” şiiri, semavi dinlere göre dünyanın yaratılışından başlayarak dinî metinlerin günah, sürgün, cinayet gibi ilklerine ve bu olayların kişilerine odaklanarak ilerler. Kutsal kitaplardaki yaratılış ve sonrasında ilgili olaylara muhtemel bir ön tarih kurmak ve alternatif bir Hesiodos metnini bu zemin üzerine inşa etmek için yer verilir. Bu şiir, adını aldığı Hesiodos’un *İşler ve Günler*’inden mülhem bir alternatif tarih denemesi olarak düşünülebilir. Semavi dinlerin yaratılış açıklamalarıyla ilgili göndermelerin ardından şiir, Hesiodos odaklı ilerler ve birçok göndermeyi bağdaştıran tarihî bir gezintiyle modern zamana kadar gelir. Bu gezintide mitoloji, dinî olaylar ve tarih iç içedir.

Lav, şiirini “tekvînül mahlûkât masalı (varlıkların yaratılışının masalı)” olarak nitelendirir ve Âdem ile Havva’nın şeytan tarafından ayartılması, Tuba’daki yılanın neden olduğu Seylan (Serendip) sürgünü⁴⁹⁵ ile ilerletir. Sonrasındaki gönderme ise failin Kabil, kurbanın Habil olduğu ilk cinayetedir.⁴⁹⁶ Bu olayların ardından ilk şehir kurulur ve yerleşik hayat, kentleşme başlar. Sonrasında Hz. Nuh’tan, oğullarından (Ham, Sam, Yasef) ve tufandan⁴⁹⁷ bahsedilerek insanlığın erken zamanlarına işaret edilir.

*“İşte ay işte güneş işte yıldızlar
İşte zemin ile semâvât*

*İşte hava kuşları yer canavarları
İşte Tekvînül mahlûkat masalı*

*İşte Allah’la Şeytan
İşte Âdem işte Havvâ*

*İşte Tûbâ işte Yılan
İşte Seylan işte menfâ*

*İşte Hâbil işte kurban
İşte Kaabil işte kaatil*

*İşte ilk kenti kuran
İşte benim işte senin*

*Var varanın kır kıranın
Destursuz bağa girenin*

*İşte Tûfan işte Nuh
İşte Ham Sam Yâsef” (Bütün Eserleri, s. 397)*

⁴⁹⁵ Kur’an, A’râf: 19-25; Bakara: 35-38; Tâhâ: 115-122. Tevrat, “Yaratılış”, 3: 1-24.

⁴⁹⁶ Kur’an, Mâide: 27-31. Tevrat, “Yaratılış”, 4: 1-16.

⁴⁹⁷ Kur’an, Hûd: 25-44. Tevrat, “Yaratılış”, 6: 1-22; 7: 1-24; 8: 1-22; 9: 1-29; 10: 1-32.

Bu ön tarihin ardından şiire adını veren Hesiodos’a geçilir. O, çağının batağında doğduğuna pişmandır. Demir Çağı egemendir ve tiranlık, katı bir yönetim vardır. “Gülen filozof” olarak bilinen Demokritos (MÖ. 460-370), çoğunluğun zulüm gördüğü bu çağda devletin varlığının koşullarını tartışmaktadır. Olympos’tan yüz çeviren Sofist filozof Protagoras (MÖ. 481-411), tanrıların varlığıyla ilgili agnostik tavrıyla⁴⁹⁸ onu tamamlamaktadır. Bununla birlikte Lykurgos’a (MÖ. 800-730) ve onun ilkel-komünal fikirlerine, kardeşlik ve paylaşmak ile ilgili görüşlerine gönderme yapılır. O dönemde toprakların eşit bölüştürülmesini, sınıf eşitliğini savunan Lakedemonya kralı Agis, “can emicilerin adamı Çiçeron”’a karşı savaşılan Catilina⁴⁹⁹ gibi kişiler de metne dâhil edilir. Köle ayaklanması dolayısıyla Spartaküs’e ve *Tevrat*’ta Yuşa’nın halkını doğru yola iletmesi için Yehova’yı davet edişine⁵⁰⁰ art arda yer verilir. Hz. İsa ise Yuşa’nın halkını günahları, Tanrı’ya başkaldırmamaları konusunda uyarmasının anıştırılmasından sonra görünür. *İncil*’de anlatılanlardan farklı şekilde sınıf ayrımlarını, kötülüğü, savaşı lanetlediği için çarmıha gerilir. Batı’da bir mağdur olarak sunulan İsa’yı öldüren anlayış, Haçlı Akınları, Engizisyon, Papalık kurumları gibi türlü adlar altında zulmünü sürdürmüştür. Doğu’da ise benzer bir şekilde başkaldırılarıyla tarihe geçmiş Ahilerin, Babailerin ve Pir Sultanların kellelerini hendekler almamaktadır. Metnin sonunda yakın bir zamana gelinir; bu kısımda anlatıcı özne, “kara derili” bir Afrikalının feryadını dile getirir. Mağduriyet tarihindeki son halka, modern dönemin mağduru ise odur (*Bütün Eserleri*, s. 397-399).

Bütününe bakıldığında şiir; direnmenin, isyanın ve mağduriyetin bir tarihçesi gibi tasarlanmıştır. Metin eklemeleriyle, anıştırmalarıyla, göndermeleriyle ya da bazı tarihî figürlerin hayatlarıyla, ideolojik tavırlarıyla koşut geliştirilen söylemlerle kurulup farklı olayları ve kişileri bütünleştirmiştir. Toplumsal adaletten, ezilenlerden yana olmayı ve sınıf ayrımlıklarına karşı muhalif bir tutum takınmayı dinî/tarihî simge-kişilerle aktaran şiirde “Hesiodos” adının tercih edilmesinin muhtemel nedeni, metnin mağdurların, ezilenlerin ve zulme uğrayanların tarihi olduğunu ima etmektir.

⁴⁹⁸ Protagoras, *On the Gods* adlı eserinde tanrı görüşünü “*Tanrıların varlığı konusuna gelince onların varlığı ya da yokluğuyla ya da biçimleriyle ilgili bir şey bilmeye muktedir değilim; bu bilgiye ulaşmanın önünde, konunun belirsizliği ve insan hayatının kısırlığı gibi birçok engel var.*” şeklinde açıklar. Ayrıntılı bilgi için bkz. *Classical Rhetorics and Rhetoricians: Critical Studies and Sources* (Ed. Michelle Ballif, Michael G. Moran), Greenwood Publishing Group, USA, 2005, s. 309.

⁴⁹⁹ Lucius Sergius Catilina (MÖ 108-62), Roma’yı yıkmayı amaçlayan “Catilina İsyanı” ile tanınan Romalı siyasetçi.

⁵⁰⁰ *Tevrat*’a göre Yeşaya (Yuşa), halkını Tanrı’ya başkaldırmamaları ve günahları konusunda uyarır. Onları söz ve davranışlarıyla doğru yola çağırır; Tanrı’ya kulak vermeyi bıraktıklarında felaketlerin onlara musallat olacağını söyler (“Yeşaya”, 1: 1-39: 8).

İlhami Bekir Tez'in “En Güzel Şarkı”sı, Âdem ile Havva kıssasının kimi motiflerinin dönüştürülerek sevgiliye hitap edecek şekilde kullanıldığı aşk konulu bir şiirdir. Şiirin alt-metinleri, *Kur'an* ve *Tevrat*'taki anlatımlardır. Âdem'in çamurdan yaratılması,⁵⁰¹ ona üflenen nefesle can verilmesi ve kaburga kemiğinden Havva'nın halk edilmesinden⁵⁰² hareketle oluşturulan girişten sonra anlatıcı özne, resmedilen cennet dekorunun ortasındaki sevgiliye seslenir. Göndergesinin ve ilhamının Havva olduğu sevgili, ana-metindeki “yaratılış”ın ardından cennetten çıkar ve günümüze gelir; o, “*sen benim kaburga kemiklerimsin*” şeklinde seslenilen ve gök katında yenilen elmanın, yasak meyvenin ortağı olunan kişidir. Âdem ile Havva'nın birlikte yasak meyveyi ısırmaları ve sevgilinin anlatıcı öznenin kaburga kemiği olması şeklinde alt-metinlerden devşirilerek üretilen imgelerle ima edilen kadın-erkek bütünlüğü, onların birbirilerinin tamamlayıcısı olduğu fikri,⁵⁰³ metnin temel izleği olur. Ana-metin büyük ölçüde *Tevrat*'ta anlatılanlardan izler taşır; ancak kullanılan söylem biçimi kutsal kitapların tümünün, özellikle *Kur'an*'ın etkisindedir.

*“Ayakların basacağı kadife otlara
Ve başların değeceği atlas bulutlara
Halkol! dedik
Ademî çamurdan halkedip
zekâmızı üfledik.
Ve halkettik Havva'yı
Kaburga kemiklerinden Âdem'in
(...)
Sen benim sancılı kaburga kemiklerimsin
SESIYE!
Etinde yüreğinde ve kafanda ben yaşarım.
Ki yanan bir bulut gibi
Bereketli kalçalarından
kopan
sıcak kanda
ben varım.
Gök Cenneti'nde ısırdığım elmanın
yarısını yiyensin.
Bir ömür boyunca beni ara
Bende kendini tamamla! diyensin”⁵⁰⁴*

Ahmed Arif'in “Anadolu” şiirinde, söz konusu kadim coğrafyanın ve ürünü olan kültür tarihinin ne kadar gerilere uzandığını çarpıcı şekilde aktarmak için kimi dinî

⁵⁰¹ Âl-i İmrân: 59; Hicr: 26, 28.

⁵⁰² *Tevrat*, “Yaratılış”, 2: 21-24.

⁵⁰³ Şiirdeki bu kısımlar, *Tevrat*'ın “Yaratılış” kitabının 2. Bölüm'ünden kimi ayetlerin (23-24) açık izlerini taşımaktadır: “Adem, ‘İşte, bu benim kemiklerimden alınmış kemik, Etimden alınmış ettir’ dedi, ‘Ona ‘Kadın’ denilecek, Çünkü o adamdan alındı.’ Bu nedenle adam anasını babasını bırakıp karısına bağlanacak ve ikisi tek beden olacak.”

⁵⁰⁴ İlhami Bekir [Tez], *Şiirler*, May Yayınları, İstanbul, 1971, s. 162-171.

olaylara ve kişilere atıf yapılır. Şiirin anlatıcı öznesi, kişileştirilen Anadolu'dur ve kendisinin Nuh'a beşik verdiğini, Havva Ana'nın ona göre çünkü çocuk olduğunu belirterek ne kadar köklü ve eski bir kültürün mekânı olduğunu vurgular.

“(…)
Beşikler vermişim Nuh'a,
Salıncaklar, hamaklar,
Havva Ana'n çünkü çocuk sayılır,
Anadoluyum ben,
Tanıyor musun?”⁵⁰⁵

“Suskun” şiirinde de yasak ağacın meyvesinin yenilmesi dolayısıyla ilk günaha⁵⁰⁶ ve Âdem'in kaburga kemiğinden Havva'nın halk edilmesine,⁵⁰⁷ yine aşk duygusu merkezli gönderme yapılır. Sevgili, bu kıssanın kişilerinden Havva ile benzeştirilir. Göndergeler metinde açık şekilde olmasına rağmen özgün değişikliklere uğratılmıştır. Anlatıcı özne için sevgilisi o kadar kıymetlidir ki ona “kaburgamın altın parçası” şeklinde seslenir. Onun dişlerinde yasak meyve olduğu varsayılan elmanın kokusu hâlâ sürmektedir. Arif'in metninde kadına karşı çoğu örnekte görülen olumsuz yaklaşımdan ayrılan bir tutum söz konusudur; Havva ile temsil edilen kadın günahla, cezayla sınanacak bir varlık olmaktan ziyade kucaklanan, değer verilen hatta yüceltilen bir öznedir.

“(…)
Sus, kimseler duymasın,
Duymasın, ölürüm ha.
Aymışam yarı gece,
Seni bulmuşam sonra.
Seni, kaburgamın altın parçası.
Seni, dişlerinde elma kokusu.
Bir daha hangi ana doğurur bizi?” (Hasretinden Prangalar Eskittim, s. 45)

Bedri Rahmi Eyuboğlu'nın *Yaradana Mektuplar*'ının birincisinde “*Toprakta aynı başak, aynı buğday, aynı taneler/Bize her gün yeni bir beşik, yeni bir ömür/Sana göz bebeklerimi gönderiyorum, Âdem Babamıza götür*” dizeleriyle ilk günah anıdır ve sevgilinin Havva'nın soyundan geldiği ima edilir.⁵⁰⁸

Necati Cumalı'nın “Havva”sı da kadının Havva ile temsil edildiği ve ona bu adla seslenilen örneklerdendir. Çoğu şiirde olduğu gibi bu metinde de yasak meyve olduğuna yaygın şekilde inanılan elmadan bazı özgün soyutlamalarla imgeler türetilir. Şekli ve bağlamı sürekli değişen elma, sevgilinin elindeki meyveyken öpüştükten sonra onun dişlerine dönüşür. İlk günahın cinsel yaklaşma olduğu yönündeki kabul ise öpüşmek ile

⁵⁰⁵ Ahmed Arif, *Hasretinden Prangalar Eskittim*, Metis Yayınları, İstanbul, 2011, s. 77.

⁵⁰⁶ *Kur'an*, A'râf: 19-25; Bakara: 35-38; Tâhâ: 115-122. *Tevrat*, “Yaratılış”, 3: 1-24.

⁵⁰⁷ “Yaratılış”, 2: 21-24.

⁵⁰⁸ Bedri Rahmi Eyuboğlu, *Dol Karabakır Dol*, Bilgi Basımevi, Ankara, 1974, s. 14.

yasak meyvenin yenmesi arasındaki koşutluk imasıyla, “bir öpüşten sonra diş diş elma” ifadesiyle yinelenir. İnsanın neslini devam ettirme arzusu da elmadan türetilen imgelerle dile getirilir; bunun dışavurumu, kadının çiçek çiçek elma kuşanmasıdır, yani çocuk sahibi olmasıdır. Dolayısıyla bu tasarımlarla da cinsel yakınlaşmanın muhtemel sonucuna gönderme yapılır. Son dörtlükteki elma ise soyutlamalardan ve metaforik boyutundan arınmış, pazardaki somut meyvedir. Söz konusu indirgeme ve yol açtığı gerçeklik duygusu ise önceki imge ağırlıklı tablolarla yan yana geldiğinde ironik ve şaşırtıcı bir son üretir.

*“Senin elinden elma
Ne uzatsam elma
Uzun bir öpüşten sonra
Diş diş elma*

*Birgün yaşamak istemediğim
Gelince aklıma
Baktım donanmış tepeden tırnağa
Sen çiçek çiçek elma*

*Günün yorgunlukları
Uç uca uykusuzluklarla
Çıktıkça çarşı pazara
Işıl ışıl elma
Baştanbaşa elma”⁵⁰⁹*

Geneline bakıldığında metnin, elmadan devşirilen imgelerle üretilen sahneler ve ilk günahın kökeni olduğu varsayılan bu meyvenin farklı görünüşleri üzerine kurgulandığı görülmektedir. Bu bağlamda cinsel, duygusal ve gerçekçi katmanları olan bir aşk, farklı suretlere bürünen elma aracılığıyla aktarılır. Elmanın görüldüğü farklı bağlamlar ise ağırlıklı olarak aşk, evlilik ve insan neslinin devamıyla ilgili örtük bir erotizm etrafında bağdaştırılır. Buna paralel olarak ana-metindeki sevgili tipi, -şiirin başlığının da işaret ettiği gibi- Havva’nın bir devamı, modern gündelik bağlamlarda yeniden üretilmiş bir türevidir.

Metin Eloğlu, “Kemiksiz” şiirinde dinî göndermeleri oyunlaştırarak birbirleriyle bütünleşen kimi olayları, kişileri, nesneleri tersyüz eder; ürettiği parçalı dokuyla ironik bir karartmaya gider. Şiirdeki erkek tavusun eşsizliği, “Havva’sız kaburgası” şeklinde tanımlanır. *Tevrat*’ta Havva’nın Âdem’in kaburga kemiğinden yaratılması⁵¹⁰ anıştırılır; tavus kuşunun kendisine eş yapabileceği bir kemiği yoktur, şiirin adı da buradan gelmektedir. Bununla birlikte tavusun “kemiksiz”liği, “kıkırdak”ın Nuh’tan kalma

⁵⁰⁹ Necati Cumalı, *Aşklar Yalnızlıklar Toplu Şiirler 1*, Can Yayınları, İstanbul, 1991, s. 107.

⁵¹⁰ “Yaratılış”, 2: 21-24.

güvercin oluşu gibi imgeler, şiirin bağlamında farklı çağrışımlara sahiptir. İki farklı dinî olayın mantığa aykırı şekilde yan yana getirildiği metnin geri planında, Âdem ile Havva'nın ilk günahı ve Nuh Tufanı yankılanır. İki anıştırmanın ortak noktası ise sonuçlarının ilahi bir cezaya, insan soyunun tarihindeki önemli olaylara işaret etmesidir.

“A canım erkek tavus
Kuyruğunu güdecek
Havva'sız kaburgası
Avucumu yalıyor her gece
Sonsuzluğa güvercin
Nuh'tan kalma kıkırdak” (Bu Yalnızlık Benim Toplu Şiirler, s. 464)

Eloğlu'nun “En” şiirinde ise Âdem ile Havva'nın cennetten indirilmesi, “(eşi Sivas sıpıtması İstanbul kapıcılarındanır)/İkibüklüm Havva kadın seslendi: --Sen ordan düşen!/Oysa pek yukarlarda değildim,/Düş/müş inceliyordum alttan alta,/Sağım-solum besbeton hazırandı...” dizeleriyle anıştırılır ve gündelik bir dekorun içinde onlardan esinlenerek konumlandırılan modern bir çift gülünçleştirilir (Bu Yalnızlık Benim Toplu Şiirler, s. 327).

Celâl Sılay'ın “Başım II” şiirinde Âdem'in balçıktan yaratılması⁵¹¹ ve şeytan tarafından ayartılması,⁵¹² insanın duygularının, düşüncelerinin ve fiziksel özelliklerinin aktarımında yararlanılan göndergelere dönüşür. Anlatıcı öznenin kıyametler taşıyan başının dışında Âdem'den aldığı çamurun izleri, içinde meleğin ümitleri ve onun karşıtı olan hilekâr şeytanın niyetleri bir arada dolaşmaktadır.⁵¹³ Ana-metindeki bu tür göndermeler, insanın içsel süreçlerindeki ikiliklere ve fiziksel varlığına dolaylı bir kökensel açıklama da sunarlar.

“(…)
Çevirdim sana doğru seyret
Bu, içinde kıyamet kopan başı!

Dışında, Âdem'den aldığım çamuru,
İçinde ümitlerini meleğin
Ve şeytanın hilelerini..
Çevirdim sana doğru seyret!”⁵¹⁴

Mustafa Necati Karaer'in “Bakın Kırmızı Ne Dedi” şiirinde yasak meyveyle özdeşleştirilen ilk elmanın kırmızısının konuşturulmasıyla Âdem ile Havva'nın yasak ağacın dalına el uzatması ve sonrasındaki yaklaşma hikâyeleştirilir. Âdem ile

⁵¹¹ Âl-i İmrân: 59; Hicr: 26, 28.

⁵¹² Kur'an, A'râf: 19-25; Bakara: 35-38; Tâhâ: 115-122. Teyrat, “Yaratılış”, 3: 1-24.

⁵¹³ Bu şiirde Ahmet Haşim'in “Başım” şiirinin ve Goethe'nin Faust'unda Faust'un kendisiyle polemige girdiği sahnenin izleri de vardır.

⁵¹⁴ Celâl Sılay, *Hüsran Filizleri* (Haz. Doğan Hızlan-İhsan Yılmaz), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2006, s. 190.

Havva'nın işlediği ilk günaha, cinselliklerinin farkına varmalarına odaklanan imge ağırlıklı bir anlatıma gidilir. Ana-metinde Âdem Baba'nın eli, ilk elmanın kırmızısına, fiziksel yakınlaşmaya gülümsemektedir. Havva ise cinsellik katmanlarıyla örülü bir aşkın merkezindeki diğer kişi olarak tasvir edilir. Sonrasında Âdem ile Havva ilk günahı işler ve türlü yasaklar başlar; onların çıplaklıklarının farkına varmasıyla örtündükleri incir yaprağı⁵¹⁵ ise bir balığın uykusunu kaçıtır. Metnin tamamına bakıldığında bir durum hikâyesini andırır ve cennetteki muhtemel bir zamanı aktarır. İmgeler, çağrışımlar ve izlenimler ile karartılan bu hikâyenin anlatıcısı, ilk günahın nedeni olarak görülen elmanın kırmızısıdır; konusu ise aşk ve o günden beri konmuş, hâlâ süregelen “yasaklar”dır. Bu örnekte Âdem ile Havva, geleneksel çizginin dışında ve duygudaşlık kurmaya dayalı bir hikâyeleştirmenin merkezinde yer alır.

*“İlk elmanın kırmızısı gülümseyen
Dallardan geceye karşı, sımsıcak
Ve Âdem Baba'nın eli.
Beş parmağı da aç, daha bilmeden
Beş parmağı da öyle deli.*

*Kulak memelerinin ucunda
Bir ateş basması, bir allık
Ve soluyan burun kanatları;
Sonrasını hatırlamaz Havva
Doludizgin arabanın atları...
(...)*

*Artık yasaklar, yasaklar, yasaklar...
Ötede uykusu kaçır bir balığın
İncir yapraklarıyla delik deşik...*

İşte o günlerin kırmızısıyım”⁵¹⁶

Munis Faik Ozansoy'un “Eski Hikâye”si, bir şairin aşkı anlatma, insanlığın tarihi kadar eski olan bu kadim konuyla başa çıkma çabasını merkeze alır. Bu bağlamda aşk, farklı biçimlerde ve adlar altında söylenegelen bir “destan”dır. Şair her zaman onu anlatmanın peşindedir. Ancak aşk, bu tür çabalarla varlığını edebî metinlerde her dönemde sürdürse de artık eski hikâyelerin örnek âşık tiplerinden eser kalmamıştır. Bu metnin sonunda da bu bölümde incelenen çoğu örnekte görülen bir örüntü yinelenir: Aşk, yaratılıştan bugüne uzanan bir “dava”dır ve Âdem ile Havva'nın insanlığa mirasıdır. Bütün insanlar, bu iki ortak atanın varisidir. Üstelik kadınların adı ne kadar değişirse değişsin onlar yine birer Havva'dır. Dolayısıyla bu metnin de göndergesi, özellikle

⁵¹⁵ “Yaratılış”, 3: 7.

⁵¹⁶ Mustafa Necati Karaer, *Bütün Şiirleri*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2005, s. 60-61.

anıştırdığı dinî olay, aşkın başlangıcı ve kökeni olduğu varsayılan ilk günahıdır.⁵¹⁷ Bugünün kadınları da yaratılan ilk insanı (Âdem'i) günaha sevk eden, ona yasak meyveyi yediren ve aşkı başlatan ilkörneğin (Havva'nın) nesline mensuptur.

“(…)
Yaşanan hep o vak'adır hâlâ,
Tâ ezelden devam eder bu oyun.

Bize kalmış değil mi Âdemden,
Onu cennetten attıran dâva?
Takma adlarla binbir âlemden

Gelenin aslı aynıdır: Havvâ.”⁵¹⁸

Gültekin Sâmanoğlu'nın “Olumsuz Şey” şiiri de aşk ile Havva'yı bütünleştiren ve onu aşkın kökeni olarak gören şiiirlerdendir: “*Köprüler altından geçtikçe sular,/Havva anamızdan beri aşk var.*”⁵¹⁹

Seyfettin Başcılar'ın “Aşk Üstüne Şiirler”inde “*Âdem'le Havva'ya karşı/İnsan olduğumu unutup/Seni ben yaratmalıydım*” dizeleriyle Havva'nın Âdem'in kaburga kemiğinden yaratılmasına⁵²⁰ gönderme yapılır (*Bütün Şiirleri*, s. 231). Başcılar'ın “Evli Adamlar ve Bulut” şiirindeyse Âdem ile Havva, bir çiftin yaklaşmasına model olur ve benzer çoğu şiirdeki gibi ilk günah, yasak meyvenin yenmesi anıştırılır (*Bütün Şiirleri*, s. 241-242). “Akvaryum Kadınları”nda ise Havva'nın “kadının atası” olduğu ifadesiyle, onun bütün kadınların anası, yaratılmış ilk kadın olmasına gönderme yapılır (*Bütün Şiirleri*, s. 242-243). Yunus Emre'nin bir şathiyesinin⁵²¹ de kimi dizelerinin kullanıldığı “Yedi Turunç” ise tıpkı Emre'nin manzumesi gibi anlaşılması güç, sembolizmin öne çıktığı bir şiirdir; bu örnekte de Havva, kadınların temsilcisi, ortak adı ve atasıdır (*Bütün Şiirleri* s. 253).

Bascılar, “Muştı” şiirinde ise Âdem ile Havva'nın ilk günahı işlemesine, kadının kimi zaman şeytanın suretlerinden biri olarak görülmesine⁵²² gönderme yapar. Buna rağmen şiirde kadına olumlu bir yaklaşım vardır; onun yaratılışı bir muştı olarak nitelendirilir. Bu olay, dinî metinlerden hareketle yeni bir bağlama taşınırken kimi motifler değiştirilir. Nesnelerin yüklendikleri çağrışımlar, temsili değerler yer yer tersine çevrilir. Örneğin *Tevrat*'ta geçen kaburga kemiği,⁵²³ kalça kemiğine dönüştürülür. Yine

⁵¹⁷ *Kur'an*, A'râf: 19-25; Bakara: 35-38; Tâhâ: 115-122. *Tevrat*, “Yaratılış”, 3: 1-24.

⁵¹⁸ Munis Faik Ozansoy, *Bir Daha*, Doğan Kardeş Yayınları, İstanbul, 1959, s. 23-24.

⁵¹⁹ Gültekin Sâmanoğlu, *Alacakaranlık*, Hisar Yayınları, Ankara, 1970, s. 21-22.

⁵²⁰ “Yaratılış”, 2: 21-24.

⁵²¹ “Çıktım erik dalına/Anda yedim üzümü ...” şeklinde başlayan ve Yunus Emre'nin olduğu varsayılan şathiye.

⁵²² *Kur'an*, A'râf: 19-25; Bakara: 35-38; Tâhâ: 115-122. *Tevrat*, “Yaratılış”, 3: 1-24.

⁵²³ “Yaratılış”, 2: 21-24.

bu alt-metinden hareketle kadının “süslü yılan”a benzetilmesi, “tatlı ve şeytan bir gülüş”le tasviri de dinî göndermelerdir. Öte yandan ana-metinde kadının “ilk aybaşı” ve “ilk kanı”, insanlık için bir günah olmaktan ziyade müjdedir; tüm bunlar, göndergelerin güncellenmesi, farklı anlamlarla donatılması olarak yorumlanabilir (*Bütün Şiirleri*, s. 268). Başcılar’ın “Dörtlükler”inin 1 numaralı şiirinde aşkın her şeyden önce yaratıldığı düşüncesi vurgulanırken Âdem ile Havva’ya gönderme yapılır (*Bütün Şiirleri*, s. 329). “Rubailer” üst başlıklı şiirlerin 66 numaralisında, yine Âdem ile Havva’nın ilk günahının aşk olduğunu varsayılır (*Bütün Şiirleri*, s. 410). 87 numaralı rubaiye göre ise aşkın ilk ve ideal örnekleri Âdem ile Havva’dır (*Bütün Şiirleri*, s. 411). Bununla birlikte Başcılar, “Çağ ve Doğa”sında Ferhat ile Şirin’e ve yasak meyve dolayısıyla Âdem’e gönderme yapar. Toplumsal içerikli ve savaş karşıtı bu şiirde; savaş ve barışın ilk günahın bir uzantısı ya da sonucu olduğu, diyalektiğin doğası ve kuralları gereğince Âdem’den beri süregeldiği ima edilir.

“(…)
Suskun en özlü duygu, en eksik yarayla kan,
Artık ne öyküler, ne masallar, ne kahraman
Gerçek şarap yalancı çiçeklere kanmasın,
Ferhat’la Şirin uykularından uyanmasın.
(…)
Dinlenmek isteriz yeter artık savaş, zafer,
Gördük yasak yemişleri Adem’le geldiler.” (*Bütün Şiirleri*, s. 335)

Başcılar’ın “Kıyısızlık” şiiri, anlatıcı öznenin birçok kurmaca ve tarihî kişiyle özdeşleştiği, alt-metinlerdeki olayları ya da durumları kendisine uyarladığı şiirlerdendir. Bu örnekte Hızır, Cem gibi efsanevi nitelikler kazanmış kişilere, Aslı’yı arayan Kerem’e, Âdem ile Havva dolayısıyla ilk aşka (günaha), Mimar Sinan’a, besteci Dede Efendi’ye ve Yunus Emre’ye dönüşen anlatıcı özne, birçok farklı ruh hâli ve kişi arasında gezinir. Ruh hâlinin değişkenliğini tasvir etmek için bir dizi olayın ve kişinin simgesel yönlerinden yararlanan anlatıcı özne; Anadolu kültürünün temsilcilerini de aynı bağlamda buluşturur, kendi bünyesinde bağdaştırır. Bu metinde de farklı kimliklere ve kişiliklere bürünme (telvin), zamana ve mekâna aşkın yolculuk örneklenir.

“(…)
Dilden dile söylenen Hızır’dım, Cem’dim.
(…)
Aştan yüce düşler ve seher beklemişiz,
Yıllarca da Aslı’dan haber beklemişiz.
(…)
Sevgiyle gelir, en eski şarkımdır bu,
Çağrım, gerçekliğim, yaşantımdır bu.
Havva uyanırken gören Adem babanın
İlk aşkla şarap yaptığı salkımdır bu.

(...)

İlk önce Sinan adlı büyük usta gelir,

Binbir çiniden renk, Dede'den beste gelir.

Her ülkede soylu ozan var amma

Şol gözleri yaş Emre Yunus başta gelir.” (Bütün Şiirleri, s. 340-346)

Başcılar'ın “Kovulmak” şiiri, “günah”ın eşiğinde olan bireyin ruh hâlini resmeden bir hesaplaşma şeklinde kurgulanmıştır. Metinde kadınların Havva'nın modern devamı olduğu ima edilir; elma dalındaki yılan ve cennetten kovulma gibi göndermeler karartılır. Kıssadan ödünç alınan bu unsurların nedensel bağlantıları farklılaştırılır; böylece gündelik bir olayın aktarımının, bireyin kendine ve topluma dönük sorgulamasının araçları durumuna getirilirler. Başcılar'ın metninde de yine adlandırmayla uyumlu şekilde ilk insanların cennetten kovulmasının nedeninin, ilk günahın cinsellik olduğu ima edilir. Buna koşut şekilde metinde yer alan anlatıcı özne ve kadınlar, Âdem ile Havva'nın modern uzantıları olarak görülür.

*“Şimdi bir imkânsız yaşıyoruz
Kentlerde, sevgilerde, ölümlerde,
Görünmez biriyle savaşıyoruz
Dönüşü olmayan bir yerde.*

*Kapıyı aralık bırakıyor şeytan
Genç kadınlar soyunuyor yavaştan
Uyanıyor elma dalında yılan,
Cennetten kovulmak varmış kaderde.” (Bütün Şiirleri, s. 355)*

Bekir Sıtkı Erdoğan'ın “Yollar” şiirinde aşka ve sevdaya giden yollar Âdem ile Havva'dan geçer. Şiirdeki simetrik yapıyla onlar, aşkın ve sevdanın simgesi durumuna getirilir.⁵²⁴

Yahya Akengin'in “Gemide” şiiri, adıyla ve Nuh'tan bahsedilmesiyle tufanı çağrıştıran bir atmosfere sahip olsa da özellikle şiirin üçüncü bendinde, Âdem ile Havva'nın “ifrit” tarafından kandırılmasına ve cennetten sürgün edilmesine yapılan göndermelerle,⁵²⁵ bu çiftle kimi duyguları ve aşkı bağdaştırır. Âdem'le Havva'nın şeytan tarafından aldatılıp kandırılmasıyla başlayan bir sürgün olan dünya hayatı, iyimserlik ve kötümserlik arasında devinen bir ruh hâliyle dolu olan anlatıcı özne için bugün de devam etmektedir. Aşk da bu sürekliliğin bir halkası, ayrılığın sürgün olarak idrak edildiği bir duygudur. Bu bağlamda cennetten sürgün edilip dünyaya indirilmeyi iki dizede özetleyen bir daraltmanın ardından anlatıcı özne, kendisinin Âdem, seslendiği kadının da Havva olduğunu, birlikte onların neslini sürdürdüklerini ve ilk günden beri pek bir şeyin değişmediğini ima eder. Sürgünden, ilk günden bu yana dünya, Nuh'suz bir gemidir;

⁵²⁴ Bekir Sıtkı Erdoğan, *Bir Yağmur Başladı*, Güney Matbaacılık, Ankara, 1949, s. 45.

⁵²⁵ *Kur'an*, A'râf: 19-25; Bakara: 35-38; Tâhâ: 115-122. *Tevrat*, “Yaratılış”, 3: 1-24.

rayından çıkmıştır. Yine de anlatıcı özne, sevgilinin varlığıyla mutluluğa ve dünyayı anlamlandırmaya yeterli nedenler bulabilecek kadar iyimser bir portre çizer.

“(…)
Varmış bir kere ifrit âdemle havva katına
Sürüp gitmede ilk sürgünle kopan fırtına
Biraz gülüş biraz hüznün yetiştirmek için
Serilir önlerine bahçeleri kâinatın
Bahçeler bir hazan bir bahar,
Gör eskimez duy bitmez dinle tükenmez
Kimbilir daha ne diyecekleri var
Belki sana diyeceklerim kadar

Perçinleri gevşemiş eşiklerden gülüyordum,
Yakaladım koydum o gülüşü kalbime
Eşikler ilk aldatandı sen bilmiyordun
Dünyayı defter edip koydum cebime
Muradım seni yazmaktı uzun uzun”⁵²⁶

Enis Batur’un “Protez” şiirinde Havva’nın Âdem’in kaburga kemiğinden yaratılması⁵²⁷ farklı bir bakış açısıyla yorumlanır; ana-metin bağlamında “rahim”, Âdem’in kaburgasıdır ve onu çoğalmak için Havva’ya devretmesiyle eksilen yanı⁵²⁸ olmuştur. Bununla uyumlu şekilde bir telafi aracı olan protez; tarihî, edebî ve dinî kişilerin kaybettikleri uzuvlarını, trajik sonlarını çağırıştırır. Hallac-ı Mansur’un (burun),⁵²⁹ Arthur Rimbaud’nun (bacak),⁵³⁰ Pierre Abélard’ın (hadım),⁵³¹ Vincent Van Gogh’un (kulak)⁵³² eksilen uzuvlarının modern tamamlayıcısı olur.

“(…)
Adem’de rahim kaburga-
çoğalmak için eksildiğimiz yan,
Mansur’da kan musluğu burun,
Abélard’da kâğıt
Vincent’te kulak duymamak için
bu dünyada bu an,
hızla kopuyor gövdemdeki
herbir organ.

⁵²⁶ Yahya Akengin, *Kimsele Anlatamadım*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1988, s. 5-6.

⁵²⁷ “Yaratılış”, 2: 21-23.

⁵²⁸ Batur, bu konuyu *Elma* adlı deneysel romanının “Bir Elma Kuramı” bölümünde derinleştirmiştir. Bu bölümde Âdem’in kaburga kemiğinden yaratılan Havva’ya devrettiği doğurma özelliğinin, onun eksiklik kaynaklı saplantısına dönüştüğü yorumunda bulunulur. Bkz. Enis Batur, *Elma*, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2012, s. 135-136.

⁵²⁹ Tasavvuf büyüklerinden biri olan Hallac-ı Mansur’un (ö. 922) öldürülmeden önce gördüğü işkencelerden biri de burnunun kesilmesidir.

⁵³⁰ Ünlü Fransız şair Arthur Rimbaud’nun (1854-1891) hayatının son yıllarında yakalandığı bir kanser nedeniyle bacağının kesilmesine bir göndermedir.

⁵³¹ Filozof ve teolog Pierre Abélard’ın (1079-1142) âşık olduğu Heloise’in dayısı tarafından hadım edilmesine bir göndermedir. Kaynağında gerçek bir aşk olan bu hikâye defalarca kaleme alınarak bir gelenek kurmuştur.

⁵³² Ünlü ressam V. Van Gogh’un (1853-1890) kendi kulağını kesmesine bir göndermedir.

*Kimdir bu adam
ve niçin eksiliyor içimden?
(...)
Arthur'de kangren, yürüyor
durmadan, durmadan.” (Yazılar ve Tuğralar Şiirler, s. 360-361)*

Batur'un “Körük şiirinde “Gövde bilmez utancı, bilinç/bilmez: Kabil soyu öğretmese” dizeleri ile insanlık tarihindeki ilk günaha; “Kabil soyu” benzetmesi ile de dinî müeyyidelere ve Âdem ile Havva'nın çıplaklıklarının farkına vardıklarında örtünmelerine⁵³³ gönderme yapılır. Ana-metne göre Kabil'in soyu insan, atası da Âdem ile Havva'dır. Dolayısıyla suç, günah, utanç gibi kavramlar onların mirasıdır (*Yazılar ve Tuğralar Şiirler*, s. 285).

Bahaettin Karakoç'un “Asya” şiirinde kişileştirilen Asya kıtası, kendi “tarihi”ni aktarır. Bu tarihe göre dünyanın bakir olduğu, Âdem ile Havva'nın dahi bulunmadığı günlerden beri var olan bu kıta, cennet bahçelerini terk etmek zorunda kalan Âdem ile Havva'nın dünyaya gelişlerinin ve ağızlarından çıkan “A!” nidasının ardından onlarca “Asya” olarak adlandırılmıştır. Kıta, kendisinin kurmaca tarihini anlatırken Âdem ile Havva'yı, insanlığın gelişiminin başlangıcı olarak merkezine alır. Onlar, cennetten getirdikleri tohumu eker ve tarımı başlatır; Asya da bir ana olarak onlara her gün yeni şeyler öğretir. Birlikte yapılar kurar, çoğalırlar; her şey bir düzene tabi ve sorunsuzca sürerken Kabil'in kıskançlıkla kardeşini öldürmesi, ilk cinayeti işlemesi, ölüme giden yolu açar. Asya'nın toprağına ilk kan bulaşır. İnsanlar çoğaldığında bundan dolayı ayrılıklar, bölünmeler başlar. Tarih ilerledikçe Asya'nın kaynakları Batı tarafından sömürülmeye başlanır ve metin, buna başkaldırıyla tamamlanır. Bu metinde Âdem ile Havva, Asya'yla birlikte kurgulanan tarihin ve ilerlemenin öznelere olarak işlevlendirilmiştir. Metin, aynı zamanda Âdem ile Havva'dan evvelki muhtemel dünyaya ve hayata dair bir kurgudur; bu bağlamda öncesini tasarlama (*prequel*) olarak da değerlendirilebilir.

*“Yağmur damlaları gibi sürekli çoğaldı insanoğlu,
Küçük-büyük aileler, obalar, oymaklar
Köyler, şehirler kurdular;
(...)
Ne zaman sayrı düşsem hekim koştı Batıdan;
Ceylânımı tüketti İncil'li safariler,
Kaynağımı sömürdü Batının hırsızları.
Artık diyorum: Yeter!
Uyanmak vakti geldi, uçurun yıldızları.”⁵³⁴*

⁵³³ “Yaratılış”, 3: 7.

⁵³⁴ Bahaettin Karakoç, *Kar Sesi*, Nar Yayınları, İstanbul, 2015, s. 264-267.

Karakoç'un "Elma Bahçesindeki Yılan" şiirinde ise edebiyatta geniş bir sembolizmin nesnesi olan "yılan"ın türlü hâllerine ve algılanma biçimlerine yer verilir. Hem iyilik hem de kötülükle bütünleştirilebilen bu canlının türlü olaylardaki rolüne göndermeler yapılır. Bunlardan biri de Âdem ile Havva'nın cennetten kovulmasına dairdir; yılan, *Tevrat*'ta anlatıldığı⁵³⁵ gibi Havva'yı kandırmıştır ve sürgüne neden olmuştur.

"(...)
O yilandır Âdem ile Havvâ'ya çengel atan
Ve sebep olan cennetten kovulmalarına." (Kar Sesi, s. 325-326)

Karakoç'un "Bir Irmağı Boydan Boya Sevdayla Yürümek" şiirinde "Ey, cennetten nefsimize pay yansıtan al-elma!" dizesi ile cennetten kovulmanın nedeni olan ilk günah, yasak meyve anıştırılır.⁵³⁶

Âdem ile Havva konulu şiirlerin çoğunluğu, yasak meyvenin dalından koparılışının sonucu olan ilk günah ve onunla ilişkilendirilen aşk, cinsellik, şiddet ya da kötülük gibi kavramlarla ilgilidir. Onlarla ilgili kıssanın kimi unsurlarının bu kavramlar etrafında farklı bakış açılarıyla yorumlandığı görülmektedir. Çiftin evliliğin, erkek ile kadın bütünlüğünün simge ya da kökenleri olduğu varsayılmaktadır. Onlara alternatif tarih kurgularında ise bir sıfır noktası olarak yer verilir. Sayıları çok olmasa da onlara eleştirel yaklaşan, onları hayatı ertelemeyi telkin eden hikâyelerin bileşenleri olarak gören şiirler de vardır.

3.2.2. Habil ile Kabil

Tarihteki ilk cinayeti işleyen Kabil, *Tevrat*'a göre Hz. Âdem ile Havva'nın ilk, maktul olan Habil ise ikinci oğludur. Anlatılanlara göre Habil koyun çobanıdır, Kabil ise çiftçidir. Kabil mahsulünü, Habil ise sürüsünün ilk doğanları ve yağlarını Rabb'e sunmuştur. Rab, Habil'in adağını kabul ederken Kabil'inkine yüz çevirmiştir. Bu duruma öfkelenen Kabil, Rabb'in onu uyarmasına rağmen kardeşini öldürür. Rab, bunun üzerine onu lanetler; yeryüzünde kaçak ve serseri yaşayacağını ancak işlediği suça rağmen öldürülmeyeceğinin güvencesini verir. Kabil, sonrasında, Aden'in doğusundaki Nod diyarına yerleşir ve ölene kadar orada yaşar.⁵³⁷ Habil ile Kabil arasında geçenler, *Kur'an*'da ise onların adı anılmadan şu şekilde anlatılmaktadır:

"Onlara, Âdem'in iki oğlunun haberini gerçek olarak oku. Hani ikisi de birer kurban sunmuşlardı da, birinden kabul edilmiş, ötekinden kabul edilmemişti. Kurbanı kabul edilmeyen, 'Andolsun seni mutlaka öldüreceğim' demişti. Öteki,

⁵³⁵ "Yaratılış", 3: 1-24.

⁵³⁶ Bahaettin Karakoç, *Beyaz Dilekçe*, Nar Yayınları, İstanbul, 2019, s. 246.

⁵³⁷ "Yaratılış", 4: 1-16.

‘Allah, ancak kendisine karşı gelmekten sakınanlardan kabul eder’ demişti. ‘Andolsun! Sen beni öldürmek için elini bana uzatsan da ben seni öldürmek için sana elimi uzatacak değilim. Çünkü ben âlemlerin Rabbi olan Allah’tan korkarım.’ ‘Ben istiyorum ki, sen benim günahımı da, kendi günahını da yüklenip cehennemliklerden olasın. İşte bu zalimlerin cezasıdır.’ Derken nefsi onu kardeşini öldürmeye itti de (nefsine uyararak) onu öldürdü ve böylece ziyan edenlerden oldu. Nihayet Allah, ona kardeşinin ölmüş cesedini nasıl örtüp gizleyeceğini göstermek için yeri eşeleyen bir karga gönderdi. ‘Yazıklar olsun bana! Şu karga kadar olup da kardeşimin cesedini örtmekten âciz miyim ben?’ dedi. Artık pişmanlık duyanlardan olmuştu.”⁵³⁸

Habil ile Kabil konulu ya da onlara türlü biçimlerde gönderme yapan şiirlerin hemen hepsinde iki kardeşin ilk cinayetle anıldığı, savaşların ve cinayetlerin başlangıcının söz konusu olayla bağdaştırıldığı, bunun yanı sıra kardeşlerin kıssaya uygun şekilde şiddetin ve mağduriyetin simgeleri olarak ele alındıkları görülür. Bu bağlamda **Orhan Seyfi Orhon**’un “Kardeşlik” şiirinde insanlar arasındaki düşmanlığın, kıskançlığın kökeni ve simgesi olarak Habil ile Kabil’e, ilk cinayete⁵³⁹ gönderme yapılır. Şiire göre Habil ile Kabil’den miras kalan düşmanlık farklı görünümde sürmektedir.

*“(…)
Kardeşiz biz, bürün insanlar, evet,
Kardeşiz!
Aynı kan, aynı vücut, aynı ceset.
Aynı hırs, aynı haset!
Değişen adlarımız başka değil:
Şimdi kardeşlerim: Ahmet, Mehmet...
Eskiden adları: Habil, Kabil!...” (Peri Kızıyla Çoban Hikâyesi -Toplu Şiirleri-, s. 135)*

Mustafa Seyit Sütüven’in “Savaş ve Barış Üstüne” şiirinin izleği de savaşın kökeninde Habil ile Kabil arasındaki düşmanlığın, ilk cinayetin olduğudur. Bu metinde de Kabil tüm savaşların ve düşmanlığın; Habil ise barışın simgesi olarak yer alır (*Bütün Şiirleri*, s. 133).

Cahit Sıtkı Tarancı’nın “Bir Haritam Vardı Benim” şiirinde de benzer bir örüntü vardır; yeryüzünün metonimik karşılığı olan bir harita üzerindeki savaşın sonuçlarına, kan ile yıkıma vurgu yapan bu örnekte de yine Kabil’in Habil’i öldürmesine, ilk cinayete gönderme yapılır. Önceki örneklerle aynı çizgideki bu şiirde de Kabil zalimin, Habil ise kurbanın ilkörneğidir.

*“(…)
Ağla gözüm ağla haritamız kan içinde.
Kabil’in akıttığı kanmış, durdurulmazmış;
Dünyamıza karanlık bir vahdet getiriyor;
Cümlemize, cümlemize mihnet getiriyor.” (Otuz Beş Yaş Bütün Şiirleri, s. 140)*

⁵³⁸ Mâide: 27-31.

⁵³⁹ Kur’an, Mâide: 27-31. Tevrat, “Yaratılış”, 4: 1-16.

Celâl Sılay, “Matem” şiirinde Kabil’in Habil’i öldürüşünü bir horozun ötüşüyle bağdaştırır ve her horoz ötüşünde bu cinayetin bir benzerinin, tekrarının yankılanması üzerine kurulu bir hikâyeleştirmeye gider. Kardeş düşmanlığı ve ilk cinayet⁵⁴⁰ her horoz ötüşünde yinelenmektedir. Şiirin adı da Habil ile Kabil’den beri süregelen, bu simgesel kişilerde karşılığını bulan çekişmeye ve sonuçlarına bir gönderme olarak yorumlanabilir. Şiirdeki horoz ötüşü, *İncil*’de Hz. İsa’nın Son Akşam Yemeği’nde Petrus’a söylediklerini⁵⁴¹ de anıştırır. Hz. İsa, horoz ötmeden önce Petrus tarafından inkâr edilip sonrasında öldürülmüştür. Ana-metinde Kabil’in Habil’i öldürdüğüne tanık olan horozlar da benzer şekilde bu cinayetten beri matem tutarak ötmektedir. İlk cinayetin *Kur’an*’daki tanığı ise yine kuş türünün bir üyesi olan kargadır. Dolayısıyla Sılay’ın bu metinden de etkilenmesi muhtemeldir. Sonuçta, horoz ötüşünün ortaya çıkışıyla ilgili nedensel (etiyojik) bir açıklama şeklinde gelişen bu şiir, geri planında iki farklı dinî göndermeyi bağdaştırmış gibi görünmektedir. Bu bağlamda İsa’nın öldürülmesi, Habil’in katliyle benzer ya da onun bir yinelemesi olarak düşünülebilir. Metnin tamamı, horoz ötüşüne dair kökensel bir açıklama denemesi ya da mağduriyetin tarihindeki ilk şiddet olayına düşülmüş bir dipnot olarak da değerlendirilebilir.

*“Fecir vakti bir gündü
Kabil Habili öldürdü
Bunu bir horoz gördü
Avazı çıktığı kadar öttü
(...)
Nice yüzyıllar sürdü
Sana bana soruldu
Hergün mizan kuruldu
Kabil itham olundu
Habil bile unuttu
Horozlar matem tuttu
Her fecir vakti öttü” (Hüsran Filizleri, s. 269)*

Orhan Veli Kanık’ın “Odamda” şiirinde bu konuya değinen çoğu toplumsal nitelikli örnekten farklı olarak bir duygunun, yalnızlığın belirginleştirilmesinde Kabil’in Habil’i öldürmesine gönderme yapılır. Habil’in ölmesiyle yalnızlık duygusu arasında bir bağıntı kurularak metnin duygusal etkisi artırılır. Anlatıcı özne, ölümle eşitlediği yalnızlığının kökeninde kardeşini öldüren Kabil’i görür; ilk cinayeti, ruhuna sinen yalnızlık duygusuyla bağdaştırır.

*“(…)
Kardeşini öldürüyor Kabil,
İçimde bir yalnızlık duygusu;*

⁵⁴⁰ *Kur’an*, Mâide: 27-31. *Tevrat*, “Yaratılış”, 4: 1-16;

⁵⁴¹ Hz. İsa, çarmıha gerilmeden önceki Son Akşam Yemeği’nde Petrus’a, horoz ötmeden önce kendisini üç kez inkâr edeceğini söyler (“Luka”, 22: 31-34; “Markos”, 14: 27-31; “Matta”, 26: 31-35).

*Ölüm kadar uzun yaz uykusu,
Sıkıntı ile geçilen sahil.”*⁵⁴²

Behçet Necatigil’in “Kan” şiirinde, bu hayati sıvının etrafında farklı dinî ve edebî göndermeleri bağdaştıran bir kurgu örneklenir. Bu bağlamda kan, hem doğumun ve varoluşun (Havva ve kızları) hem de ölümün ve yok oluşun (Kabil ve soydaşları) simgesidir.

*“(…)
Kızlardan kadınlardan sızan kanlarda Havva
Devam eder.
Silahlarda bıçaklarda
Kaabil
Devam eder.”* (Şiirler, s. 160-161)

Necati Cumalı, kardeş kavgası izleğine odaklandığı “Çekirge Sürüleri”nde Kabil’in Habil’i öldürmesini,⁵⁴³ bunun o günden beri sürmekte olduğunu, “Kabil’in elinde sürünüp duran kan lekesi” ifadesiyle somutlaştırır. Söz konusu leke, yakın ve uzak tarihteki birçok kişinin katledilişinin bir göstergesidir. Metindeki “Habil’in yarasında her gün açan taze gül” imgesi ise şiddetin tarih boyunca sürekliliğine bir göndermedir.

*“(…)
Hikâye kardeş kavgasıdır çok eskidir
Elinde kan lekesi sürünür durur Kâbil
Habil’in taze bir gül açar her gün yarasında”* (Kısmeti Kapalı Gençlik Toplu Şiirler 2, s. 228)

Sabahattin Kudret Aksal’ın “Sürek” şiiri, dinî olaylarla ilgili çağrışımları olan kimi kelimelerin ses benzerliklerinden yararlanılarak kurgulanmıştır. Şiirdeki kafiye örgüsünün bileşeni olan Babil,⁵⁴⁴ Habil ile Kabil,⁵⁴⁵ eabil⁵⁴⁶ gibi kelimeler, kutsal kitaplardaki kimi olayları akla getirir. Dolayısıyla Habil ile Kabil’in birbirleriyle olan çekişmesi ve trajik sonları, şirk nedeniyle Babil kulesinin yıkılışı, Fil suresindeki eabil kuşlarının Ebrehe ordusunun felaketi olması anıştırılır. Yine bir kafiye kelimesi olan “zembil” ise şiirin bağlamında Hz. Âdem ile Havva’nın cennetten indirilişine⁵⁴⁷ işaret eder. Şiirde seçilen bu kelimeler, çağrışımlarıyla birçok farklı dinî olayı bağdaştırır; dünyanın erken tarihiyle ilgili bir bilinçaltı tasarımını andırır. Diğerleri gibi Habil ile Kabil de bu tasarımın bileşenleridir.

*“Ne eski gökleri gördüm,
Ne asma bahçeler, Babil.
Gece düşümde kördüğüm,*

⁵⁴² Orhan Veli [Kanık], *Bütün Şiirleri*, Adam Yayınları, İstanbul, 2002, s. 143-144.

⁵⁴³ *Kur’an*, Mâide: 27-31. *Tevrat*, “Yaratılış”, 4: 1-16.

⁵⁴⁴ “Yaratılış”, 11: 1-9.

⁵⁴⁵ *Kur’an*, Mâide: 27-31. *Tevrat*, “Yaratılış”, 4: 1-16.

⁵⁴⁶ Fil: 1-5.

⁵⁴⁷ Bakara: 35-39; A’raf: 19-23.

Savaşır Habil’le Kabil.

*Tut ki o günlerden kaldım,
Elimde koca bir zembil.
Bir adım daha, bir adım,
Başımda uçan Ebabil.” (Şiirler, s. 287)*

Munis Faik Ozansoy’un “Yakınma” şiiri, alışılmış kalıpların ve kuralların dışında bir “münacat”tır. Allah’a yakarıyla başlayan ve isyana dönüşen bu şiirde insanlar arasındaki düşmanlığın simgesi ve telkin edilmek istenen mesajın çıkış noktası olarak Habil ile Kabil’e gönderme yapılır. Tevfik Fikret’in “Tarih-i Kadim”inin⁵⁴⁸ kimi dizelerinin de izleği destekleyecek şekilde eklendiği bu şiirde Abdülhak Hamit’in *Makber*’inin de model olduğu söylenebilir. Şiirdeki tumturaklı isyan, Hamit’te olduğu gibi giderek teslimiyete, tövbeye ve sığınışa dönüşür. Yakınmayla başlayan şiirde insanın içinde iyiliğin ve kötülüğün temsilcileri olarak Habil ile Kabil’in yaşadığı; insanı yaratanın Tanrı olmasına rağmen şeytanın teşvikiyle kendi neslinin onu öldürdüğü dile getirilir. Bunu desteklemek amacıyla Tevfik Fikret’in yeryüzündeki bütün şiddetin, suçların kaynağı olarak dinleri gördüğü dizeleri başlangıçta onaylanarak metne eklenir. İlgili bölüm, “isyen devresi” olarak yorumlanabilir. Nihayetinde anlatıcı özne, ulaştığı sükun devresinde kendisini Nesimi, Yunus Emre, Fuzuli, Şeyh Galib gibi önemli kültür büyüklerinin tanrı, insan ve hayat anlayışına bağlar ve Allah’a sığınır.

*(...)
İnsanı Sen ’sin yaratan,
Ama yaşatan Sen değil...
İçimize girmiş şeytan,
Hepimiz Hâbil ve Kaabil.
(...)
Tevfik Fikret de yakınmış
Sana, Tanrım, benim gibi..”⁵⁴⁹*

Cemal Süreya’nın “Sımsıcak, Çok Yakın ve Kirli” şiirinde Habil ile Kabil’in ürünlerini Tanrı’ya sunduğu “ilk ayin”e gönderme yapılır. Şiirdeki “Kabil’in sığırı” ve “Habil’in başağı” ifadeleri ise onlardan birinin çoban, diğerinin çiftçi olmasını; Tanrı’ya birinin ilk mahsulünü, diğerinin sürüsünün ilk doğanlarıyla yağlarını sunmasını⁵⁵⁰ anımsatır. Soyutlamalarla aktarılan bu ilk ayindeki hüznün ve coşku; tutuşan başaklarla farklı bir coğrafyaya taşınır, güncelleştirilir. Mitolojik göndermeleri de olan bu kapalı şiirde bir aşk, insanlık tarihinin, özellikle Anadolu coğrafyasının farklı zamanlarında

⁵⁴⁸ Tevfik Fikret, *Rübâb-ı Şikeste* (Haz. Abdullah Uçman-Hasan Akay), Çağrı Yayınları, İstanbul, 2012, s. 431-446.

⁵⁴⁹ Munis Faik Ozansoy, *Yakınma*, Hisar Yayınları, Ankara, 1968, s. 11-29.

⁵⁵⁰ *Kur’an*, Mâide: 27. Tevrat, “Yaratılış”, 4: 1-5.

konumlandırılırken bu toprakların farklı kaynaklardan beslenen kültürüne dönük bir arkeoloji de yapılır. Söz konusu kişilere, insanlık kadar eski olan bu aşkın tarihinde bir evre olarak işaret edilir.

“(…)
Bu bir ilk ayinin hüznünü ve coşkunu,
Kabil’in genç sığırını, öbürünün başağını
Bir ateşin içinden geçiren
Bu ince duman
Tanrım! Tanrım!

“(…)
Unutma ki
İnsanlarımız gibi aşkımız da
Kazılarla bulacak kendi güneşini

Vakit ilerliyor Anadolu güneşi
Pelepenez güneşi olacak az sonra

Boşa dönen bir çıkırık uzakta
Avucumda Belkıs’ın delik incisi”⁵⁵¹

Behçet Aysan’ın “Sesler ve Küller” başlıklı şiiri, yabancılaşma duygusunun tetiklemesiyle varoluşunu sorgulayan bireyin iç dünyasının bir dökümüdür. Varoluşçuluğun etkisiyle dünyanın bir cehennem⁵⁵² olarak tasvir edildiği bu şiirde, yine “ellere bulaşan kan” ifadesiyle, Habil ile Kabil’den beri süregeldiği varsayılan kardeş kavgasına⁵⁵³ gönderme yapılır. Bir cehennem olan dünyada insan, ilk cinayetten beri bir diyet ödemekte ve kendisini kronik bir suçlu olarak görmektedir.

“yok başka bir cehennem
yaşıyorsun işte

ellerine
bulaşmış

kara incirin sütü
ve kardeşinin

kanı
habil ile kabilin.” (Düello, Bütün Şiirleri, s. 90)

Bahaettin Karakoç, “Beşgen Çağrı Çiçeği” şiirinde Habil’in kardeşi tarafından öldürülmesine ve söz konusu düşmanlığın bugün de sürmesine kapalı imgelerle gönderme yapar. Diğer şiirlerde olduğu gibi “taştan kinin yeşermesi” ve “Habil’in izinin taşta

⁵⁵¹ Cemal Süreya, *Sevda Sözleri - Bütün Şiirleri*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2013, s. 85-87.

⁵⁵² Şiirin dünya ve varoluş tasavvuru bakımından karamsar görüşlere sahip olan varoluşçu filozof Arthur Schopenhauer’un etkisini taşıdığı söylenebilir: “Dünya bir cehennemden farksızdır ve onun içinde bir taraftan insanlar, diğer taraftan iblisler azap ve işkence gören ruhlardır.” Bkz. Arthur Schopenhauer, *Hayatın Anlamı* (Çev. Ahmet Aydoğan), Say Yayınları, İstanbul, 2010, s. 29.

⁵⁵³ Kur’an, Mâide: 27-31. Tevrat, “Yaratılış”, 4: 1-16.

taptaze olması” gibi ifadelerle bu cinayetle başlayan şiddet ve ölümlerin sürekliliğine işaret edilir (*Seyran Bütün Şiirleri -1-*, s. 68-69).

Karakoç’un “Yuvaya Dönüş Türküsü”nde “zamanın uzak tümseklerine gözlem kuşlarını uçuran” anlatıcı özne, sevgi ve kavga eylemlerinin sıfır noktasına ulaşır. Burada gözlerinde kara kin, ellerinde taşla kardeşini öldüren Kabil’i görür. Kıskançlığın neden olduğu bu cinayet dolayısıyla ilk mezara, ilk kurbanı, ilk katile, kanı yıkayan ilk suya ve “ölüm” kelimesinin üretilmesine tanık olur. Şiirin bu bölümünde ilk cinayet ve olası sonuçları, anlatı özelliklerinden de yararlanılarak aktarılır. Habil ile Kabil ise bu “anlatı”nın ilgili bölümünün merkezindeki kişiler olarak tasvir edilir.

*“Uçuyorum gözlem kuşlarımı zamanın uzak tümseklerine
İşte sıfır noktası sevgi ve kavga eylemlerinin
(...)*

*Ama o da ne
Kabil’in elleri bir taşı kucaklamış öylesine
Kav ve çakmak gözlerinde kara kin
Sanki ezdiği bir baş değil de karpuz*

*İlk kez bir deli kavak yeşeriyor kıskançlık ateşinde
İlk kez bir mezar kazılıyor ve ilk kurban Habil
İlk kez bir kürek kirlenmesine tanık oluyor kanı yıkayan su
Ve insan ilk kez katil
(...)
İlk kez ölüm kelimesini üretiyor dil” (Kar Sesi, s. 114)*

Habil ve Kabil’le ilgili şiirlerin neredeyse tamamı ilk cinayetle bağlantılıdır. Bu şiddet eylemi, savaşların, yeryüzündeki çekişmenin kökeni olarak görülür. Habil kurbanın, Kabil ise zalimin ilkörneğidir (arketipidir). İlk cinayetin sonuçlarına çoğunlukla toplumsal yönüyle yaklaşılsa da onlara bireyin iç dünyasını sunmak; aşk, suçluluk, yalnızlık gibi kavramları öne çıkarmak amacıyla da gönderme yapılır.

3.2.3. Hz. Nuh ve Tufan

Hz. Nuh’a inanmayan kavminin helak edilmesiyle ilgili tufan hikâyesi, semavi felaketlerle ilgili anlatılardan biridir. Bu anlatı, dünyanın yıkılması ve sağ kalan topluluğun yeniden hayatı örgütlemesi üzerine kuruludur. Yıkımla ilgili tufan mitlerinin yer aldığı kültürlerdeki anlatıların çoğunda günahkâr insanlar, bütün canlı varlıklarla birlikte, dünyanın tamamını kaplayan bir su felaketine maruz kalır. Olayın *Kur’an*’da anlatılışına göreyse, sadece Hz. Nuh’un kavminin inanmayanları ve Allah’ın elçisini kabul etmeyenler cezalandırılmıştır. Bu semavi yıkımla ilgili bilgilerin, Yahudi kültüründeki kaynağı ise *Tevrat*’tır.⁵⁵⁴

⁵⁵⁴ Ömer Faruk Harman, “Tûfan”, *TDVİA*, C. 41, İstanbul, 2012, s. 319.

Tevrat'a göre Yehova, yeryüzündeki insanların kötülüğe saplandığını görünce yarattığı varlıklardan pişmanlık duyar. Nuh ve ailesi haricinde göklerin altındaki bütün canlıları yok etmeye karar verir. Nuh'a servi ağacından, verdiği ölçülerde bir gemi yapmasını; eşi, oğulları ve onların eşleri ile her canlı türünden bir dişi ve erkek alarak gemiye binmesini buyurur. Erzak olabilecek her şeyi gemiye almasını da ister. Nuh, denilenlerin tamamını yapar. Sonrasında Hz. Nuh'u, "‘*Bütün ailenle birlikte gemiye bin' (...)* ‘*Yeryüzünde soyları tükenmesin diye yanına temiz sayılan hayvanlardan erkek ve dişi olmak üzere yedişer çift, kirli sayılan hayvanlardan ikişer çift, kuşlardan yedişer çift al. Çünkü yedi gün sonra yeryüzüne kırk gün kırk gece yağmur yağdıracağım. Yarattığım her canlıyı yeryüzünden silip atacağım.*’" şeklinde uyarır.⁵⁵⁵ Yedi gün sonra yeryüzünün bütün kaynakları fışkırır, göklerin suları bırakılır. Kırk gün kırk gece yağın yağmur sonucunda tufan her yeri tutar. Sonunda bütün canlı varlıklar yok olur. Sadece Nuh ve ailesinden yedi kişi ile gemideki canlı varlıklar sağ kalır. 150 gün sonra sular azalmaya başlar ve gemi yedinci ayın on yedinci gününde Ararat'a oturur. Suların daha da azalmasıyla onuncu ayın birinci gününde dağların tepesi görünür. Bu olaydan kırk gün sonra Nuh, geminin penceresini açar ve önce bir kuzgun, sonra güvercin uçurur. Gönderdiği kuşlardan güvercin geri gelir. Yedi gün sonra güvercini ikinci gönderişinde o, ağzında yeni koparılmış bir zeytin dalıyla gemiye döner. Bir yedi gün daha geçip de gönderilen güvercin dönmeyince geminin örtüsünü kaldırıp toprağın kurduğunu görürler. Nuh gemidekilerle birlikte karaya çıkar; bir sunak yaparak Yehova'ya adaklar sunar. Bunun üzerine Tanrı, Nuh ve oğullarını kutsar, bir daha bütün canlıları ve yeryüzünü yok eden bir tufanın olmayacağını müjdeler.⁵⁵⁶

Kur'an'da da Hz. Nuh'un tebliği ve kavmini doğru yola davet edişi, kavminin onu dinlemeyip inkârdaki ısrarı ve tufanla cezalandırılması anlatılmaktadır. Nuh'un Allah'ın izniyle yaptığı gemi, gemiye binenlerin türü ve sayısı, tufanın gerçekleşmesi, inananların kurtuluşu ve kalanların yok edilişi gibi konularda bilgiler verilmektedir. A'râf, Yunus ve Nûh surelerinde de geçen bu olay, en ayrıntılı şekilde Hûd suresinde yer alır.

Kur'an'da anlatılanlara göre Nuh, kavmini şirk koşturmaları için uyarmış ve başlarına gelecek felaketi önceden bildirmiş, yine de kavminin putperestlikten vazgeçmediğini görünce inanmayanların cezalandırılması için Allah'a dua etmiş ve duası kabul edilmiştir.⁵⁵⁷ Bunun üzerine günahkâr kavminin tufanla helak edileceği Nuh'a bildirilir ve bir gemi yapması istenir. Geminin nasıl yapılacağını Cebrail'den öğrenen

⁵⁵⁵ "Yaratılış", 7: 1-4.

⁵⁵⁶ "Yaratılış", 6: 1-10: 32.

⁵⁵⁷ Nûh: 1-28; Şuarâ: 118-119.

Nuh, gemi tamamlanınca tüm canlılarından birer çift alarak “haklarında hüküm verilmiş olanlar dışında” ailesini ve iman edenleri emredildiği gibi gemiye bindirir. Sonrasında göğün kapıları açılır, yerin kaynakları fışkırır. Yer gök birbirine katılır. Nuh ve beraberindekiler kurtulur; Nuh’un eşi ve bir oğluyla birlikte inanmayanlar boğulur. Allah’ın “*Ey yer suyunu yut, ey gök suyunu tut*” buyruğuyla tufan biter ve gemi Cudi Dağı’na oturur. Sonrasında Nuh’a “*Ey Nûh! Sana ve seninle birlikte bulunanlardan birçok ümmete bizden esenlik ve bereketlerle (gemiden) in.*” emri verilir.⁵⁵⁸

İnsanın kibre, günahkârlığa kapılarak cezalandırılmasını ve dünyadaki hayatın ilahi bir felaketten sonra tekrar inşa edilmesini örnekleyen bu hikâyeye, birçok edebî metne de ilham ve kaynak olmuştur. Özellikle Cumhuriyet döneminde Hz. Nuh’u, tufanı, gemideki varlıkları ve uçurduğu kuşları farklı şekilde kullanan, onları anlatı ve şiir imkânlarıyla yeniden üreten ya da onlardan sembolik düzeyde yararlanan birçok şiir vardır.

Yahya Kemal’in “Uçuş” şiirinde Nuh Tufanı’na “*Uçmakta, konmadan, kıyasız bir denizde rûh;/Benzer mi böyle bir kuşa Tûfan içinde Nûh?*” dizeleriyle gönderme yapılır; ruh bir kuşa, kuş da tufan esnasındaki Nuh’a benzetilir.⁵⁵⁹ Şiirde iç içe geçen bu benzetmeler, kıssadaki kuzgun ve güvercin motifini⁵⁶⁰ de anırtır. “Bir Dosta Mısrâlar”da ise “*Bin zevk aramak kaydına düşmekle zamanda,/Her gün yorulup, nâfile bin yıl yaşamış Nûh*” dizelerinde dünyanın faniliğini vurgulamak üzere Nuh’un bin yıl yakın yaşadığı inancına⁵⁶¹ gönderme yapılır (*Kendi Gökkubbemiz*, s. 112-113). Yahya Kemal gönderme yaptığı dinî olayı ve kişiyi geleneksel çizgide yineler.

Faruk Nafiz Çamlıbel’in “Davet” şiirinde Nuh ve tufan ile ilgili kimi unsurlar; şiirin izleğini, inancın insanın direnme gücüne dönüştüğü ve zorlukları aşmada yardımcı olduğu düşüncesini destekleyecek şekilde yer almıştır. Ana-metindeki Nuh, bağı yanık bir tekneden Allah’ı gördüğünde tufanla simgelenen dünya gamı ve dertleri karşısında boyun eğmez. Bu örnekteki dolaylı ödünclemeler, şiirdeki duygusal tonu zenginleştirdiği gibi alt-metnin mesajıyla da uyumlu bir görünüm sunar.

“(…)
Bir bağı yanık tekneden Allah’ı gören Nûh,
Dünyâ gamı tufan kesilip gelse, baş eğmez.

⁵⁵⁸ Hûd: 48.

⁵⁵⁹ Yahya Kemal [Beyatlı], *Kendi Gök Kubbemiz*, İstanbul Fetih Cemiyeti Neşriyatı, İstanbul, 1974, s. 98-99.

⁵⁶⁰ Tufan sırasında suların azalmasıyla onuncu ayın birinci gününde dağların tepesi görünür. Bu olaydan kırk gün sonra Nuh, geminin penceresini açar ve önce bir kuzgun, sonra güvercin uçurur. Gönderdiği kuşlardan güvercin geri döner. Yedi gün sonra ikinci gönderişinde güvercin, ağzında yeni koparılmış zeytin yaprağıyla gemiye gelir. Bir yedi gün daha sonra gönderdiği güvercin dönmeyince Nuh, geminin örtüsünü kaldırır ve toprağın kuruduğunu görür. Nuh ve ailesiyle gemidekiler, karaya çıkar (“Yaratılış”, 8: 6-12).

⁵⁶¹ *Tevrat*’ta (“Yaratılış”, 9: 29) ve *Kur’an*’da (Ankebût: 14) Nuh’un 950 yıl yaşadığı söylenmektedir.

*Destanlara destan katan efsunlu silâhlar,
Mazluma nişan aldı mı, bir mısraa değmez.” (Han Duvarları - Toplu Şiirler, s. 82)*

Çamlıbel’in *Heyecan ve Sükûn*’unun “Kısas-ı Enbiyâ” bölümünde dinî olay ve kıssalardan yola çıkılarak kurgulanmış bir dizi şiir vardır.⁵⁶² “Hamd ü Senâ”, “Tevekkül”, “Hayır Duâ”, “Babil”, “Mehdî”, “Yûsuf ile Zeliâ”, “Nûhun Gemisi” adlı şiirlerden oluşan bu bölümde kutsal metinlerden geniş şekilde yararlanılmıştır. Hamdüsenadan sonra gelen “Tevekkül” adlı şiirde “*Biliriz, Rabbini yâdettiği ân İbrâhim, /Nârı Nemrûdun, o hâliyle, gülistân oldu*” dizeleriyle İbrahim’in ateşe atılması anıdırılır (*Heyecan ve Sükûn*, s. 179-180). “Hayır Duâ” şiirinde ise Allah’a yakarılır; bir münacat şeklinde tasarlanan bu bölüm, şairin başarılı olabilmek için istekte bulunması bakımından geleneksel çizgidedir. Şiirdeki anlatıcı “şair” figürü, Şirin’in dağından, Leyla’nın ovasından ceylanlar; yüzlerinde Ruhûlkudûs’ün şulesiyle Meryem gibi cananlar ister. Kendisini geleneğin bir sürdürücüsü olarak görür. Ancak sonrasında yakarı, ton değiştirerek helak olmayı talep eden bir bedduaya dönüşür. Dinden uzaklaşan “temelsiz”, “çatısız hilkat”in, insanlığın yok olması istenir. Anlatıcı olan şair, bir Nuh’u ya da teknesi (gemisi) olmayan, hidayetten ayrılmış halkın bir tufana maruz kalarak cezalandırılması temennisiyle duasını sonlandırır: “«Şu temelsiz, çatısız hilkate bir zelzele sal, /«Nûhu yok, teknesi yok halkına tufanlar ver!»” (*Heyecan ve Sükûn*, s. 181-182)

Bölümdeki şiirlerden birisi olan “Nûhun Gemisi” de başlığından da anlaşılacağı gibi tufandan hareketle oluşturulmuştur. Kıssa geleneğiyle, ayetlerle uyumlu başlayan ve göndergelerine bu aşamada sadık kalan metin; bir yerden sonra farklılaşmaya, yola çıktığı hikâyeden uzaklaşmaya başlar. İnsanlığı kurtarmak için bir gemi hazırlayan Nuh’un kurtardıkları arasına zalimler, kötüler ve her türlü olumsuz niteliğe sahip kişiler de karışmıştır. Bundan dolayı insanın kötülüğünün değişmez bir yasa olduğu ima edilir. Kötülüğün insanla birlikte var olacağı ve tufandan beri bir şey değişmediği izleği öne çıkarılır. Geleneksel çizgiden bu eleştirel ayrışma, şiire işlevsel bir boyut kazandırır. Bu bağlamda modern zamana odaklanan şiir, kıssadaki gemiden bırakılan kuş motifiyle⁵⁶³ tekrar göndergesiyle ilişkilendirilir.

*“Bir zaman öyle kapılmıştı ki isyâna beşer,
İktizâ etti gününden daha evvel mahşer;
Nâzil olmuştu meleklerle semâdan, o zaman,
Nûha bir teknenin inşâsına dair ferman,
Tâ ki ma’sûma selâmet vere tufanlardan.
(...)
Kaç hayır sâhibi kalmışsa Benî-Âdemden,*

⁵⁶² Faruk Nafiz Çamlıbel, *Heyecan ve Sükûn*, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 1959, s. 179-192.

⁵⁶³ “Yaratılış”, 8: 6-12.

Onlar âzâd olacaklardı büyük mâtemden...

(...)

Koştular sahte havârî gibi Nûhun sesine;

Benziyorlardı rücû etmişe isyanlardan

(...)

Kuzunun kurda emîn olduğu son gündü o gün.

Yol bulup tekneye şeytan bile girmişti, düşün!

(...)

Biz o günden beri hâlâ o çürük teknedeyiz,

Ayni ummanda gezen felâket-zedeyiz!

(...)

Eski tûfan yine etmekte devâm, anlaşılan.

Hangi kuş? Hangi haber? Hangi gülistanlardan?" (Heyecan ve Sükûn, s. 183-184)

Çamlıbel'in mesajını vermek için kıssadan ayrıldığı parça dışında şiirdeki çoğu gönderme geleneksel çizgiyle örtüşmekte; olayların düzeni ve sıralanışı da çoğunlukla alt-metnlere koşut gelişmektedir. İnsanlar isyana ve kibre kapılınca Nuh'a bir gemi inşa etmesi buyruğu verilmiştir. Nuh ile hakkında hüküm verilenler, gemiye binmiştir ve tufan başlamıştır. Ancak bu noktada Çamlıbel, alt-metnini terk eder; şeytanın bile girdiği bu "tekne"deki insanların nesliyle kötülüğün bugüne taşındığını ima eder. Dolayısıyla Nuh ve tufan; eleştirel bir mesaja, insanın müzmin olduğu düşünülen kötülüğüne vurgu yapmak için çerçeve sunar. Nuh ise bu kötülüğün panzehiri, bir kurtarıcı ve olumlu değerlerin simgesi olarak işlevlendirilir.

Ali Mümtaz Arolat'ın "Güvercinler"inde, Hz. Nuh'un gemiden belirli aralıklarla gönderdiği kuşların beklenişi,⁵⁶⁴ şiirin kurgulanmasında hareket noktasıdır. Kendisi de Nuh'un gemisinde bulunan anlatıcı özne, tufanın bitip bitmediğini anlamak için gönderilen güvercinleri beklemektedir; ana-metin, bu gergin bekleme anından başlayan bir genişletmeye ve olayın farklı bir yorumuna dönüşür (*sequel*). Hz. Nuh'un denizde geçirdiği günlerden hareket eden bu şiirde, gemide bulunanların kaygı ve umut arasındaki bekleyişleri, gemiden gönderilen güvercinlerin dönüşleriyle ilişkilendirilir. Nuh'un *Tevrat*'ta üç kez gönderdiği ve sonuncusunda ağzında bir zeytin dalıyla dönen kuşların akıbeti ise ikincil bağlamlarında tersine çevrilir: gönderilen güvercinlerin cesetleri, dalgaların arasında gemidekilerin karşısına çıkar. Bu semavi felaketi olay modeli, kıssada bu felaketten kurtululardan birini (muhtemelen Nuh'u) anlatıcı durumuna getiren bu metin, farklı bir sonla, karşılaşılan güvercin cesetlerinden dolayı hüznü bir şekilde tamamlanır. Bu metni de geleneksel kişilerin modern çağrışımlar barındıran farklı bağlamlarda yeniden görünmesinin bir örneği olarak nitelendirmek mümkündür.

⁵⁶⁴ "Yaratılış", 8: 6-12.

*“Gemi yaklaştıkça dargın ufuklar
Geriler, geriler, uzaklaşırdı.
(...)
Birbirini iten, kakan bulutlar
Durur ve ağlardı bu halimize.*

*Gemiden salarak güvercinleri
Beklerdik birkaçı bizlere gelsin;
Akşam olur, biri dönmezdi geri
Gagasında bir dal, defne, ya zeytin.
(...)
Gözlerimiz hep açıklarda,
Beklerdik; engin boş, ufuklar derin.
Bulurduk nihayet dalgacıklarda
Cesedini ölmüş güvercinlerin.” (Hayal İkliminden Dönen Diyor ki, s. 33-34)*

Fazıl Hüsnü Dağlarca’nın *Çakır’ın Destanı*’nda Çakır’ın sıradan hâllerinden ve gündelik hayatından kesitler sunulurken onun tarih sevgisiyle ilgili bölümde kurduğu hayalle tufana yer verilir. Bu hayalde Çakır da Nuh’un gemisindedir ve oradakilerle yol almaktadır. Böylece ana-metinde Çakır’ın düşünceleriyle geminin sular ortasındaki devinimi arasındaki örneksemeyle; Çakır’ın canlılar, insan bedeni, tufan anıyla ilgili betimlemeleriyle gemide yaşandığı varsayılan bir gün tasarlanır. Bu bağlamda kurulan hayaller aracılığıyla kıssanın kimi unsurlarından yararlanılır; Çakır’ın zihninde ürettiği bu olay, genişletilir ve yorumlanır. Birisi kıssayı diğeri Çakır’ın sıradan bir günündeki hayalini merkezine alan iki ayrı bağlam, ana-metnin “kahraman”ı Çakır’ın zihninde bağdaştırılır. Her iki bağlamın da öznesi olan Çakır, iki farklı düzlem arasındaki geçişkenliği sağlar.

*“(...)
Nuh’un gemisine binmişim,
Dişi koyunlarla, dişi yılanlarla mahrem.
Kalabalığın suya benzediği karanlıkta,
Parlıyor yontulmuş taşlar gibi düşüncem.
(...)
Akrabayım dağlara ağaçlara manzaralara
Bütün erkekliğimle, ne etsem.
(...)
Ey beden, ey Nuh’un gemisiyle getirdiğim şey,
Ne diye rüzgârla sallanırsın, beyaz beyaz.
Acayip destanımı anlatacağım bu sıra,
Dur ki diyem.” (Bütün Şiirleri I, s. 483)*

Cahit Sıtkı Tarancı’nın “Etraf Konuşurlarken” şiirinde “*Kuşların sohbeti pek hoş olur;/Gülünç hikâyeler anlatırlar,/Tufan’da Nuh’un salına dair*” dizeleriyle tufan hikâyelerindeki önemli bir motif olan kuşlara, gemiden uçurulan kuzgun ile güvercine⁵⁶⁵

⁵⁶⁵ “Yaratılış”, 8: 6-12.

gönderme yapılır. Kuşların da tufan öncesi gemiye binmesinin ve felaketin bitişinin anlaşılmasındaki rollerinin anıştırıldığı bu dizelerde, onların ötüşlerinde Nuh ve tufan ile ilgili hikâyelerden söz etmesi de doğrudan alt-metinleri çağırır (Otuz Beş Yaş Bütün Şiirleri, s. 94). Tarancı'nın "Mademki Güzelsin" şiirinde kıssanın tufan, gemi, kıyı gibi unsurlarının çağrışımlarından yararlanılır; bunlar, sevgiliye kavuşmaya uzanan bir sürecin metaforlarına dönüştürülür. Bununla birlikte tufan (kötü bir olay) sonrasındaki esenlik ve eminlik duygusu ile sevgiliye geçirilecek güzel zamanlar arasında koşutluk kurulur. Kötü olayları unutturacak kadar güzel olan sevgili, bir kan tufanına benzetilen kasvetli günlerde umut telkin eden Nuh'un gemisi gibidir. Onun yatağı, sulh kıyılarıdır; tufan sonrası varılacak huzurdur. Ayrıca, metnin derininde tufanla ilgili kıssanın ana hatlarıyla indirgenmiş ve kapalı bir biçimi yankılanır. Dolayısıyla Nuh'un kurtarıcı rolü sevgiliye yüklenir.

*"Mademki güzelsin,
Harbi unutturacak kadar,
Nuh'un gemisi ol
Bu kan tufanında.
Al bizi götür
Yatağın dedikleri
Sulh kıyılarına.
Çok çektik;
Sükûna ihtiyacımız var."* (Otuz Beş Yaş Bütün Şiirleri, s. 98)

"İnsanoğlu" şiirinde ise Âdem ile Havva'nın nesline mensup günahkâr insanın bir elinin elma dalında olduğu gibi belleğinde Nuh Tufanı hâlâ yankılanmaktadır. Dolayısıyla insanlığın başlangıcına ve sonrasında yok oluşun eşiğinden dönüşüne işaret eden bu iki dinî olaya, onun uzun macerasının önemli kesitleri olarak gönderme yapılır (Otuz Beş Yaş Bütün Şiirleri, s. 143). "Yoldaşlar" şiirinin anlatıcı öznesi, hayvanları yoldaşları ve dostları olarak görür. Ana-metinde hayvanlarıyla, doğayla ve türlü sıkıntılarla içli dışlı olan anlatıcı özne, Nuh'a ve tufan öncesi her canlı çiftinden gemiye alınmasına gönderme yapar.⁵⁶⁶ Onun yoldaşı olan bu canlılar, tufanın bugüne armağanıdır. Güvercinlerin "mihnet gününün yoldaşları" şeklinde tanımlanması ise Nuh'un felaket zamanında gemiden gönderdiği kuşları⁵⁶⁷ anıştırır. Metindeki anlatıcı özne de kendisini dolaylı şekilde bir Nuh olarak görür.

*"Atımla beraber yatar kalkarım,
Müsavidir doğan günden payımız.
Köpeğimle gülüştüğümüz olur,
(...)
Bana kardeşlerimden daha yakındır,*

⁵⁶⁶ Kur'an, Hûd: 40. Tevrat, "Yaratılış", 6: 18-20; 7: 2-3, 14-16.

⁵⁶⁷ "Yaratılış", 8: 6-12.

*Bir cami avlusunda bahar günü,
Önüne yem serptiğim güvercinler.
Hep mihnet günümün yoldaşlarıdır,
Nuh'un salındaki filler, tırtıllar.” (Otuz Beş Yaş Bütün Şiirleri, s. 166)*

Behçet Necatigil'in “Müjdeciler”i, kimi dinî kıssalarda, rivayetlerde geçen güvercin ve saksağan (kuzgun) ile ilgili motifleri anıştırarak, onları modern bir zamana taşıyarak gülünçleştiren bir kurguya sahiptir. Garip şiirinin mizah anlayışı ve alışılmadık sonları ile taçlanan bu şiirin “*Saksağan akıllı hayvan,/Gaipen haber vermişti/Nuh'un gemisinde bir zaman*” (Şiirler, s. 39) dizelerinde, Nuh'un gemisinden ilk gönderdiği kuş olan kuzgun/saksağan da yer alır. Ancak alt-metinden ayrıışan bu göndermede saksağan, güvercinin yerine geçerek gaipen ses veren, tufanın bitişini müjdeleyen kuşa dönüşür. Değişim bununla da sınırlı kalmaz: saksağan, gelecek mektupları haber veren bir müjdecî olarak modern bir bağlama taşınır. Bu kuş, haberci ya da müjdecilik işlevini göndergesindeki gibi korumaktadır; ancak yeni bağlamında postacının yolunu gözlemektedir. Ana-metinde, onunla birlikte postacının yolunu gözleyen anlatıcı özne, bu kuşun da bir müjde bekleyip beklemediğini sorar. Sonrasında beklenen müjdenin geleceğini sezen saksağan ve örümcek, hızlıca anlatıcı öznenin odasına gelir ve anlatıcı özne, onları “elçi” olarak nitelendirir. Hem müjdecî hem de elçi olarak nitelendirilen bu canlılar, kimi yönleriyle peygamberleri çağırıştırır. Dolaylı şekilde dinî olaylara, peygamberlerin “müjdecî” veya “elçi” kimliğine de gönderme yapılır. Şiirde dinî kişilerle ilgili anlatılardan yapılan dolaylı ve karartılmış ödünçlemelerle ironik bir bağlam oluşturulmuştur; “müjdecî/elçi” tipi gülünçleştirilmiştir. Metindeki göndermeler diğer peygamberleri de akla getirse de anlatıcı özne, çevresindeki varlıklarla özellikle Hz. Nuh'tan izler taşır.

Mümtaz Zeki Taşkın'ın “Bozcaada” şiirinde “*Nur yüzlü sandalcılar/Nuh Peygamber'i görürler düşlerinde*” dizelerinde Nuh'un gemisiyle, denizle ilişkisi anıştırılır.⁵⁶⁸

Nazım Hikmet'in “Meşin Kaplı Kitap” şiirinde dinî metinlere, onların aktardığı olaylara eleştirel ve olumsuz bir yaklaşım vardır. Bu olumsuzlamanın bir boyutunu da Nuh ve tufan hakkındaki dizeler oluşturur. Hikmet, Nuh Tufanı'nı⁵⁶⁹ ve gemiden gönderilen güvercinleri⁵⁷⁰ de “masallar”dan sayarak onlara eleştirel bir gönderme yapar (Bütün Şiirleri, s. 192-194).

⁵⁶⁸ Mümtaz Zeki Taşkın, *Sonsuzluğa Uçarken Potpuri*, Anadolu Sanat Yayınları, İstanbul, 2000, s. 62.

⁵⁶⁹ *Kur'an*, Hûd: 25-49. *Tevrat*, “Yaratılış”, 6: 1-10: 32.

⁵⁷⁰ “Yaratılış”, 8: 6-12.

Ercüment Behzad Lav’ın “Nuhun Gemisi” şiirine gerçeküstücülük ve serbest çağrışım belirgin şekilde yansımıştır. Dinî ve tarihî figürlerin yer aldığı bu şiirde anlatıcı özne, İsrâfil’in surunu üfler ve Nuh’un gemisini balıklar dolu kavanozunda yüzdürür. Lav’ın şiirinde alt-metin göndermeleri açık olsa bile onların kullanım biçimleri, bağdaştırılmaları ve kaynaklarıyla ilişkileri tamamen farklılık gösterir. Özellikle kişiler, serbest çağrışım tekniği dolayısıyla düşle gerçeğin karıştığı, mantığın sekteye uğradığı soyut bir görüntünün bileşenleri olmuşlardır.

*“Üflesem sûrunu İsrâfil’in
Sesim ulaşsa
Menfis’e Babil’e
Mumyalar dirilip
Yeniden başlasa hayatlarına
(...)
Kadınlar atılsa Nil’e
Yerine bâkirelerin
Yüzdürsem Nuh’un gemisini
Gelin etekli allı pullu
Balıklar dolu kavanozumda” (Bütün Eserleri, s. 258)*

Celâl Sılay’ın “Nuhun Mendili” şiiri, bir gemi yolculuğu öncesinde veda eden bir insanın mendil salladığı anki görüntüsünü dinî göndermelerle genişleten ve mendilin merkezileştirildiği bir kurguya sahiptir. Ana-metinde Nuh’un modern bir türevi olan insan tipi, gemiyle uzaklaşırken çeşitli zorluklarla boğuşan insanlığa uzaktan mendil sallamaktadır. Göndergesi Nuh olan modern insan, kıssadaki aksine artık insanlığı ve yaşamı kurtarmak değil onlardan kurtulmak istemektedir. Böylece, alt-metinde günahkârların helakinden sonraki hayatın tekrar inşa edilmesini amaçlayan kutsal yükümlülüğü yürüten Nuh’un yerini insanlara sırt çeviren, dara düştüklerinde onlardan uzaklaşmak isteyen “modern insan” alır. Bir ters çevirme, Nuh’un karşıt modeli olan modern insan, artık sadece kendi kurtuluşuyla ilgilenmektedir. Kaybedenlere, dara düşenlere, inanca sarılanlara, toplumun sınırları içinde sıkışanlara, medet umanlara, doğum ve ölümün tayin ettiği kesintisiz döngüde birbirinin yerine geçerek aynı düzeni sürdürenlere veda etmektedir. Yinelemek gerekirse, art arda eklenen bu olumsuz manzaraların ortasında bir kurtarıcı tipi olan Nuh’un yerini, sadece kendi dertleriyle meşgul, bireysel kurtuluşa odaklanan modern birey almıştır. Aynı zamanda bu şiirde sunulan insan manzaralarının, Nuh’un tufan sırasında geride bıraktıklarına dair olabileceği yorumu da yapılabilir. Her iki durumda da bu ilahi yıkımdan herhangi bir ibret alınmamıştır; günahkârları geride bırakıp inananlarla yeni bir dünya kurmak isteyen Nuh’a ve ilahi buyruğa rağmen o günden bu yana pek bir şey değişmemiştir. Söz konusu

iki yoruma da açık olmasıyla ana-metin, dinî bir kişinin modern bir bağlamda görünmesinin örneği ya da bir sonrasını yazma (*sequel*) olarak nitelendirilebilir.

*“Nuhun beyaz mendili
Sallanır ortalıkta gezenlerce
Sallanır kaybedenlere
(...)
Bir gün kimin bozulursa terazisi
Ona simsiyah kesilir mahallesi
Kaç kişiden ibaretse kafiləsi
Ayrılır avaz avaz mahalleden
(...)
İçersinde zincire yatmış adamlar
Dışarsında süngü takmış adamlar
Ortalıkta bir de hapishane var
Nuh onlara mendil sallar gemiden*

*Çiçek açmış bahçesinde dalları
Hastalar koparamaz onları
Gözleriyle yalar duvarları
Nuh onlara mendil sallar gemiden
(...)
Gidenler geri gelir geri
Nuh onlara mendil sallar gemiden” (Bütün Eserleri, s. 286-287)*

Ülkü Tamer’in “Ölüler Gemisi” şiirinin beşinci alt başlığı olan “Batar Gemisi Belki”de de Nuh’a yer verilir. Tufan ve Nuh ilişkisinin özgün bir dönüştürümü olan bu şiirde çocuklar, sevinçle eşleştirilir ve masumiyetleriyle meleklerle benzetilir. Ancak ilk tufanın Nuh’u, bunu anlayamamıştır; çünkü gemisine çocukları almamıştır. Bir tufan daha olup da ikinci bir Nuh gelecekse ve çocukları ardında bırakacaksa yüzmeyi bilmemelidir; çocukları günahkâr gördüğü için kurtulmamalıdır. Bu şiirde çoğu örnekten farklı, olumsuz yaklaşılan bir kutsal kişi tasavvuru vardır.

*“(…)
Benim yıllardır bıraktığım
Uyandıkça öldürülen gün.*

*Melekler ve çocuklar,
En yakın ilgisi sevincin,
Anlamadı bunu birinci Nuh,
Gelirse ikincisi eğer
Hiç yüzme bilmesin.” (Yanardağın Üstündeki Kuş - Toplu Şiirler, s. 34)*

Sezai Karakoç’un modern bir “naat” örneği olan “Küçük Na’t”ında peygamber sevgisiyle tazelenen “kul”un ruh hâli, Nuh Tufanı’na benzetilir; “aklının başkalaşmasıyla” dünyayı farklı bir şekilde kavramaya başlayan bu kul, tufan ile sembolize edilen içsel karmaşanın ardından özdeşleştiği Nuh gibi huzura varır ve aklın yıkıcı mahşerinden kurtularak farklı bir dünyaya ayak basar. Bu bağlamda tufan, Nuh’un

modeli olduğu kul tipinin içindeki çalkantıların; geminin karaya oturması ve dünyaya ayak basmak ise inançtaki huzura erişmenin sembolik anlatımına dönüşür.

“(…)
Aklım yeni bir akıldır çiçeklerden
Mantığım mantığın üstünde yeni
İçimde Nuh’un en yeni tufanı
Dünyaya ayak basıyorum yeniden

Göz seni görmeli ağız seni söylemeli
Bütün deniz kıyılarında seni beklemeli” (Gün Doğmadan Şiirler, s. 119-120)

Sennur Sezer’ın “Kıssalar”ının birincisi, Nuh’un gemisinin Cudi’ye/Ararat’a⁵⁷¹ oturmasından sonrasını tasarlayarak genişleten, anlık bir izlenime odaklanan hikâyeleştirme örneğidir. Alt-metnin bir noktada sabitlenmesinin ve sonra anlatı imkânlarıyla genişletilmesinin ürünü olan bu örnekte anlık bir izlenim, fotografik betimlemeyle zenginleştirilir. Kıssadan izler taşıyan bu kesit, merkezinde karıncanın olduğu bir kısa hikâye hâlini alır. Hikâyenin kişi kadrosunda Nuh ve onunla birlikte gemide bulunan bir karınca vardır; çok kısa olan zaman ise tufanın bitişiyle gemiden inişin gerçekleşme anıdır. Felaket sonrası karaya ayak basmayı betimleyen bu metni de tufanın bitiş anının, Nuh’la karıncanın merkezde olduğu bir yorumu olarak nitelendirmek mümkündür. Bu devam metniyle, kıssanın merkezindeki kişi olan Nuh ile önemsiz bir figür olan karıncanın kaderleri birbirlerine bağlanır.

“Sonunda ardı kesildi yağmurların
Ve gemi gıcırdayarak oturdu kayalara
Duyuldu hıçkırıkları onca erken ölümün
Sevinç çılgınlıkları yerine
‘Tufan bitti’ diye mırıldandı Nuh
Kimse kıpırdamadı
Yalnız bir karınca
Güvertedeki kuytudan tırmanarak
Kustu bal damlasını
Bir kozanın yanı başına”⁵⁷²

Veysel Çolak’ın “Yeni Bir Tufan Başlar” şiiri, toplumsal göndermeleri ve aşkı odağına alan izleğiyle iki katmanlı bir kurguya sahiptir. Toplumsaldan bireysel olana bir indirgeme şeklinde gelişen şiir, adıyla Nuh Tufanı’nı anıştırdığı gibi, beraberinde içinde bulunulan toplumsal koşullara, olaylara ve anlatıcı öznenin iç dünyasına gönderme yapar. Bununla birlikte metinde, tufanla ilgili kıssadan ödünç alınan kimi unsurlarla oluşturulan sembolik anlatım da öne çıkar. Nuh ve gemisinden tufanın bitip bitmediğini anlamak için

⁵⁷¹ Kur’an’da gemi Cudi Dağı’na (Hûd: 44); Tevrat’ta ise Ararat (Ağrı) Dağı’na oturur (“Yaratılış”, 8: 4).

⁵⁷² Sennur Sezer, *Direnç Bütün Şiirleri* (Ed. Adnan Özyalçın-Özgür Doğan), Manos Kitap, İstanbul, 2017, s. 458-459.

gönderdiği güvercinler;⁵⁷³ ana-metin bağlamında başlayacak yeni dönemi, farklı bir “tufan”ı temsil eder. Ana-metinde sevgiliden beklenen cevap, tıpkı tufandaki gibi habercilik yapan güvercinler aracılığıyla taşınacaktır; buna göre yeni bir dönem başlayacaktır. Tufan ile bireysel savrulma arasındaki örneksemenin yanı sıra gelecek cevap ile güvercinlerin dönüşü arasındaki koşutluk, şiirdeki metinlerarası dönüştürümlere örnektir.

*“Ova, deniz ve hava yok artık,
Gökyüzü tutuşturuldu,
Bir bir katledildi o gönül ustaları.
Ölümler taşıyor delikanlılar,
Yaralı şiirler, sonraya bırakılan aşklar.
(...)
Seni düşünüyorum, seni düşünüyorum,
Çıkıyorsun bir yabancı olmaktan
(...)
Bir ezgiye karışıp gidiyorsun.
(...)
Durmamaktı başlamanın anlamı,
Gitmenin bir anlamı olmalı, dönmemeliyim.*

*Yanıtınla ilgilidir, Nuh ’un güvercinleri,
Yeryüzüne savrulurum, yeni bir tufan başlar.”*⁵⁷⁴

Bahaettin Karakoç’un “Şişedeki Mektup”u, tufan sırasında sulara bırakılan ve bir balığın karnında bin yıl saklı kaldıktan sonra kıyıya ulaşan bir mektubun okunması; mektubu okuyan kurmaca figürün insanlığa ilişkin düşüncelerini aktarması şeklinde kurgulanmıştır.⁵⁷⁵ Şiirin epigrafi, bu mektubun hikâyesini içerir ve metnin yapısını açığa vurur. “Besmele”yle başlayan bu şiir, bir taraftan tufanı anlatırken diğer taraftan bir niyaza dönüşür. Mektupta yazılanlara göre tufanın suları yeri göğü sararken bütün canlılar, kurtulma derdine düşmüştür. Köyler, şehirler sular altında kalırken Nuh, Allah’a dua etmektedir. Sözü nü dinlemeyen oğlu⁵⁷⁶ ve halkından şikâyet ederek onların günahlarını kınamaktadır.

*“Ey güzel Rabbim
Sözüm eğri göründü oğluma ve halkıma
Sapıklarla bir olup benden uzaklaştılar
Etmeyin eylemeyin dedim komşularıma
Dinlemeyip evlerden sokaklardan taşdılar
Bire bin verir oldu kötülük tarlaları”* (Bir Çift Beyaz Kartal, s. 313)

⁵⁷³ “Yaratılış”, 8: 6-12.

⁵⁷⁴ Veysel Çolak, *Giz ve Yara Toplu Şiirler I*, Zirve Yayınları, Ankara, 1996, s. 271-272.

⁵⁷⁵ Bahaettin Karakoç, *Bir Çift Beyaz Kartal*, Nar Yayınları, İstanbul, 2016, s. 312-315.

⁵⁷⁶ Hûd: 41-43.

Günahkârların yaptıklarının sonucunda tufan, yıkım günü gelip çatmıştır. Nuh'un yaptığı gemi sularda süzülürken yer gök yağmur uğultularıyla ürpermektedir ve helak olanların cesetleri geminin bordasına çarpmaktadır. Nihayetinde gemi bir dağın (Cudi) doruğuna oturur, demir atılır. Sular çekilirken Nuh, Allah'a hamdetmeyi sürdürmektedir.

*“Ey güzel Rabbim
İşte sâdık tebaam ve işte yorgun gemim
Bir dağın doruğuna bulutça demir attık
Sular birden çekildi kanlı çamura battık
Akbabalar leş arar yaralıdır ümmetim
Küfürden kurtulsam da artık bir yanıım yetim” (Bir Çift Beyaz Kartal, s. 314)*

Tufanla ilgili kıssanın Nuh eksenli bir yorumu olan bu kısımdan sonra anlatıcı özne, mektubu okuyan kurmaca kişi konuşmaya başlar. Mektubu, Nuh'un gemisinin oturduğu Cudi Dağı'nda bulduğunu; bir hayal ürünü olan bu mektupta binlerce kayıp neslin kaderini okuduğunu dile getirir. Sonrasında ise günümüz günahkârlarının ve sapkınlarının bulutlar karardığındaki ya da bir yaprak sarardığındaki hikmeti, Lut kavminin akıbetini, dolayısıyla ilahi bir yıkımla sonuçlanan uyarıları anlayamadığını; yağmurun, geçmişteki “sapkınlar” için gönderilen işaretleri okuyamayan çağdaş “put kavmi”ne tufanı anımsatan “ince bir gönderi” olduğunu belirtir. Metnin sonunda ise insanlık tarihinin tamamını aydınlatan, evrensel bir içeriğe sahip bu mektubun eskimediğini, bugün için de bir ibret vesikası olduğunu, bunun bilinciyle donanmış bir kul olarak vurgular.

*“Ey Rabbim güzel Rabbim
(...)
Bir insanlık tarihi saydığım bu mektubu
Ne zaman paslandırmış ne ateş silmiş ne su” (Bir Çift Beyaz Kartal, s. 315)*

İki ayrı zamanı ve hayat biçimini “eşitleyen” bu mektup, aynı zamanda Nuh'la anlatıcı özneyi de aynı düzleme çeker. Anlatıcı özne, Nuh'un safında durmak için çaba harcayarak hakikatten, doğru yoldan ayrılmamaya çalışan bir görüntü çizer.

Hız. Nuh ve tufan ile ilgili şiirlerde genellikle kıssaya sembolik anlamlar yüklenir. Kötülüğün, doğru yoldan ayrılmanın, ilahi felaketlere rağmen bunların değişmediğinin üzerinde durulur. Kimi zamansa Hız. Nuh olumlu tavırların bir simgesine, kurtarıcı figürüne dönüştürülür; kıssa, toplumsal bir yaklaşımla yeniden yorumlanır. Tufan anını genişleten ya da indirgeyen, farklı bakış açılarıyla yorumlayan, anlatı nitelikleri öne çıkan örnekler de vardır. Bununla birlikte tufan, insanın içsel sorgulamalarının ve ruhsal süreçlerinin alegorisine dönüştürülür.

3.2.4. Hız. İbrahim ve Nemrut

Hız. İbrahim, kutsal kitaplarda “İbranilerin atası”, “ınananların babası” ve “Allah’ın dostu” olarak anılır. Bu metinlerde onunla ilgili sıklıkla zikredilen olaylardan birisi, kurbandır. *Tevrat*’a göre İbrahim’e ikinci oğlu İshak büyüdüğünde onu kurban etmesi emredilmiştir. İbrahim oğlunu kurban etmek üzere Moriya’ya götürdüğünde Rab, onun yerine bir koç göndermiştir.⁵⁷⁷ *Kur’an*’a göre Hız. İbrahim ve Lut, putperest kavmi terk edip kendilerine vaat edilen bereketli topraklara ulaşır ve sonra Lut, kavmine gitmekle görevlendirilince İbrahim’den ayrılır.⁵⁷⁸ Bu topraklardayken Hız. İbrahim, yaşı bir hayli ilerlemiş olduğu hâlde çocuğu bulunmadığı için Allah’tan hayırlı bir evlat ister. Kendisine bir çocuk müjdenir. Hız. İbrahim, *Kur’an*’da adı belirtilmeyen oğlunu büyüdüğünde kurban etmek istediğinde onun karşılığında göklerden kurban indirilir ve ikisi de bağışlanır.⁵⁷⁹

Hız. İbrahim’in putları kırması ve bu yüzden putperestlerce ateşe atılmasına rağmen ateşin onu yakmaması ise *Kur’an*’da yer almaktadır. Tapınılan putların ne kadar aciz olduğunu kavmine göstermek isteyen İbrahim, halk bir bayram için şehir dışına çıktığında puthaneye girerek en büyükleri dışında bütün putları kırar. Şehre dönen kavmi, olanlar için onu sorgular. İbrahim onlara en büyük putu işaret ederek “*Bunu şu büyükleri yapmıştır. Konuşabiliyorlarsa, onlara sorun bakalım!*” cevabını verir.⁵⁸⁰ Sonrasında kavmi, İbrahim’i ateşe atarak cezalandırmak ister. Bunu yapmak istediklerinde Allah’ın “*Ey ateş! İbrahim’e karşı serin ve esenlik ol*” buyruğıyla ateş ona işlemez.⁵⁸¹ Tarih ve tefsir kitaplarının çoğunda ve Bakara suresinde (258. ayet) Hız. İbrahim’e tanrılık iddiasında bulunan ancak ortaya konulan deliller karşısında mağlup olan kişinin, onu ateşe atan yönetici Nemrut olduğu noktasında mutabakat vardır. Hız. İbrahim’in ateşe atılması *Tevrat*’ta yer almamakla birlikte dinî Yahudi literatüründe ayrıntılı şekilde anlatılmaktadır.⁵⁸²

Hız. İbrahim, Türk edebiyatının çeşitli türlerinde ele alınmış, peygamber kıssalarında kendisinden ve hayat hikâyesinden sıkça bahsedildiği gibi müstakil eserlere de konu olmuştur.⁵⁸³ Hız. İbrahim’in etrafında gelişen kıssalarda Nemrut’la mücadelesi, Nemrut’un hizmetindeki put ustası babası Azer, eşleri Hacer ile Sare, oğulları İshak ve

⁵⁷⁷ “Yaratılış”, 22: 1-19.

⁵⁷⁸ Ankebût: 28.

⁵⁷⁹ Sâffât: 99-112.

⁵⁸⁰ Enbiyâ: 57-67; Sâffât: 88-96.

⁵⁸¹ Enbiyâ: 68-70.

⁵⁸² Ömer Faruk Harman, “İbrâhim”, *TDVİA*, C. 21, İstanbul, 2000, s. 270.

⁵⁸³ Türk edebiyatında Hız. İbrahim hakkında yazıldığı bilinen ilk eser, Abdülvasi Çelebi’nin 817’de (1414) Sultan I. Mehmet’e takdim ettiği *Halilnâme*’sidir. Hız. İbrahim’le ilgili geniş bir müstakil dinî halk hikâyeleri külliyyatı vardır. Bunlardan en bilineni, Süleyman Çelebi’nin *Vesiletü’n-necât*’ının bazı nüshalarının sonunda manzum hikâye şeklinde bulunan 89 beyitlik “Dâsitân-ı İbrâhim aleyhi’s-selâm”dır. Ayrıntılı bilgi için bkz. Mustafa İsmet Uzun, “İbrâhim”, *TDVİA*, C. 21, İstanbul, 2000, s. 272-273.

İsmail ile ilgili olaylara yer verilir. Onunla ilgili sıklıkla kullanılan telmihler/anıştırmalar ise oğlu İsmail’le birlikte Kâbe’yi inşa etmesi, oğlunu kurban etme girişimi, mancınıkla atıldığı ateşin onu yakmaması ve bir gül bahçesine dönüşmesi, düştüğü yerden soğuk su kaynaması, bu suyun bir göl hâline gelmesidir. Cumhuriyet Dönemi Türk Şiiri’nde bu olayların, telmihlerin ve motiflerin hemen hepsiyle ilgili örnekler vardır. Hz. İbrahim, klasik edebiyatta telmih, mazmun, hikâye konusu olduğu gibi, bahsi geçen yönleriyle ve başından geçenlerle modern edebiyatta da birçok edebî türün yöneldiği bir model kişilik, simge durumuna gelmiştir. Dolayısıyla geleneksel tavrın çoğu modern şiirde de sürdürüldüğü görülmektedir.

Yahya Kemal’in “Zevkâbâd”ında hasret ve ayrılık nedeniyle bulunulan bir meclisteki coşku, Nemrut’un Hz. İbrahim’i attığı ateşin gül bahçesine dönüşmesine benzetilir. Bununla birlikte Yahya Kemal’in şiirinde yer alan “ihrak-ı binnar (ateşte yakma)” terkihi, Nemrut’un ateşinin kızıl güller oluşturan bir bahçeye dönüşmesi,⁵⁸⁴ Mansur’un tekrar berdar edilmesi/ilahi aşkına kavuşması, Hz. Davut gibi gökten ezgili sesle haykırmak gibi telmihler de divan geleneğiyle uyumludur.

“(…)

*Gönül hem aşka yan hem haşr ü neşr ol şûle-î meyle
Görenler sevdiğin ihraak bi’n-nâr etti sansınlar*

*Kızıl güller yaratsın câm-ı gülgûn nâr-ı hasretten
Bu cûşîş âteş-î Nemrûd’u gülzâr etti sansınlar”*⁵⁸⁵

Salih Zeki Aktay’ın “Hacer” başlıklı şiiri, zemzem suyunun ortaya çıkışıyla ilgili rivayeti geleneksel uzlaşımlara uygun şekilde aktarır. Şiirde Hz. İbrahim’in ilk eşi Sare’nin, Hacer’i oğlu İsmail’le birlikte kovmasının ardından çölde susuz kalmaları sonucunda Allah’ın onları bu durumdan kurtarması, zemzem akan kaynağın doğuşu, *Tevrat*’a⁵⁸⁶ ve rivayetlere⁵⁸⁷ koştur şekilde yinelenir. Hz. Hacer, oğlu İbrahim’i alarak çöllere düştüğünde, susuz kalıp da kumlar oğlunun etini kavurduğunda ayaklarının altından serin bir su fişkirir. Hacer yedi kere koştuğu dağdan dönünce gördüğü bu sudan

⁵⁸⁴ Ankebût: 24; Enbiyâ: 68-70.

⁵⁸⁵ Yahya Kemal [Beyatlı], *Eski Şiirin Rüzgârıyla*, İstanbul Fetih Cemiyeti Neşriyatı, İstanbul, 1962, s. 73-74.

⁵⁸⁶ *Tevrat*’ta Sare’nin kovduğu Hz. Hacer’e Ber Şeva Çölü’nde Tanrı’nın meleği görünür ve susuzluktan bitkin düşen Hacer’i kendine getirerek ona bir kuyu gösterir. Kuyudan su dolduran Hacer, oğluna da bu sudan içirerek hayatını kurtarır (“Yaratılış”, 21: 8-21).

⁵⁸⁷ Rivayete göre, Hz. İbrahim’in kendilerine bıraktığı su ve erzakın tükenmesinden dolayı endişelenen Hacer, Mekke Vadisi’nde, Safa ve Merve tepeleri arasında su aramaya başlamıştır. Gidiş geliş sayısı yediye ulaştığında Merve Tepesi’nde oğlunu bıraktığı yerden bir ses işitir ve Cebrail’in kazdığı topraktan su çıktığını görür. Çıkan suyla İsmail’in oynadığını gören Hacer, suyun önünü keserek bir göl oluşturmaya çalışır. Buradan çıkan suyun, zemzemin, İsmail’in topuklarını birçok kez yere vurmasıyla çıktığı da rivayet edilir. Ayrıntılı bilgi için Bkz. Mustafa Sabri Küçükbaşçı, “Zemzem”, *TDVİA*, C. 44, İstanbul, 2013, s. 242-246.

oğluna da içirir. O günden beri bu kaynaktan çıkan zemzem suyu, mukaddes kabul edilir. Görülebileceği gibi bu metin, konuyla ilgili rivayetlerin olay örgüsünden, neden sonuç bağıntılarından ayrılmayan bir yeniden yazımdır. Aktay, zemzemin ortaya çıkışıyla ilgili hikâyeyi romantik bir çehreye büründürerek şiirin imkânlarıyla yinelemiştir; rivayetdeki kişiler, geleneğe uygun şekilde şiirin bağlamına taşınmışlardır.

“(…)
Kızıl kumlar oğlunun kavururken etini,
Aradı hayal olan ecelin şerbetini.

Serin bir gümüş kaynak topraklardan fişkırdı,
(…)
Yedi kerre koştuğu dağdan dönünce Hacer;
Gördü gümüş çizgile çizilmiş yanan yerler...

Ateşlerin içinden taşan sudan elile,
Aldı Kevserler gibi içirdi İsmâile.

Zemzem mukaddes oldu doğduğu gündenberi;
Binbir diyar eğilir, takdis eder o yeri.” (Asya Şarkıları, s. 55-56)

Asaf Halet Çelebi, “İbrâhîm” şiirinde, Hz. İbrahim’in putları kırması⁵⁸⁸ hakkında anlatılanları özgün imgelerle genişletir. Bu metinde iki katmanlı bir zaman yapılanması ve şiirsel özneye Hz. İbrahim arasındaki özdeşleşmeden kaynaklanan gelgitli bir doku vardır. Hz. İbrahim’in Nemrut’a ve puta tapan kavmine karşı mücadelesi, bireyin varoluş problemleriyle, kendisine dönük hesaplaşmasıyla harmanlanmıştır. Bu bağlamda Hz. İbrahim’in hakikat ve inanç mücadelesi, bireyin yaşadığı açmazların çözümünde bir örnek olur. Ana-metne bir çerçeve sunan Hz. İbrahim’in putları kırması hadisesi ve putperestliğe karşı tavrı; insanın nefsiyle mücadelesinin bir modeli olarak yeniden üretilir.⁵⁸⁹

Çelebi, puthaneye giden Hz. İbrahim’le ilgili alt-metin kesitinden hareket etmiştir. Bu bağlamda şiirsel özne, Hz. İbrahim’e seslenir ve putlarla sembolize edilen içsel karmaşasından, günaha eğilimli nefsinden yakını. Aynı zamanda, şiirin son bölümünde Bahtunnasır’ın gaddarlığı ve sonuçları⁵⁹⁰ anırtılırken şiirsel öznenin, güzellere (geçiciye) duyulan ilgiyi kalıcıya (ilahiye) yönelterek kendi içindeki hakiki güzelliğe erişmesiyle, bu deneyimin dünyevilikten aşkınlığa uzanan bir basamak olduğu imasıyla;

⁵⁸⁸ Enbiyâ: 57-65; Sâffât: 91-96.

⁵⁸⁹ Nurullah Çetin, “Asaf Hâlet Çelebi’nin İbrahim Şiirine Bir Yaklaşım Denemesi”, *Asaf Hâlet Çelebi Kitabı*, Hece Yayınları, Ankara, 2003, s. 107.

⁵⁹⁰ İkinci Babil Devleti’nin kurucusu (MÖ. 605-562). Kudüs’ü ele geçirerek oradaki Süleyman Mabedi’ni yıkmış ve Yahuda Krallığı’na son vermiştir. Bununla birlikte Babil’in Asma Bahçelerini inşa ettirmiştir.

metne, geçici kayıtlardan kurtularak ilahi olanı aramaya dayalı bir katman da eklenir.⁵⁹¹ Bütününe bakıldığında ana-metin, Hz. İbrahim’le bir söyleşi şeklinde kurgulanmıştır; bu söyleşide onun mücadelesini konu edinen alt-metin parçacığı farklı bağlamlara uyarlanır. Hz. İbrahim’in mücadelesi ve kişiliği şiirsel özneye bir model olduğu gibi onun putları kırmasını işaret eden güneşin buzları eritmesi, karanlıktan aydınlığa çıkmak gibi ifadeler de dünyevilikten aşkınlığa uzanan bir sürecin sembolik anlatımında işlevlendirilir.

*“ibrâhîm
içimdeki putları devir
elindeki baltayla
kırılan putların yerine
yenilerini koyan kim*

*güneş buzdan evimi yıktı
koca buzlar düştü
putların boyunları kırıldı
ibrâhîm
güneşi evime sokan kim*

*asma bahçelerinde dolaşan güzelleri
buhtunnasır put yaptı
ben ki zamansız bahçeleri kucakladım
güzeller bende kaldı
ibrâhîm
gönlümü put sanıp da kıran kim” (Bütün Şiirleri, s. 12)*

Behçet Necatigil’in “Yalnızlığa Çıkma” şiirinde Hz. İbrahim’in ateşe atılması⁵⁹² özgün imgelerle aktarılır. Ateşin gül bahçesine dönüşmesinin görselleştirildiği şiirde birisi tasavvuf, diğeri din büyüğü olan iki farklı İbrahim’e gönderme yapılır.

*“(…)
Kimi gül bahçesini
Hiç yoktan verir suya
Kimi İbrahim, Edhem
Bir beden ateşe vurur” (Şiirler, s. 490)*

Gülten Akın’ın “İbrahim İçin Söylence”si, biri güncel diğeri ise kutsal kitaplarda yer bulan iki olayın iç içe geçirilerek bir “destan” biçiminde kurgulanmasıyla üretilmiştir.⁵⁹³ Yoksul bir gecekondu mahallesinde 16 yaşında öldürülen İbrahim adlı bir gencin hikâyesini ve hayatından kimi kesitleri bir söylenceye/mite dönüştüren bu şiirde Hz. İbrahim’in Nemrut tarafından gördüğü zulümle bu gencin öldürülüşü arasında

⁵⁹¹ Nurullah Çetin’e göre de şiirin bu bölümünde kişinin kendi nefsiyle, fani ve dünyevi olanla mücadelesi sonucu zaman ve mekâna aşkın, sonsuz olana, dolayısıyla ilahi aşka doğru uzanışına örtük bir gönderme yapılmaktadır. Ayrıntılı bilgi için bkz. Nurullah Çetin, *Şiir Tahlilleri 1*, Öncü Kitap, Ankara, 2011, s. 127-135.

⁵⁹² Ankebût: 24; Enbiyâ: 68-70.

⁵⁹³ Gülten Akın, *Seyran Toplu Şiirler*, Adam Yayınları, İstanbul, 1992, s. 270-272.

koşutluk kurulur. Kutsal kitaplardaki ve kıssa geleneğindeki anlatılar, toplumsal ve siyasi yönü olan ana-metnin çerçevesini çizen göndergelere dönüşür. Hz. İbrahim'in putları kırması,⁵⁹⁴ ateşe atılması,⁵⁹⁵ Nemrut'la mücadelesi, onu Nemrut'un gazabından korumak için mağaraya saklayan annesi,⁵⁹⁶ özellikle Hz. İbrahim'le anılan Urfa şehri; ağırlıklı olarak *Kur'an*'da geçenlerle uyumlu şekilde, ölen gencin hikâyesinin anlatımında işlevlendirilir. Şiirin alt-metni, *Kur'an*, dinî rivayetler ve peygamber kıssalarıdır. Hz. İbrahim'le ilgili farklı kaynaklarda anlatılan benzer olaylar, ana-metne bir model olur.

Akın'ın şiiri, geleneksel ve dinî metinlerden indirgenmiş bazı olayların işlevsel, siyasi tonu ve mesajı olan, sosyalist bir çizgide gelişen bir yeniden yorumu olarak nitelendirilebilir. Bu yorumda kimi unsurların sembolik kullanımı da söz konusudur. Urfa, anlatı özelliklerinin ağır bastığı bu şiirin başladığı yerdir; bir Asur hükümdarı olan ve zalimliğiyle bilinen Nemrut, burada nobranca hüküm sürmektedir. Halk ise onu tanımakta, zalimliğine rağmen korktuğunu bilmektedir. Nemrut, gördüğü bir düş nedeniyle⁵⁹⁷ bütün erkek çocuklarını kılıçtan geçirir; zira varlığını halkı korku içinde, yoksul bırakarak sürdürmektedir. Azer'in karısı, çocuğunu korumak için dağlara, bir mağaraya giderek doğurur ve geyiklerin emzirdiği İbrahim büyür. Tanrısını aramaya başlar. Burada anlatılanlarla kutsal kitaplara dönülür: *“Güneş değildir tanrı, ay da yıldız da/Güneş doğar batar /Ay doğar batar/Yanıp yanıp söner yıldızlar/Tanrıysa, süreğen olmalıdır/Elmanın çekirdeğinde, ayda, yıldızda/(...)/Durmayan değişen/Nesneleşen, özneleşen(...)/En büyük egemen.”*⁵⁹⁸ Sonrasında İbrahim, ana-metinde Urfa olduğu varsayılan kente döner; şehirdeki tapınaklar ve ibadetler, putlara tapınmak dolayısıyla yozlaşmıştır. Bunun üzerine putları kırar⁵⁹⁹ ve ateşe atılır. Buradaki göndergeler,

⁵⁹⁴ Enbiyâ: 57-65; Sâffât: 91-96.

⁵⁹⁵ Ankebût: 24; Enbiyâ: 68-70.

⁵⁹⁶ Ebû Ca'fer Muhammed Bin Cerîer'üt-Taberi, *Tarih-i Taberî I* (M. Faruk Görtünca), Sağlam Yayınevi, İstanbul, 2000, s. 168-169.

⁵⁹⁷ Nemrut hükümdar olup tahta çıktığında birçok zulüm yapar. Bir gün memleketinin önemli kişileri, falcıları ve bilgeleri toplanarak ona, *“Bu yıl içinde, kitaplarımızın gösterdiğine göre, senin yurdunda bir erkek çocuk dünyaya gelecek. Senin dinine batıl diyecek. Putlarınızı kıracak ve senin hükümdarlığını elinden alacak, mülkünü avucunda tutacaktır.”* der ve onun da helak olacağını eklerler. Nemrut bu sözleri işitince illere adam göndererek *“hangi kadın çocuk doğuracaksa defterlere yazılsın. Dikkat edilsin. Eğer erkek doğurursa güç vermeyip hemen öldürülsün, kız doğurursa dokunulmasın”* buyruğunu verir. Bkz. Ebû Ca'fer Muhammed Bin Cerîer'üt-Taberi, *Tarih-i Taberî I*, s. 168-170.

⁵⁹⁸ Akın'ın bu dizelerinin geri planında, gerçek ilme ulaşması, hakikate ermesi için Hz. İbrahim'e yerlerdeki ve göklerdeki hükümlanlık ve nizamın gösterilmesiyle ilgili ayetler vardır: *“Üzerine gece karanlığı basınca, bir yıldız gördü. ‘İşte Rabbim!’ dedi. Yıldız batınca da, ‘Ben öyle batanları sevmem’ dedi. Ay'ı doğarken görünce de, ‘İşte Rabbim!’ dedi. Ay da batınca, ‘Andolsun ki, Rabbim bana doğru yolu göstermezse, mutlaka ben de sapıklardan olurum’ dedi. Güneşi doğarken görünce de, ‘İşte benim Rabbim! Bu daha büyük’ dedi. O da batınca (kavmine dönüp), ‘Ey kavmim! Ben sizin Allah'a ortak koştuğunuz şeylerden uzağım’ dedi. ‘Ben, hakka yönelen birisi olarak yüzümü, gökleri ve yeri yaratana döndürdüm. Ben, Allah'a ortak koşanlardan değilim.’”* (En'am: 76-79)

⁵⁹⁹ Enbiyâ: 57-65; Sâffât: 91-96.

Kur'an'da anlatıldığı gibi dizelere dökülerek yinelenir ve Bakara suresinin konuyla ilgili 68. ayeti metne eklenir:

“Kırar Nemrut’un putlarını

Buyurur Nemrut

Bir ulu ateş yakılsın

Bulunsun İbrahim

Halkının önünde ateşe atılsın

İbrahim’i uzun bir mancınıkla

Fırlatırlar ateşin ortasına

(...)

‘Ey ateş soğu ve selamet ol’

Ateş soğur

Oğul, halkının gözleri önünde

Ateşe

Atlas döşeklere iner gibi iner.” (Seyran Bütün Şiirleri -1-, s. 272)

Onun ateşe atıldığı günden beri mağdurluğu, Nemrut’un da zulmü sürmektedir. Nemrut zorbalığın, kötülüğün; Hz. İbrahim ise inanç uğruna mücadelenin bir simgesidir. Bugünün Nemrut’u olan zorbalar, ilk karşılığı kendi uyguladıkları şiddetten, neden oldukları “ateş”ten ve döktükleri kandan görmektedir. Yaptıkları kötülük kendilerine dönmektedir. Onlar öldürdükçe mağduriyetin cisimleşmiş hâli olan halk, onun bir temsilcisi olan İbrahim dirilmektedir. Ana-metinde bu temel izlek etrafında gelişen anlatım, ağırlıklı olarak kutsal kitap kesitlerinin dönüştürülerek ya da doğrudan alıntılanarak bir “söylence” şeklinde tasarlanmasına dayanır. Ancak genel özellikleri bakımından bir yeniden yazım olan bu örnekte toplumsal bir olay, bir gecekondu mahallesinde öldürülen gencin hikâyesi anlatılır; göndergeler de buna göre işlevlendirilir. Bu bağlamda Hz. İbrahim, “epik” bir kişidir, “kahraman” modelidir. Ayrıca Nemrut ve İbrahim; ezen-ezilen, zorba-halk gibi ikili karşıtlıkların simgeleri olarak yeniden üretilir (*Seyran Bütün Şiirleri -1-, s. 270-272*).

Edip Cansever’in “Ölü Öldü” şiirinde Hz. Musa’nın Tanrı tarafından çağrıldığında sorduğu suale aldığı cevabın, “Ben benim”⁶⁰⁰ ifadesinin pastiş yöntemiyle uyarlanmasıyla oluşturulan başlıkla birlikte, Hz. İbrahim’in ikinci çocuğundan esinlenilmiş bir Yahudi tipi olan İshak yer alır. *Tevrat*’ta kullanılan bu aynılaştırıcı (totolojik) ifadenin de doğrudan eklendiği metinde söylem taklidiyle üretilen başlığın yanı sıra yine bir Yahudi tipi olan İshak, modern zamanın içinde varoluş problemleriyle boğuşan bir birey olarak resmedilir. Bununla birlikte ana-metnin “*Bir kaçış, bir bıçak altı, bir zehirli su*” dizesi kurban hadisesini anıştırır.

“(…)

⁶⁰⁰ “Mısır’dan Çıkış”, 3: 14.

Bir pencere, üç iskemle ve İshak.

*‘Ben, ben olanım’ diyen tanrısı İshak’ın
Bizim yıkık manastır yüreğimiz
Sonu gelmiş bir dağ yolu gibi kendine katlanarak
Bir kaçış, bir bıçak altı, bir zehirli su
(...)
Ben İshak’a bakıyorum, İshak bana bakıyor. İshak
Yüzün ışıklarını söndürdü, ölü öldü
Çekip gidecek bir gün buralardan koparak
Eski bir yazı makinesine benzeyen gözleriyle” (Sonrası Kalır I - Bütün Şiirleri, s. 232)*

Turgut Uyar’ın “Bazilika” şiiri, ibadethane ve çağrışımlarını kaynaştıran, farklı mekânlarda/zamanlarda bulunma örüntüsüyle dinî olaylara ve kişilere gönderme yapan bir kurguya sahiptir. Şiirde Hz. Lut’un karısının tuza dönüşmesi,⁶⁰¹ Nemrut’un ateşe attığı Hz. İbrahim’in yanmaması⁶⁰² gibi dinî olaylar, imgelerle aktarılır. Bu bağlamda ateşe atılmanın mekânı, acımasız Nemrut’tan kısaltılan Urfa’dır ve Hz. İbrahim ise hâlâ “atıldığı ateşte yanmamak”tır. Bu metinde de mekânla özdeşleşen kişilerin bir kavram/tema etrafında derlenmesine dayalı örüntü yinelenir.

*“(…)
uzak asyadan bir korku, orta-doğudan bir sanrı
tuzu bolca lûttan kısaltıldı
(...)
romada kilikyada giritte nevşehirde
urfa derler bir yer vardır güneyde, orada
acımasız nemruttan kısaltıldı*

*kaç yıldır denemez kaç bin yıldır ömrü
suya toprağa durmak ateşe yanmamaktır”⁶⁰³*

Sezai Karakoç’un “Köpük” şiirinde Kristof Kolomb, Sarı Saltık, Ahi Evren gibi tarihî kişilerle birlikte Hz. Meryem’in İsa’yı doğurması,⁶⁰⁴ İsa’nın çarmıha gerilmesi,⁶⁰⁵ Hz. İbrahim’in oğlu İsmail’i kurban edecek oluşu⁶⁰⁶ ve yakılmak istendiğinde ateşin gül bahçesine dönüşmesi⁶⁰⁷ gibi birçok olay, imge düzeninde aktarılır. Metindeki kimi göndergeler ise olduğu gibi yinelenir. Karakoç’un çoğu şiirinde olduğu gibi dinî kişiler,

⁶⁰¹ Lut günahkârlığın hüküm sürdüğü şehirden ailesiyle ayrılırken peşi sıra gelen karısı dönüp geriye bakınca tuz kesilir (“Yaratılış”, 19: 26).

⁶⁰² Ankebût: 24; Enbiyâ: 68-70.

⁶⁰³ Turgut Uyar, *Büyük Saat / Bütün Şiirleri*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2011, s. 436-437.

⁶⁰⁴ *Kur’an*, Âl-i İmrân: 45; Enbiyâ: 91; Meryem: 16-27; Tahrîm: 12. *İncil*, “Luka”, 1: 26-38; “Matta”, 1: 18-25.

⁶⁰⁵ “Luka”, 23: 26-43; “Markos”, 15: 21-32; “Matta”, 27; “Yuhanna”, 19: 17-19, 32-44.

⁶⁰⁶ *Kur’an*, Sâffât: 101-111; *Tevrat*, “Yaratılış”, 22: 1-19.

⁶⁰⁷ Ankebût: 24; Enbiyâ: 68-70.

inancın sürekliliğine odaklanan bir kompozisyonun parçaları olarak bu şiirde de bir araya getirilmiştir.

*“Akşam kente bir Meryem gibi girer
Bir çocuk kutsal bir çocuk doğurur gibi
Her yönden bir ses yükselir bu karanlık nedir
Kurban kesilirkenki karanlık
İbrahim’in bıçağındaki karanlık loşluk aydınlık
Keskin ışık
İsmail
İsmail bir çocuk başından serçe geçen
(...)
Ve gül Nemrud’un yaktığı ateşte açan
Koncalanan açılan gelişen İbrahim’in elinde
Tatlı bir su içe gerçekler saçan bir mağara...”* (Gün Doğmadan Şiirler, s. 129-140)

Erdem Bayazıt, “Derviş Burcundan” şiirinde Hz. İbrahim’le başlayan Hac ibadetine⁶⁰⁸ ve İsmail’in kurban edilecek olmasına⁶⁰⁹ gönderme yapar.⁶¹⁰ **Cahit Zarifoğlu**’nun “Büyük Hayat” şiirinde İslam tarihinin önemli olayları şiirleştirilirken Hz. İbrahim’e ve Kâbe’nin inşasına⁶¹¹ da yer verilir (Şiirler, s. 488-497).

Arif Ay’ın “Düşüğünü Bilersen Kalkarsın” şiirinde halkın her şeyi gösterişe indirgeyişini, yüzeysel yaşayışını ve tutarsızlıklarını eleştiren anlatıcı özne, bu vesileyle Hz. İbrahim’in Kâbe’yi inşa etmesine gönderme yapar.⁶¹² Hac ibadetini gerçekleştiren insanlar, Kâbe’nin taşlarında İbrahim’in ateşini duymamakta, taş bile yıpranırken onların yüzü aşınmamaktadır. İnancını kalpten yaşamaya talip olan anlatıcı özne ise ilahi olana yönelmeyi, Peygamber’in elindeki taş olup da aşına aşına toz olmayı ve onun ateşteki inancını paylaşmayı arzular. Onun tevekkülüne ve inançtaki sebatına sahip olmak ister. Hz. İbrahim, bu metinde de kusursuz şekilde inancına adanmak isteyen insanlar için bir model kişiliktir.

Abdurrahim Karakoç, “Yangın Var” şiirinde insanların doğru yoldan ayrılmasını, nefislerine kul olmalarını, “*Hazreti İbrahim’in mübarek ateşi nerede?./Ruhta bayram yanıyor, ette kurban yanıyor*” dizeleri ile eleştirirken Hz. İbrahim’in ateşe atılmasına gönderme yapar.⁶¹³ Karakoç’un “İslâm Yolu” şiiri ise bir Müslüman’ın gördüğü zulümlere rağmen inancını koruduğu ve Allah yolundan ayrılmadığı düşüncesini öne çıkarır. Bu düşüncenin pratikteki karşılığı ise Nemrut

⁶⁰⁸ Bakara: 125; Hac: 26-29.

⁶⁰⁹ Kur’an, Sâffât: 101-111; Tevrat, “Yaratılış”, 22: 1-19.

⁶¹⁰ Erdem Bayazıt, Şiirler, İz Yayıncılık, İstanbul, 2017, s. 169-174.

⁶¹¹ Bakara: 127.

⁶¹² Arif Ay, Güne Doğan Koşu Toplu Şiirler (1974-2006), Hece Yayınları, Ankara, 2015, s. 467-470.

⁶¹³ Abdurrahim Karakoç, Vur Emri, Ocak Yayınları, Ankara, 1990, s. 18-19.

tarafından ateşe atılan İbrahim'dir. Hz. İbrahim'in modeli olduğu söz konusu mütevekkil kul tipi, Nemrut tarafından yakılsa da, her türlü zulmü görse de külü savrulduğunda yine Mevla'ya gider.

“(…)
Bulanmaz gönlümüz rahmet denizi
Silinmez dünyadan bu aşkın izi
Nemrudlar ateşte yaksa da bizi
Savrulsa külümüz, Mevlaya gider.”⁶¹⁴

“Parsel Parsel” ise Karakoç'un toplumsal meselelere odaklandığı hiciv şiirlerindendir. Bu şiirde Nemrut, Ebu Cehil ve Firavun kötülüğün simgeleri olarak yer alır. Geri planda ise bu kişilerin içinde bulundukları kimi olaylar ve ayetler anıştırılır. Şiirdeki bu tür atıflar, modern toplumun eleştirisinde bir ölçüt oluşturmak amacına hizmet etmektedir. Nemrut, Ebu Cehil ve Firavun; kötülük ettikleri Hz. İbrahim, Muhammet ve Musa gibi peygamberlerin karşıtlarıdır. Örnek tutumların temsilcisi olan peygamberler, ana-metin bağlamında çağdaş toplumlarda körelmeye yüz tutan mütevekkil tavrın, inancın, ahlakın ideal örnekleri olarak yer alır.

“Bu dünyamız bölüşülmüş;
Şurası haraç dünyası...
Şu taraf ellere düşmüş,
Şurası kapkaç dünyası.
(...)
Şurası Firavun'a yurt
Şurasını almış Nemrud,
Şu yanda Ebu Cehil put,
(...)
Nerede YALVAÇ dünyası?” (El Kulakta, s. 5-6)

Dilaver Cebeci'nin “Çölde Çiçek Sulamak” şiirinde Hz. İbrahim'in mancınıkla atıldığı ateşin güle dönüşmesine⁶¹⁵ gönderme yapılır. Güncel bir bağlama uyarlanan bu olayda Nemrut, yine kötülüğü temsil ederken “çocuklar” ise İbrahim'e benzetilir.

“(…)
Güller açar gür yalımlarında Nemrut'un,
Öfkeli mancınık kepçelerinde
Çocuklarımız İbrahim...”⁶¹⁶

Bahaettin Karakoç'un “Sevda Yüreğimde Bir Ak Kelepçe”sinde Urfa'ya dair izlenimlerini aktaran anlatıcı özne, Hz. İbrahim'in ateşe atılmasıyla ilgili kıssayı da çizdiği atmosferin bir bileşenine dönüştürür. Aynızüleyha,⁶¹⁷ Hz. İbrahim'in kırdığı

⁶¹⁴ Abdurrahim Karakoç, *El Kulakta*, Maya Yayınları, Ankara, 1969, s. 17-18.

⁶¹⁵ Ankebût: 24; Enbiyâ: 68-70.

⁶¹⁶ Dilaver Cebeci, *Türkiyem Bütün Şiirleri*, Panama Yayıncılık, Ankara, 2016, s. 100.

⁶¹⁷ Rivayete göre, Hz İbrahim ateşe atılacağı sırada Nemrut'un kızı Zeliha, Hz. İbrahim'in dinine iman ettiğini söyler. Bunun üzerine babası tarafından ateşe atılır ve yanarak can verir. Sonrasında Zeliha'nın düştüğü yer, Aynzeliha (Zeliha'nın Gölü ya da Pınarı) olarak adlandırılır.

putlar, ateşte yanmamak, Hz. Eyüp'ün sabrının imzasını taşıyan duvarlar ve “kadim bir kitap olan uygarlığın iki sayfası” olan Harran Ovası; bu şehrin nakışlarıdır (Kar Sesi, s. 162). Karakoç, “Güneşten Öte” şiirinde ise güneş/ateş/yanma gibi olgular etrafında farklı alt-metinlerin motiflerini bağdaştırır. Böylece, Kerem'in Aslı'nın düğmelerini çözerken ah çekip tutuşması, Hz. İbrahim'in atıldığı ateşin gül bahçesine dönüşmesi ve güneşe uçan İkarus'un kanatlarının tutuşması sonucunda ölümüyle ilgili trajik mit bir araya getirilir. Dolayısıyla farklı kişiler, benzer motifler aracılığıyla buluşturulur.

*“Kerem’i cayır cayır yakan sevdâ ateşi
Hazret-i İbrahim için bir gül bahçesi
Korktuğum başıma geldi sevdiceğim
Kavrulup yanmadı kanatlarım
En kızgın vaktinde serinletti güneşi
Evrenin derinliğine güneş ötesi”* (Kar Sesi, s. 456)

Karakoç'un “Nâ't”ında ise Hz. Muhammet methedilirken Hz. İbrahim'le ilgili birçok ayete gönderme yapılır ve onunla ilgili kıssalardan kimi kesitler metne taşınır. Ana-metinde “ışık ve yağmur” dendiğinde akla gelen Hz. İbrahim, elinde baltaların en kutsalını tutmaktadır ve onun neslinden gelen Hz. Muhammet de putlarla mücadele etmektedir. “Damarlarında kan yerine ateş dolaşan” ve atıldığı ateş⁶¹⁸ güle dönüşen Hz. İbrahim, özünde Hz. Muhammet'in nurunu taşır, ondan pay almıştır. Dolayısıyla metne göre ışığın ve yağmurun esas kaynağı, “adı en güzel rahmet” olan Hz. Muhammet'tir (Bir Çift Beyaz Kartal, s. 279-281). “Bir Irmağı Boydan Boya Sevdayla Yürümek” şiirinde ise modern toplumun yozluğuna, doğru yoldan ayrılmış olmasına karşı bir tavır geliştiren anlatıcı özne, içinde modern zamanın puthanelerine karşı koyacak bir İbrahim'in baltasıyla yaşadığını ve nerede bir put varsa onu kıracak olduğunu belirtir. Bu bağlamda Hz. İbrahim, inancı sürdürmenin ve doğru yoldan ayrıldığı düşünülenlere karşı yürütülen mücadelenin bir simgesi ve modeli olarak anlatıcı özneye ilham verir. Alt-metindeki Nemrut-İbrahim çatışması da karşıtların arasındaki mücadelenin bir modeli olarak modern zamana taşınır.

*“Senin de gitmeni isterler o putevlerine,
Yoksa yem yaparlar seni, aç öfke devlerine.
Kirli dişler gibi dizilmişlerdir varoşlara,
İki ellerinde çıkmaz kat kat bir yağlı kara.
Bende bir İbrahim yaşar, bilememiş baltasını
Yüzü nur, sözü erce, boşa atmaz oltasını;
Yalana çekinmeden yalan, yanlışla yanlış der
Nerede bir put varsa, o putu kırmaya gider.”* (Beyaz Dilekçe, s. 246-248)

⁶¹⁸ Ankebût: 24; Enbiyâ: 68-70.

Hız. İbrahim'le ilgili şiirlerde, çoğunlukla onun inancına bağıllığı gereğince göze aldığı tehlikelere ve sonunda bunun karşılığını almasına gönderme yapılır. Onun ateşe atılması, putları kırması, oğlunu kurban edecek olması ve Kâbe'yi inşa etmesi bu bağlamda en çok değinilen olaylardır. Bununla birlikte o, doğruluğun, gerçeğin yolunda olmanın simgesidir, bir modeldir. Onun hayatındaki olaylar, toplumsal mahiyeti olan ve eleştirel şiirlere de bir çerçeve sunar.

3.2.5. Hız. Lut, Sodom ve Gomore

Hız. Lut, Türk edebiyatı tarihinin farklı dönemlerinde, günahkâr kavminin cezalandırılması, karısının taş/tuz kesilmesi, ona konuk olan iki meleği ağırlayarak kollaması gibi yönleriyle kıssalarda, menkıbelerde ve dinî eserlerde yer bulmuş bir peygamberdir. *Tevrat*'ta ve *Kur'an*'da onun günahkâr kavmiyle ilgili anlatılan kıssa, modern metinlerde de sembolik yönü ve izleğiyle, motifleriyle başvuru alan alt-metinlerden biri olmuştur.

Bu hikâyenin *Tevrat*'ta yer alan biçimine göre Sodom ve Gomore, ahlaksızlığın, sapkının sıradanlaştığı iki günahkâr şehridir. Bu şehirleri cezalandırmakla görevlendirilen melekler, insan suretinde Hız. İbrahim'e konuk olur ve şehirleri helak edeceklerini bildirir. Hız. İbrahim oradaki iyi insanların kurtuluşu umuduyla bu karardan dönülmesi için yalvarır; melekler, ona sundukları bir dizi şarttan sonra eğer ki şehirlerde temiz kalmış on kişi bulunabilirse bu karardan vazgeçeceklerini söyler. Ancak bu vasıfta on kişi dahi bulunamaz. Sonrasında yola çıkarak akşam vakti Sodom'a varan melekler, Lut'un davetiyle onun misafiri olur. Sapkınılığıyla meşhur halk, Lut'un evini kuşatır ve misafirlerinin teslim edilmesini ister. Lut, istedikleri her şeyi yapacağını hatta kızlarını bile teslim edebileceğini ancak misafirlerini vermeyeceğini söyler. Bunun üzerine halk, evin kapısını kırmak ister ve melekler onları kör eder. Lut'u onlardan kurtaran melekler, şehri helak edecekleri için Lut ve ailesinden orayı terk etmesini ister. Lut acele etmeyince onunla birlikte iki kızı ve karısını şehrin dışına bırakırlar; onlara artlarına bakmadan dağa varmalarını tembihlerler. Nihayetinde Sodom ve Gomore'ye göklerden kükürt yağdırılır; bütün günahkârlar helak edilir. Lut'un karısı da uyarılara rağmen geriye baktığı için bir tuz direğine dönüşür.⁶¹⁹

Kur'an'a göre ise Lut'un kavmine Allah'a karşı gelmemeleri, itaat etmeleri bildirilip onlardan kadınlar yerine erkeklerle beraber olma günahından sakınmaları istenmiştir. Lut, onları uyarılmış ancak kavmi, "Eğer doğru söyleyenlerden isen, haydi bizi

⁶¹⁹ "Yaratılış", 18: 1-19: 29.

tehdit ettiğin azabı bize getir” diyerek meydan okumuştur.⁶²⁰ Lut, kavminin yaptıklarının vebalinden kurtulmak için Allah’a dua eder. Duası kabul olur ve ahlaksız kavmin yok edilmesi için melekler görevlendirilir. Melekler, başta, genç ve yakışıklı birer erkek suretinde Hz. İbrahim’e gelir ve ona oğlunun doğumunu müjdeler. Bununla birlikte Lut kavmini helak edeceklerini iletirler.⁶²¹ İbrahim, onlardan inananların kurtulması için bunun bir süre ertelenmesini ister. Melekler ise azap emrinin geldiğini, Lut’un ailesiyle birlikte kurtulacağını söyler. Sonrasında Lut, gizlenmiş şekilde şehrine gelen melekleri evinde ağırlar. Evdeki misafirlerden haberdar olan halk, evi kuşatarak meleklerin kendilerine teslim edilmesini ister. Lut, onlara kendisini küçük düşürmemelerini, isterlerse kızlarıyla evlenebileceklerini ancak misafirlerden uzak durmalarını söyler. Halkı, onu dinlemez. Lut, *“Keşke size karşı (koyacak) bir gücüm olsaydı”* diyerek yakınıdır.⁶²² Böylece oradaki melekler; Allah’ın elçileri olduklarını, kendisine ve ailesine zarar verilmeyeceğini, gece olunca şehri terk etmelerini, sonrasında azabın geleceğini, karısı da dâhil kavminin helak edileceğini ona iletir. Bu sırada evi kuşatan ve içeri girmeye uğraşanların gözlerini kör ederek onları oradan uzaklaştırırlar. Lut ve ailesi şehirden ayrılır. Sabaha karşı, yoldan çıkmış kavmin üzerine balçıktan pişirilmiş, kat kat taşlar yağdırılır. Kavmiyle birlikte Lut’un karısı da helak edilir.⁶²³

Arif Ay, “Akşam” şiirinde, akşam vaktinin çağrışımlarından yola çıkarak helak olan bu iki şehri anıştıran bir atmosfer kurar ve yıkımın sonrasını özgün imgelerle tasarlar. Kıssanın *Tevrat*’ta anlatılan biçimine göre kavmi yok etmekle görevli iki melek, akşam vakti⁶²⁴ günahkâr şehre gelir. Şiirin adı da buna bir gönderme olarak yorumlanabilir. Bununla birlikte göndermelerini yeni bir bağlama taşıyan bu şiirin modern zamana seslenen bir yapısı vardır. “Şehvet”, “mağma”, “Lut”, “put” gibi kelimelerin tamamı alt-metinlere, bu iki şehirdeki insanların günahkârlığına ve sonuçlarına yapılan göndermeler olduğu gibi modern zamana da hitap etmektedir. Bu bağlamda “cinnetin ceninlerinden kalan putlar”ın temsil ettiği ve “ezan sesiyle çocuklara isim konan anne uygarlığı” şeklinde ifade edilen iki karşıt dünya görüşü, helak edilen şehirlerle ilgili kıssadan esinlenen sembolik çerçeveden yararlanılarak karşı karşıya getirilir. Ancak metindeki imge düzeni, doğrudan bir mesaj vermekten uzaktır. Lut’un ve merkezinde yer aldığı olayların bir çıkış noktasına dönüştüğü ana-metinde, günahkârlığın yıkıcı sonuçları imalarla, soyutlamalarla aktarılır.

⁶²⁰ A’râf: 70.

⁶²¹ Ankebût: 31; Hicr: 57-60; Hûd: 69-70.

⁶²² Hicr: 67-71; Hûd: 77-80.

⁶²³ A’râf: 83-84; Hicr: 65, 73-74; Hûd: 81-83; Tahrîm: 10.

⁶²⁴ “Yaratılış”, 19: 1.

*“şehvetle çöken akşamı
baykuş sesleri dolduruyor
köpeklerin gözlerindeki mağma
döşeklere akıyor ey Lût!
cinnetin ceninlerinden putlar kalıyor geriye*

*ey kadınları eskiten zaman
kokmuş çoraplar gibi şurda burda odalarda
kadınlar ki anne uygarlığını arar
ezan sesiyle isim konan çocuklarına” (Güne Doğan Koşu Toplu Şiirler, s. 259)*

Dilaver Cebeci, “Pompei’de Bir An’ın Hikâyesi”nde, Pompei’de bir öğle vaktinde zindandaki bir mahkûmun Vezûv adlı yanardağın patlaması (MS. 79) sırasında geliştirdiği düşünceler üzerine inşa ettiği metni, ahlaksızlık ve ilahi ceza nedenselliğini kullanarak Sodom ve Gomore şehirleriyle bağdaştırır. Ahlaksızlığıyla ünlenmiş Pompei şehrinin, sapkın hükümdarı Caligula’nın⁶²⁵ (MS. 12-41) yol açtığı kuralsızlık ve sapkınlık nedeniyle tarihten silindiği varsayımının yön verdiği şiirde, Sodom ve Gomore de bu kente benzetilir. Bu şehrin de Sodom ve Gomore gibi Allah tarafından cezalandırıldığı ima edilir. Vezûv’ün faaliyete geçmesi ve öncesindeki kül yağmuru anıştırılır; lavların şehri yutması, Sodom ve Gomore’nin helakiyle koşutlaştırılır. Sodom ve Gomore’nin yok oluşuyla bu doğal felaket arasındaki benzerlikler, kişi düzleminde de sürdürülür. Şehrin halkı kutsal kitaplarda anlatılan sapkın kavme benzetilir; Pompei’deki insanlar da kükürt ve volkanik tuzdan dolayı tıpkı Lut’un karısı gibi taşa (tuza) dönüşmüştür.⁶²⁶ Cebeci, Vezûv’ün patlaması sırasında zindanda olan bir mahkûmun duvara yazdığı “Sodom ve Gomore” yazısıyla bu benzerliklere bir yenisini ekler ve göndergesine işaret eder. Metnin geneline bakıldığında kutsal kitaplarda kınanan ve cezalandırılan ahlaki tutumun, olumsuz niteliklerle kuşanmış kişilerin örneksime yoluyla yeni bir bağlama uyarlandığı görülmektedir.

*“(…)
Mahkûm için için ağlıyordu,
Vezûv dayanamıyordu...*

*Martılar birden çığlık çığlığa kaçtılar,
Mahkûm serçe tüylerini alıp sürdü yüzüne...
Liman lokantasında Antonio ile Diojen
Kırmızı şarap içip, piza yerken,
Samo kumsalında körpe kızlar sevişiyordu...
“(…)
Hazret-i İsa’dan yetmişdokuz yıl sonra,
Pompei’de sıcak bir öğle üstü*

⁶²⁵ Gerçek adı, Gaius Julius Caesar Augustus Germanicus’tur. Roma İmparatorluğu’nun savurganlığı, aşırılığı, gaddarlığı ve ahlaksızlığıyla tanınan üçüncü imparatoru.

⁶²⁶ “Yaratılış”, 19: 26.

*Romalı yüzbaşı Aetius bağıra-çağıra
Bir siyah köleyi kamçılarken,
Hırsızlar evden mücevher çalıyordu...*

*Midesi bulanıyordu Vezüv'ün,
Vezüv kusuyordu...
Mahkûm bir paslı çivi ile zindan duvarına
'Sedom ve Gomore' yazıyordu..." (Türkiyem Bütün Şiirleri, s. 132-133)*

Enis Batur'un "Lût'un Kadını" şiirinde, Hz. Lut'un karısının geriye bakması dolayısıyla cezalandırılması, anlatıcı öznenin duygularını aktarmasına bir çerçeve sunar. Günahkârlığın aşkla bağdaştırıldığı ana-metinde Lut'un karısı, bakmak fiilinin ortaklaştırıcılığıyla sevgilinin modeli yapılır. Anlatıcı özne kendisini Lut'un, sevgilisini de onun karısının yerine geçirir; bazen bu roller geçişkenlik kazanır ya da saydamlaşır. Metin, özellikle *Tevrat*'ın "Yaratılış" kitabının 19. Bölüm'ünün 26. ayetinden⁶²⁷ hareketle kurgulanmıştır; bununla birlikte söz konusu parça, metne doğrudan eklenmiştir. Ayetteki olay üzerine kurulan bir monologda izlenimler, duygular ve anılar iç içe geçirilerek ayrılıkla sonuçlanan bir aşkın farklı evreleri aktarılır.

*"(...)
'Onun arkasından
geriye baktı ve bir tuz direği oldu'
diye yazmışlar, ben görmedim.
Onun arkasından iki gözüme elimle
mil çektim, onun görmediklerini
ben görmedim. İki elimi kestim sonra,
(...)
kadar kalan vaktim, tek bir bakış için
hayatını veren kadınıma yaklaşıyorum." (Yazılar ve Tuğralar Şiirler, s. 310-311)*

Bu aşkın farklı evrelerinde anlatıcı özne, Lut'un karısı gibi dönüp geriye bakmamak için gözlerine mil çekmiş, ellerini kesmiş; sevgilisi ise tek bir bakış için canını vermiştir. Dramatik bir açmazın düğümlendiği bakmak eyleminin öznesi olan Lut'un karısı, böylelikle hem sevgilinin hem de âşığın kendisinden türetildiği bir göndergeye dönüştürülür.

3.2.6. Hz. Musa

İncil'deki kısmi değiniler dışında Hz. Musa hakkındaki en geniş bilgi doğrudan kaynaklar olan *Kur'an*'da ve *Tevrat*'ta yer alır. *Tevrat*'ta anlatılanlara göre Musa, İsrailoğulları'nın baskı altında tutulduğu ve erkek çocuklarının nehre atılarak boğdurulduğu bir devirde doğmuştur.⁶²⁸ Hz. Musa'nın annesi, onu, İbrani çocuklarını

⁶²⁷ "Ancak Lut'un peşisıra gelen karısı dönüp geriye bakınca tuz kesildi." ("Yaratılış", 19: 26)

⁶²⁸ "Mısır'dan Çıkış", 1: 8-22.

öldüren Firavun'un adamlarından üç ay saklar, daha sonra sazdan bir sepette nehre bırakır ve uzaktan izler. Firavun'un kızı yıkanmak için nehre indiğinde bu sepeti görür; kim olduğunu bilmesine rağmen içindeki çocuğu himaye eder.⁶²⁹ Bu süreçte Firavun'un kızı, Musa'yı kendi çocuğu gibi göstermek için hamile taklidi yapar. Aynı zamanda çocuğu beslemek için birçok Mısırlı kadın çağırır; fakat Musa hiçbirinin sütünü emmez. Sonrasında Musa'nın kız kardeşi Miryam, çocuğa süt verecek İbrani bir kadın bulabileceğini söyler. Musa'nın annesini getirerek onları bir araya getirir. Sütten kesildiğinde onu tekrar Firavun'un kızına götürür. Firavun'un kızı, evlat edindiği bu çocuğun adını Musa koyar.⁶³⁰ Böylelikle Musa, öldürülmesi emrini veren Firavun'un sarayında yönetici adayı olur. Sonrasında onunla birçok mücadeleye girer ve halkının kurtuluşunu sağlar.

Neden olduğu bir ölümün⁶³¹ ardından gittiği Medyen'deki ikametinden uzun yıllar sonra Horeb Dağı'nın çevresinde kayınpederinin sürüsünü otlatırken dağda gördüğü ateş suretindeki Tanrı ya da meleği tarafından Musa'ya peygamber seçildiği vahyedilmiştir. Aynı zamanda o, İsrailoğulları'nı Firavun'dan kurtarmakla görevlendirilmiştir.⁶³² Böylece Musa ve kardeşi Harun, Mısır'a döner ve Firavun'a giderek İsrailoğulları'nı bırakmasını ister; ancak talepleri kabul görmez. Bunun üzerine Musa ve Harun, kimi mucizeler gösterir. Harun'un asası yılanı dönüşüp sihirbazların değneklerini yutar. Yine de Firavun, İsrailoğulları'nı bırakmaya yanaşmaz. Bundan dolayı Firavun ve Mısır halkına, suların kana dönüşmesi, kurbağalar, tatarcıklar, at sinekleri, hayvanların ölümü, çıbanlar, dolu, çekirgeler, üç gün süren karanlık, ilk doğanların ölümü gibi musibetler gönderilir. Her seferinde onları bırakacağını söyleyen Firavun, bir türlü sözünü tutmaz. Her evde ilk doğanın ölmeye başlamasından dolayı Mısırlıların artan baskısı sonucu Firavun, onların ayrılmasına izin verir;⁶³³ onların peşine düşse de Kızıldeniz ikiye bölününce ordusuyla birlikte boğulur. Musa, Mısır'dan çıktıktan sonra ilerlenen yol boyunca kavmine türlü mucizeler gösterir ve üç ay sonra Sina Dağı'na varırlar. Allah, kendisini dağa çağırınca Musa, oraya çıkarak kırk günü oruçla geçirir. Bu kırk günde on emri içeren taş levhalar ona verilir.⁶³⁴ Musa, dağdan dönünce yokluğunda kavminin tapmaya başladığı altın buzağıyı parçalar ve onları cezalandırır. Bu sırada kendisine

⁶²⁹ “Mısır’dan Çıkış”, 2: 2-6.

⁶³⁰ “Mısır’dan Çıkış”, 2: 7-10.

⁶³¹ Musa, kavga eden bir Mısırlı ve İbrani gördüğünde Mısırlıyı öldürür ve gömer. Sonrasında iki İbrani'nin kavga ettiğini görür ve onları kardeşin kardeşle kavga etmemesi için uyarır. İbrani, ona işlediği cinayeti hatırlatır ve Musa'nın yaptığı açığa çıkınca Firavun, onu öldürmek ister. Bunun üzerine kaçarak Medyen'e gider (“Mısır’dan Çıkış”, 2: 11-25).

⁶³² “Mısır’dan Çıkış”, 3: 1-12.

⁶³³ “Mısır’dan Çıkış”, 7: 1-12: 42.

⁶³⁴ “Mısır’dan Çıkış”, 19: 1; 23: 33; 25: 1; 31: 18.

verilen levhaları da parçalayan Musa, bir sonraki gün tekrar Sina'ya giderek halkının affını diler. Kırılan levhaların yerine de yanına iki taş tablet alan Musa, ilahi buyrukları ikinci alışımda yemeden içmeden kırk gün dağda kalır.⁶³⁵

Kur'an'da Hz. Musa'ya dair verilen bilgiler de büyük ölçüde *Tevrat*'la örtüşür. Musa'nın dünyaya gelişi, saraya girmesi, Medyen'e gidişi, peygamber olarak seçilişi, İsrailoğulları'nı kurtarmak için Firavun'a gönderilişi, mücadelesi ve İsrailoğulları'nı Mısır'dan çıkarışı, Sina Dağı'nda ilahi emirleri alışı gibi olaylar *Kur'an*'da da yer almaktadır.

Kur'an'a göre Musa'nın dünyaya geldiği dönemde Firavun halkını çeşitli zümrelere bölmüş ve bir kısmını kayırıp diğerlerine zulmetmiştir. Onun şiddetine maruz kalanların erkek çocuklarını da öldürmektedir.⁶³⁶ Bundan dolayı annesi, Musa dünyaya geldiğinde onu bir sandığa koyarak nehre bırakır. Annesine, onun kendisine geri getirileceği, ileride peygamber olacağı bildirilir. Ablası, annesinin tembihiyle çocuğu gizlice takip eder. Çocuğu nehirde bulan cariyeler, Firavun'un karısına getirir ve kadın, onu evlat edinmek ister. Musa, Mısırlı hiçbir sütanneyi kabul etmez ve ablası ona bir sütanne bulmayı teklif eder; böylece annesiyle kavuşur.⁶³⁷

Hz. Musa'nın kaza ile bir Mısırlıyı öldürmesi, *Kur'an*'da da geçer. Musa, bir Mısırlı ile kavga eden İbrani'ye yardım ederken bu ölüme neden olmuştur. Pişman olur ve Allah da onu affeder. Bu olaydan dolayı Firavun tarafından öldürüleceğini öğrenen Musa, kaçarak Medyen'e gider. Orada iki kıza hayvanlarını sularken yardımcı olur. Kızların babası onu çağırıp hikâyesini dinler; ona güvende olduğunu ve sekiz yıl çalışması karşılığında kızlarından dilediğiyle evlenebileceğini söyler. Teklifi kabul eden Musa, Medyen'de kalır.⁶³⁸ Bu şartı sağlayınca ailesiyle birlikte oradan ayrılır. Sina'ya yaklaştığında dağda bir ateş görür; kendisine ayakkabılarını çıkarması emredilir ve peygamber seçildiği bildirilir.⁶³⁹

Musa, Harun'la birlikte Mısır'a döner, Allah'ın elçileri olduklarını söyleyerek Firavun'dan İsrailoğulları'nı kendileriyle göndermesini ister. Firavun, onun isteğini gerçekleştirmemek için türlü bahaneler bulur. Musa, onun inanması için asa ve beyaz el mucizelerini gösterir. Firavun ise Mısır'ın önde gelen sihirbazlarını toplar. Sonunda Musa'nın asası, sihirbazların hileli ip ve değneklerini yutar. Bunun üzerine Musa'ya

⁶³⁵ "Mısır'dan Çıkış", 34: 27-28.

⁶³⁶ A'râf: 141; Bakara: 49; İbrâhîm: 6; Kasas: 4.

⁶³⁷ Kasas: 7-13; Tâhâ: 38-40.

⁶³⁸ Kasas: 15-28; Tâhâ: 40.

⁶³⁹ Kasas: 31-32; Neml: 10-12; Tâhâ: 17-23.

inanan sihirbazlar, Firavun tarafından cezalandırılırlar.⁶⁴⁰ Firavun, baskı ve zulmünü gittikçe artırıncı Musa; tufan, çekirge, ürün güvesi (haşarat), kurbağalar ve suların kana çevrilmesi gibi mucizeler gösterir.⁶⁴¹ Firavun, türlü musibetlerle karşı karşıya kaldığında Musa'ya İsrailoğulları'nı serbest bırakacağını söylese de vaadini gerçekleştirmez. Sonrasında Musa'ya bir gece vakti halkıyla yola çıkması buyrulur. Firavun, adamlarıyla onun peşine düşer. Musa'nın asasıyla vurup ikiye ayırdığı denizi hep birlikte geçerler; peşlerinden gelen Firavun'la ordusu boğulur. Denizi geçip Musa'nın önderliğinde Sina'ya ulaşırlar. Toplamda kırk gecelik süreyle dağa çağrılan Musa, kavmini Harun'a emanet ederek oraya çıkar. Rabb'ini görmek istediğini söyler ve dağa bakması emredilir. Baktığında dağ, paramparça olur. Sonrasında ona, ilahi emirleri muhtevi levhalar verilir.⁶⁴² Dağdan dönüşünde kavminin bir buzağı yapıp ona taptığını gören Musa, öfkeyle levhaları yere atar ve Harun'a çıkışır. Sonrasında seçtiği yetmiş kişiyle tövbe eder. Musa, kavminin kendilerine vaat edilen topraklara girmesini ister. Ancak bu isteği kabul edilmez, kavminin oraya girmesi yasaklanır. Kırk yıl çölde yaşamakla cezalandırılırlar. Nihayetinde Musa'ya karşı çıkan Firavun, Haman ve Karun helak edilir.⁶⁴³

Hiz. Musa'nın Firavun'la mücadelesi, gösterdiği mucizeler, kavmini doğru yola sevk etme çabaları, Sina Dağı'ndaki tecelli vb. birçok olay şiirlerde metinlerarasılığın sunduğu imkânların yanı sıra çoğunlukla geleneksel uzlaşımara göre yer almıştır. Bununla birlikte o da zalim bir muktedirle mücadele eden bir kurtarıcı tipi, kötülüğün karşısında yer alan olumlu tutumların simgesi olarak gönderme yapılan, hayatıyla ilgili kimi olaylar anıştırılan ya da yorumlanan bir din büyüğü olarak farklı bağlamlara taşınmıştır.

Faruk Nafiz Çamlıbel'in "Eller" şiiri, elleri ve onların gerçekleştirdiklerini tematik bir şekilde aktarır. İnsanın elinin ürünü olan hataları, günahları ya da olumlu eylemleri çoğunlukla dinî kişiler etrafında yan yana getiren bu şiirin geniş bir olaylar evreni vardır. Âdem ile Havva'nın cennetten kovulması,⁶⁴⁴ Yusuf'un kardeşleri tarafından kuyuya atılması,⁶⁴⁵ Yahya'nın başının kesilmesi; Hiz. Musa'nın Kızıldeniz'i asasıyla ikiye ayırması, Sina'ya geçişi,⁶⁴⁶ asasının yılanı dönüşmesi,⁶⁴⁷ Hiz. İsa'nın

⁶⁴⁰ A'râf: 104-126; Duhân: 17-21; Kasas: 36-37; Şuarâ: 16-51; Tâhâ: 47-76; Yunus: 83.

⁶⁴¹ A'râf: 133; İsrâ: 101.

⁶⁴² A'râf: 142-145; Tâhâ: 80.

⁶⁴³ Ömer Faruk Harman, "Mûsâ", *TDVİA*, C. 31, İstanbul, 2005, s. 207-213.

⁶⁴⁴ *Kur'an*, A'râf: 19-25; Bakara: 35-38; Tâhâ: 115-122. *Tevrat*, "Yaratılış", 3: 1-24.

⁶⁴⁵ *Kur'an*, Yûsuf: 8-19. *Tevrat*, "Yaratılış", 37: 18-28.

⁶⁴⁶ *Kur'an*, A'râf: 136; Bakara: 50; Duhân: 23-24; Enfâl: 54; İsrâ: 103; Kasas: 40; Şu'arâ: 52-66; Tâhâ: 77-78; Zâriyât: 38-40. *Tevrat*, "Mısır'dan Çıkış", 14: 1-31.

⁶⁴⁷ Şu'arâ 44-45; Tâhâ: 64-70.

elleriyle bir körün gözlerini açması,⁶⁴⁸ kötürümü yürütmesi⁶⁴⁹ ve Hz. Muhammet'e atfedilen su ile ilgili mucize, "eller"in çevresinde derlenir. Dolayısıyla eller, birden çok göndergeyi bağdaştırır. Çoğunlukla dinî olayların yer aldığı bu metin, kutsal kişilerden müteşekkil bir kolaj gibidir (*Han Duvarları - Toplu Şiirler*, s. 41-42).

Çamlıbel'in "Sina'ya İnən Nur" şiiri hem ilahi hem de beşerî aşka göre yorumlanabilecek iki katmanlı bir kurguya sahiptir. Öncelikle anlatıcı öznenin sevgilisine bağlandığı zamanı hatırlayamadığı, bunun Cem'in meclisi mi yoksa Bezm-i Elest⁶⁵⁰ mi olduğu noktasında tereddüde düştüğü bu şiirin mekânı ruhlar âlemi, zamanı ise yaratılış öncesidir. Bununla birlikte şiirde ömrün tarihinin, varoluşun sevgiliyle başlamış olmasının ilahi çağrışımlarının yanı sıra sevgilinin tebessümünün her derdin dermanı olarak görülmesi beşerî, fiziki bir yaklaşımı da imler. Öte yandan şiirdeki "kavmi yok resule tecelli zamanısın" ifadesi, şiirin adıyla birlikte Hz. Musa'nın Sina Dağı'ndaki deneyimini, tecelliyi, oraya inen nuru⁶⁵¹ çağrıştırır. Üstelik "bütün kasidelerin kahramanı olan sevgili"nin Allah olması; şiirde ağır basan Bezm-i Elest, tecelli, Sina'ya inen nur (ateş), sevgiliden/Allah'tan ayrılan âşığın dünyanın güzelliklerinden mahrum kalması gibi göndermelerin bütünü, zaman zaman beşerî tınıları olsa da ilahi bir aşkı öne çıkarır. Birçok dinî göndergesi olan bu metinde işaret edilen dinî olaylar ve kişiler, yer yer dünyevi boyut kazanan bir aşka göre değerlendirilebileceği gibi beşeriden ilahiye uzanan süreç bakımından da yorumlanabilir.

"(...)
Bir yerde, bezm-i canda mı, dîvân-ı Cem'de mi
Bir yerde görmüşüm seni dünyâ mı görmeden.

*Târihi sende başladı âlemde ömrümün,
Kaydetti her geçen güne aşkın bir irtifa;
Her derde panzehir gelen ulvî tebessümün
Bir bir çiçekle kaynamış efsunlu bir şifâ.*

*Gönlüm ayak sesinde, gözüm merdivendedir;
Bir kavmi yok resule tecellî zamanısın;
En lâyetmût eserlerin ilhamı sendedir,
En muhteşem kasidelerin kahramanıdır!"* (*Han Duvarları - Toplu Şiirler*, s. 30)

"Bir Ses ki..." şiirinde ise bir şair olan anlatıcı özne, şiir okuduğu andaki vecdini, "Bilmem ki benim vecdimi duymuş mu derinden/Mûsâ o büyük sayhayı Sînâda duyunca"

⁶⁴⁸ "Yuhanna", 9: 1-12.

⁶⁴⁹ "Luka", 5: 17-26; "Markos", 2: 1-12; "Matta", 9: 1-8.

⁶⁵⁰ Bezm-i Elest: "Ben sizin rabbiniz değil miyim" sorusuna ruhların "evet" dediği meclise gönderme yapan terkiptir. Divan edebiyatına göre âşıklar sevgililerine elest bezminde bağlanmışlardır (Â'râf: 172).

⁶⁵¹ *Kur'an*, A'râf:143; Kasas: 29-32; Neml, 7-12; Tâhâ: 9-24. *Tevrat*, "Mısır'dan Çıkış", 3: 1-6. *İncil*, "Resullerin İşleri" 7: 30-36.

dizelerinde Musa'nın Sina Dağı'nda duyduğu "ses"e benzetir ve tecelliye anıştırır (*Heyecan ve Sükûn*, s. 84-85).

Kemalettin Kamu'nın "Çankaya" şiiri, bu mekânın yüceltilmesine dayalı bir Atatürk övgüsüdür. Şiirde Çankaya, kutsal bir mabet gibi tasvir edilir. Hz. Musa'nın tecellisi,⁶⁵² İsa'nın göğe yükselmesi⁶⁵³ gibi olayların tamamı buraya bağlanır. Metinde yer alan dinî kişilere, bu mekânın kutsallaştırmaya varan abartılı övgüsü dolayısıyla gönderme yapılır.

*"Ebedi bir güneşle burada doğdu Gazi,
Yaprak yığını gibi burada yandı mazi.*

*Burada erdi Musa,
Buradan uçtu İsa.
Bülbül burada varsa
Hürriyet için öter,
Şehit kanı buranın
Yapraklarında tüter."*⁶⁵⁴

Cahit Sıtkı Tarancı'nın "Can Yoldaşı" şiirinde yalnızlığın duygusal etkileri anlatılırken mekânı dağ olan kimi metinlere ve onların kişilerine gönderme yapılır. Dağ başında kartallara ısınamayan anlatıcı öznenin hâli, mitolojik bir figür olan Prometheus'un cezalandırılışını anıştırır. Şiirdeki ikinci anıştırma ise Hz. Musa'nın Sina Dağı'nda geçirdiği günler ve sonunda ilahî emirleri alması ile ilgilidir.⁶⁵⁵ Dolayısıyla anlatıcı özne, olayların geçtiği mekânın dağ olduğu kimi alt-metin kişilerinden iç dünyasını sunmak amacıyla yararlanır.

*"Ne işim var benim bu dağ başında?
Kartallara ısınamadım gitti,
Bulutlara doydum desem doğrudur;
Hazret-i Musa olmak kolay değil."* (*Otuz Beş Yaş Bütün Şiirleri*, s. 173)

Nazım Hikmet'in "Berkley"i ve "Meşin Kaplı Kitap"ı, hiciv şiirleridir. İlkinde George Berkeley ve onun temsil ettiği felsefi anlayışı/idealizmi hicveden Hikmet, Hz. İsa ve Musa'ya bu eleştiride bir karşılaştırma yapmak amacıyla yer verir. Kutsal kişilere ve simgelere bilinçli bir saldırı görünümünde olan (ikonoklastik) bu metin, tamamen bir görüş yerine onun sahibini eleştiren, bunu yaparken dinî metinlerdeki olayları karşıt tez üretmek amacıyla işlevlendiren bir yapıdadır. Bu bağlamda İsa'nın babasız doğuşu⁶⁵⁶ ve

⁶⁵² *Kur'an*, A'râf: 143; Kasas: 29-32; Neml: 7-12; Tâhâ: 9-24. *Tevrat*, "Mısır'dan Çıkış", 3: 1-6. *İncil*, "Resullerin İşleri" 7: 30-36.

⁶⁵³ *Kur'an*, Âl-i İmrân, 54-55; Nisâ, 157-158. *İncil*, "Luka", 24: 36-53; "Resullerin İşleri", 1: 1-12.

⁶⁵⁴ Rifat Necdet Evrim, *Kemalettin Kamu, Hayatı, Şahsiyeti ve Şiirleri*, Üçler Basımevi, İstanbul, 1949, s. 89.

⁶⁵⁵ *Kur'an*, A'râf, 142-145. *Tevrat* "Mısır'dan Çıkış", 34: 1-28.

⁶⁵⁶ *Kur'an*, Âl-i İmrân: 45; Enbiyâ: 91; Meryem: 16-27; Tahrîm: 12. *İncil*, "Luka", 1: 26-38; "Matta", 1: 18-25.

Musa'nın Sina Dağı'nda yalnız geçirdiği günler ile ilgili anıştırmalar,⁶⁵⁷ saldırılan filozof ve temsil ettiği akımı hırpalamak amacıyla kullanılır.

*“Berkley
Diyelim ki senden evvel baban yok
İsa gibi.
Yine fakat bacakları arasında çıktığın
Meryem gibi bir anan da mı yok!
Diyelim ki yapılmızsın
Turu Sinada Musa gibi,
ne yazık! Tevratını okuyan da mı yok!
Çok yalan söylemişsin çok.” (Bütün Şiirleri, s. 68)*

Hikmet'in “Meşin Kaplı Kitap”ı, kutsal metinleri “meşin kaplı kitap” olarak nitelendirir ve içeriklerinin bir “masal” olduğunu iddia eder. Şiirde bu “kitap”ı okuyan anlatıcı özne, şeytanın yılan suretinde Âdem ile Havva'yı kandırması,⁶⁵⁸ Kabil'in kardeşi Habil'i öldürmesi,⁶⁵⁹ Nuh Tufanı,⁶⁶⁰ topukla vurulan topraktan zemzem çıkması,⁶⁶¹ Sina'daki tecelli⁶⁶² ve Kızıldeniz'in ikiye ayrılması,⁶⁶³ Hz. Zekeriya'nın öldürülüşü, İsa'nın bakire Meryem'den doğuşu,⁶⁶⁴ Hz. Muhammet'in Medine'ye hicreti ve Kerbela olayı ile karşılaşır. Tamamı kutsal kitaplarda geçmeyip bir kısmı peygamber kıssalarında ve din tarihinde yer alan tüm bu olaylar, aslında birden çok göndergenin eleştirel bir amaçla derlenmesini örnekler; “meşin kaplı kitap” ifadesi, bütün dinleri olumsuz bir şekilde niteleyen kuşatıcı bir metafordur. Şiirde ne bu “masallar”ı içeren kitaptan ne de gökten kurtuluş gelmeyeceği, yıllarca bir aldatmacaya inanıldığı, her üç semavi dinin peygamberinin de insanlara çare olamadığı öne sürülür. Dinin, temsilcilerinin “karanlıklarında boğulmaları” istenir ve insanın kurtuluşunun kendi emeğinde, üretim sürecinde olduğu ima edilir.

*“(…)
Yaldızlı meşin kabın
Parçalanmış koynunda uyuklıyan kitabın,
Çevirdikçe küf kokan her sarı yaprağını
Sandım ki eşiyorum bir mezar toprağını.
İnce el yazıları canlandı birer birer
Masallarda çizilen yüzleri gösterdiler:*

⁶⁵⁷ Kur'an, A'râf: 143; Kasas: 29-32; Neml: 7-12; Tâhâ: 9-24. Tevrat, “Mısır'dan Çıkış”, 3: 1-6; İncil, “Resullerin İşleri” 7: 30-36.

⁶⁵⁸ Kur'an, A'râf: 19-25; Bakara: 35-38; Tâhâ: 115-122. Tevrat, “Yaratılış”, 3: 1-24.

⁶⁵⁹ Kur'an, Mâide: 27-31. Tevrat, “Yaratılış”, 4: 1-16.

⁶⁶⁰ Kur'an, Hûd: 25-48. Tevrat, 6: 1-10: 32.

⁶⁶¹ “Yaratılış”, 21: 8-21.

⁶⁶² Kur'an, A'râf: 143; Kasas: 29-32; Neml: 7-12; Tâhâ: 9-24. Tevrat, “Mısır'dan Çıkış”, 3: 1-6; İncil, “Resullerin İşleri” 7: 30-36.

⁶⁶³ Kur'an, A'râf: 136; Bakara: 50; Duhân: 23-24; Enfâl: 54; İsrâ: 103; Kasas: 40; Şu'arâ: 52-66; Tâhâ: 77-78; Zâriyât: 38-40. Tevrat, “Mısır'dan Çıkış”, 14: 1-31.

⁶⁶⁴ Kur'an, Âl-i İmrân: 45; Enbiyâ: 91; Meryem: 16-27; Tahrîm: 12. İncil, “Luka”, 1: 26-38; “Matta”, 1: 18-25.

*İblis bir yılan oldu, Âdem Havva'ya kandı,
Kardeşini öldüren lanetli ruhu gördüm.
Koca tahta bir gemi ummanlarda çalkandı,
Ufuklardan güvercin bekleyen Nuh'u gördüm.
İsrail'in topuğu kumdan çıkardı zemzem.
Turu Sina'da Musa kaldırdı kollarını,
Asasını vurunca yarıldı Bahri Kulzem
Buldu Beni İsrail Kudüs'ün yollarını.
Zekeriya zikrini
Bir sonsuz aha verdi,
Doğdu İsa, bkrini
Meryem Allaha verdi,
Kureyşi Muhammed'e kucak açtı Medine.
(...)
Ne gökten necat geldi, ne bir parça merhamet.
Çalışan esirlere İsa, Musa, Muhammet
(...)
Efendiler, ağalar, evliyalar, keşişler
Ebedî karanlığın boğulsun kollarında.
Artık temiz ruhların aydınlık yollarında
Sade bir din, bir kanun, bir hak:
İşliyen - dişler..." (Bütün Şiirleri, s. 194)*

Necati Cumalı'nın "Güve"si; bu canlının, değişken ve çıkarıcılığa göre şekillenen kişilik özelliklerinin alegorisi olarak işlevlendirildiği, mizahi bir eleştiri şeklinde kurgulanmıştır. Bu alegorik figürü inanç tarihinin farklı sahnelerine uyarlayan Cumalı; onun Firavun'un ordusunda Musa'nın ardında yürüdüğünü, puta taparken İsa'nın gelişiyi Yahudiliği benimseyip ona düşman olduğunu, kısaca her zaman nefretin ve çatışmanın safında durduğunu dile getiren mizahi tonunu bir noktadan sonra bırakarak katı bir hicve geçer. Tutarsızlık, ilkesizlik ve çıkara göre sürekli taraf değiştirme gibi tutumların eleştirildiği bu metin, hedefindeki kişilik özelliklerini "güve"yle somutlaştırır. Bu bağlamda dinî kişilerin örnek yönlerinden bir karşıtlık üretmek amacıyla yararlanılır.

*"Ne zaman dinin oldu ki senin
(...)
Firavun ordusunda
Musa'nın ardındaydın
Putu tapardın İsa'dan önce
İsa göründü
Yahudi oldun çıktın!*

*Günahın bir değil bin
Beyinsiz haset dişlek
Düşünmez kemirirsin
Anan ağaç kurdu
Baban güve!" (Kısmeti Kapalı Gençlik Toplu Şiirler 2, s. 157)*

Cumalı'nın "Acılı İspanya" şiirinin IV. alt başlığı olan "İnan Yılları"nda inancı için tehlikeleri ve ölümü göze alan tarihî ve dinî kişiler öne çıkar. Bu bağlamdaki simge

kişilerden biri de Hz. Musa'dır. Onun Kızıldeniz'i ikiye bölmeye,⁶⁶⁵ bu izleği pekiştirecek şekilde gönderme yapılır (*Kısmeti Kapalı Gençlik Toplu Şiirler 2*, s. 300-302).

Metin Eloğlu'nun "Kulaç"ı; Hz. İsa'nın, Musa'nın, Muhammet'in hayatlarına ve kutsal kitaplara göndermelerle kurulan, kapalı yapılanışıyla bilmeceyi andıran bir şiirdir. İsa'nın Hz. Meryem'den babasız doğuşuna,⁶⁶⁶ Musa'nın sepette Nil'e bırakılışına,⁶⁶⁷ Hz. Muhammet ile Ayşe'nin yakınlığına kapalı göndermeler yapan bu şiirin sözdizimi ve üslup özellikleri oyunsu yapısıyla uyumludur. Kutsal kişilerle ilgili birden çok olası cevaba sahip kimi bilmeceler, metne bir oyun düzeninde gizlenmiştir.

"(...)
İsa kim ki hiç doğmadan -evet-
Musa kim ki, sepet suda daralır, boğar piçkurularını
Muhammet kim ki, incehastalığa yakalanamaz Ayşe
Ben kimim ki, şu toz kelebeğin uçuşunda ön lacivert" (Bu Yalnızlık Benim Toplu Şiirler, s. 219)

Seyfettin Başcılar, "Yolculuk" şiirinde Hz. Musa'nın Kızıldeniz'i esasıyla ikiye bölüşüne⁶⁶⁸ "İsrail bir alakarga almış sırtına/Musa'ya yol verişini, Kızıldeniz'in" dizeleriyle gönderme yapar (*Bütün Şiirleri*, s. 254-255). "Ey Dost" şiirinde ise bir dosta duyulan hasret, ağırlıklı olarak dinî metinlere yapılan göndermelerle ifade edilir. Dara düştüğünde Hızır olan dost, darda kalanlara yardım eden bu dinî şahsiyetin ilgili yönünü anıştırır. Musa'nın çocukken Nil nehrine bırakılışı⁶⁶⁹ ve Firavun'un kötülükleri ise ana-metinde, anlatıcı öznenin de tanık olduğu olaylarmış gibi yorumlanır. Bu bağlamda Firavun, kötülüğün bir simgesidir; çocuk Musa ise akıntıya kapılmıştır. Anlatıcı özne, çabalamasına rağmen Nil'in köpüklerini derememiş, dostunu kurtaramamıştır. Dinî kişilerle koşutluk kurarak hitap ettiği dostuna, sevdiklerine sahip çıkamamıştır. Sadece bununla sınırlı kalmayıp Hz. Eyüp'ün sabrı, İbrahim'in ateşe atılmasına rağmen inancı ve Nuh'un çektiği zorluklar karşısındaki sebatı; anlatıcı öznenin dostunu tanımlayan kişilik özelliklerinin yelpazesinde gizlenen gönderme katmanlarına dönüşür. Ana-metindeki dinî kişiler arasında gezinme örüntüsü (telvin), ayrı düşülen bir dostla ilgili kimi duyguların ifade edilmesine alan açar.

"Aşılmaz sarplara düşürdün beni,
Dardayım Hızır'ı görmedim ey dost.

⁶⁶⁵ Kur'an, A'râf: 136; Bakara: 50; Duhân: 23-24; Enfâl: 54; İsrâ: 103; Kasas: 40; Şu'arâ: 52-66; Tâhâ: 77-78; Zâriyât: 38-40. *Tevrat*, "Mısır'dan Çıkış", 14: 1-31.

⁶⁶⁶ Kur'an, Âl-i İmrân: 45; Enbiyâ: 91; Meryem: 16-27; Tahrîm: 12. *İncil*, "Luka", 1: 26-38; "Matta", 1: 18-25.

⁶⁶⁷ Kur'an, Kasas, 7; *Tevrat*, "Mısır'dan Çıkış", 2: 1-6.

⁶⁶⁸ Kur'an, A'râf: 136; Bakara: 50; Duhân: 23-24; Enfâl: 54; İsrâ: 103; Kasas: 40; Şu'arâ: 52-66; Tâhâ: 77-78; Zâriyât: 38-40. *Tevrat*, "Mısır'dan Çıkış", 14: 1-31.

⁶⁶⁹ Kur'an, Kasas, 7; *Tevrat*, "Mısır'dan Çıkış", 2: 1-6.

(...)
Geçip gitti gelinlerin alayı,
Canlar yaktı Firavun'un sarayı.
Akıntıya verdik çocuk Musa'yı,
Nil'den köpükleri dermedim ey dost.

Eyüb'ün sabrında açan çiçektim,
İbrahim'de ateş, Nuh'ta gerçektim.
Çok isyan eyledim, çok acı çektim.
Sırrını kimseye vermedim ey dost." (Bütün Şiirleri, s. 420)

Sezai Karakoç'un "Sepet" şiirinde Cezayir, Filistin gibi şiddete ve zulme maruz kalan Müslüman ülkelerin dramatik durumları, ekmek sepetlerinden yola çıkılarak anlatılır. Filistin'de ya da Cezayir'de kontrol edilen ekmek sepetlerinin içine saklanmış çocukların durumları, Firavun'un Mısırlı olmayan bütün erkek çocuklarını öldürmek istediğinde onun gazabından kurtarılmak istenen Hz. Musa'nın bir sepet içinde Nil nehrine bırakılmasına⁶⁷⁰ benzetilir. Göndergesini, toplumsal ve insani bir bağlama uyarlayan Karakoç, bugünün mağduru olan halkla Musa'yı; İsrail ile Batı'nın baskı, şiddet ve sömürü üzerine kurulu politikalarıyla Firavun'u eşleştirir. İşlevsel bir yönü de olan bu şiir, kişilerin simgeleştirilmesini örnekler.

"Bir vakitler niçin
Böyle büyük tutulmuş ölçüleri
Çocuklar bile biliyor
Cezayir'in ekmek sepetleri
Filistin'in ekmek sepetleri

Anne ne koysun içine
Ekmek mi çocuk mu
Düşmanın ilk baktığı
Ekmek sepetleri..." (Gün Doğmadan Şiirler s. 414)

Ebubekir Eroğlu'nun "Aldı Nesimi" şiirinde Nesimi'nin bir beytinden⁶⁷¹ hareketle deniz kavramına odaklanılır. Bununla birlikte Hz. Musa'nın asasıyla denizi ayırmasından⁶⁷² yola çıkan ters çevirmeye dayalı bir imge düzeni kurulur. Musa'nın asasıyla ayırdığı denizin iki yakası, anlatıcı öznenin cisminde birleşir ve tıpkı Nesimi'nin "iki cihanı kendisinde bağdaştırmasına rağmen dünyaya sığmadığı" gibi o da bir dalgaya sığmaz. Sina Dağı'ndaki tecelli,⁶⁷³ Hz. İsa'nın göğe çıkması⁶⁷⁴ ve Hz. Meryem'in bir

⁶⁷⁰ Kur'an, Kasas, 7; Tevrat, "Mısır'dan Çıkış", 2: 1-6.

⁶⁷¹ "Bende sığar iki cihân ben bu cihâna sığmazam/Cevher-i lâmekân benim kevn ü mekâna sığmazam" Bkz. Hüseyin Ayan, Nesîmî, Hayatı, Edebî Kişiliği, Eserleri ve Türkçe Divanının Tenkitli Metni, TDK Yayınları, Ankara, 2002, s. 518-519.

⁶⁷² Kur'an, A'râf: 136; Bakara: 50; Duhân: 23-24; Enfâl: 54; İsrâ: 103; Kasas: 40; Şu'arâ: 52-66; Tâhâ: 77-78; Zâriyât: 38-40. Tevrat, "Mısır'dan Çıkış", 14: 1-31.

⁶⁷³ Kur'an, A'râf: 143; Kasas: 29-32; Neml: 7-12; Tâhâ: 9-24. Tevrat, "Mısır'dan Çıkış", 3: 1-6; İncil, "Resullerin İşleri" 7: 30-36.

⁶⁷⁴ Kur'an, Âl-i İmrân, 54-55; Nisa, 157-158. İncil, "Luka", 24: 36-53; "Resullerin İşleri", 1: 1-12.

hurma ağacı altında İsa'yı doğurması⁶⁷⁵ da metnin anıştırdığı dinî olaylardır. Bu şiirde hem Nesimi'nin söylemi taklit edilir hem de onun şiiri model yapılarak ana-metne dinî kişilerle ilgili göndermelerin olduğu yeni katmanlar eklenir.

“(…)
iki deniz bende birleşti
ben bir dalgaya sığmadım
(…)
ah musa'nın gördüğü ateş
meryem'in tutunduğu dal göğşe çıkan taş
insanım nesimiyim insanım
bir zerreden yayıldı şanım
ben bu ada sığmadım” (Berzah Toplu Şiirler, s. 123)

Arif Ay'ın “Şiirin Kandilleri” adlı metni, sürekli farklı kimliklere bürünme ve şekil değiştirme motifi (telvin) üzerine inşa edilen bir kurguya sahiptir. Ana-metinde ırmağın varacağı kapının Taptuk oluşunun, çobanını arayan koyunlarını toplayan Yakup'un, Kızıldeniz'in yarılması dolayısıyla adı zikredilen Musa'nın duyduğu sesin ve dağa çağrılışının,⁶⁷⁶ Nuh'un gemisinin oturduğu dağın (Cudi/Ararat) kapalı şekilde çağrıştırılması; sürekli değişen kişi/olay örüntüsünü örnekler. Bu bağlamda hitap edilen ve zikredilen kişilerin çoğu, dinî şahsiyetlerdir. “Şiirin kandilleri” olan bu şahsiyetler, tasavvufun ve dinin evrensel aydınlığıyla zorlu durumları aşmada yol göstermektedir.

“(…)
daha bir daha bir; korkuları, oyunları
terkedilmiş bir potin gibi sahilde
şişmiş şişmiş bir leşi şurda burda
ortada: çobanını arayan koyunları
toplarsız yarın Yâkup. Deniz kendine çekildikçe
Ey Musa!

çık daha çık daha
çık dağa...

“(…)
dağa boldur; acının abası
dağsa, ilk ve gerçek liman
ey koca Cûdî
gemide durmadan yanan kandil” (Güne Doğan Koşu Toplu Şiirler, s. 163-174)

Ay'ın “Düştüğünü Bilirsen Kalkarsın”ı da dinî duyarlılıkla yazılmış, yer yer eleştirel ve siyasi mesajları olan bir şiirdir. Halkın riyakâr tutumlarının tarihî ve dinî göndermelerle örülü bir eleştirisi olan bu şiirdeki metinlerarasılık, daha ziyade işlevsel kullanımı örnekler. Şiire göre Neron'un simgelediği zorbalıkla özdeşleşen kişilerin

⁶⁷⁵ Meryem: 23-26.

⁶⁷⁶ Kur'an, A'râf: 143; Kasas: 29-32; Neml: 7-12; Tâhâ: 9-24. Tevrat, “Mısır'dan Çıkış”, 3: 1-6; İncil, “Resullerin İşleri” 7: 30-36.

desteklenmesinde de, Hallac-ı Mansur'un gördüğü kötü muamele sonucunda ölümünde de halkın riyakâr tutumunun payı vardır. Öyle ki Davut'tan bir avaz, mezmurlardan bir nefes kalmaması gibi ifadeler, metnin bağlamında, insanın kutsal metinlerin kılavuzluğundan ve doğru yoldan ayrılmış olmasının sembolik anlatımıdır. Yine de “halk”, İsa'nın ihanetçisi Yahuda,⁶⁷⁷ Hz. Musa dağdan dönene kadar altından heykel yapıp tapan⁶⁷⁸ Yahudi gibi de değildir; riyakâr olsa da sapkın değildir. Öte yandan tüm engellere rağmen anlatıcı öznenin, Musa'nın Kızıldeniz'i böldüğü asaya sahip olması, onun doğru yolda olmak için çabasını simgeler; ancak halk onu da her zamanki tutumunu sürdürerek gücendirmiş, اساسını kırmıştır. Bu olumsuz tabloyu destekleyen bütün göndermelerin “düşmek” olduğunu ima eden anlatıcı özne, “sevgili” sıfatı ile Hz. Muhammet'e ve Hz. İbrahim'in Kâbe'yi inşasına⁶⁷⁹ da gönderme yapar. O da kendisini bu kutsal mekânda inanç uğruna tüketerek iyi bir kul olmaya adamaya niyetlenmiştir; “düştüğünü bilersen kalkarsın” haykırışında gizlediği budur. Onun doğru yolda olmasının ve devam edebilmesinin itici gücü ise bütün olumsuzlukların ortasında birer model olan din büyüklerinin inançtaki sebatı, tavırları, eylem ve mücadeleleridir.

*“Neronlara alkış tutan
Hallac'ı taşıyan
bu eller senin ellerin
(...)
ne Davud'dan bir âvâz
Mezmurlardan bir nefes
ne de İsa'ya havarisin
Musa dağdan dönünceye kadar
sapkınlığa düşen
Yahudi de değilsin
(...)
Ey halkım
Musa'dan yadîgâr bir âsâm kalmıştı
onu da kırdın
ortada kaldım
(...)
İbrahim'in koyduğu taş yüz sürdün de
ateşini hiç duymadın
(...)
oysa ben
Sevgili'nin elinde
o taş olmayı
aşına aşına toz olmayı*

⁶⁷⁷ Yahuda, Romalı askerlere Hz. İsa'nın saklandığı yeri söyleyen havaridir. Son Akşam Yemeği'nden sonra İsa'yı 30 gümüş karşılığında ihbar etmiştir (“Luka”, 22: 1-6; “Markos”, 14: 10-11; “Matta”, 26: 14-16; “Yuhanna”, 11: 21-30).

⁶⁷⁸ Hz. Musa, ilahi buyrukları almak için dağa çıktığında halkı, onun yokluğunda altın buzağı şeklinde bir heykel yaparak ona tapınır (*Kur'an*, Tâhâ, 83-98; *Tevrat*, “Mısır'dan Çıkış”, 32: 1-35).

⁶⁷⁹ Bakara: 125.

ne çok isterdim” (Güne Doğan Koşu Toplu Şiirler, s. 467-470)

Bahaettin Karakoç, “Bulutlar Taşınır Yaylalara” başlıklı şiirinin zamanını kutsal metinlerdeki olaylarla bütünleştirerek belirler ve birçok dinî olayı bir silsile içinde aktarır. Habil ile Kabil’den beri çocukların korku tünellerinde üşümesi;⁶⁸⁰ Yusuf’un kuyuya⁶⁸¹ ve zindana atılmasıyla⁶⁸² Kenan illerinde çilenin çiçeklenmesi, yani külbe-i ahzan ile Yakup’un yası; Musa’nın bir sal ya da sepette ırmağa bırakılması⁶⁸³ ve bu ırmağın Kızıldeniz’e doğru akması; Firavun’un çocuk Musa’yı bulmak için yaptığı kıyım⁶⁸⁴ ve Kerbela olayı, bu metnin öznel tasarımlarla aktardığı dinî olaylardır. Alt-metinlerden uzaklaşarak ve onların dönüştürülmesiyle elde edilen imgelerle tasarlanan sahnelerin ağır bastığı metinde çocukların temsilciliğinde gelişen mağdura dönük duyarlık öne çıkmaktadır. Din tarihindeki kıyımlar ve özellikle çocuk mağdurlar, bunu vurgulamak amacıyla tematik olarak derlenmiştir.

“(…)

*Ta Habil ile Kabil’in çağından beri
Çocuklar üşür korku tünellerinde,
Yusuf kuyudan çıkar zindana girer
Çile çiçeklenir Kenan illerinde*

*Akar Kızıldeniz’e doğru Musa’yı taşıyan sal
Ana rahmindeki çocukları keser Firavun’un kılıcı
(…)*

*Yezit’in okçuları bağlamış Fırat’ın yolunu
Suyu haram etmişler Kerbelâ’da çocuklara”*(*Seyran Bütün Şiirleri -1-*, s. 252-253)

Karakoç’un “Başka Ne Beklerim ki” şiirinde “*Firavun değil Musa/Sana sunduğum yürek*” dizelerinde Firavun ve Musa simgeler olarak yer alır. Bu bağlamda ikisi, bir aşk şiirinde yüreğin niteliğini belirlemek; seven bir yürek ve zalim bir yürek karşıtlığını vurgulamak için seçilen kişilerdir (*Beyaz Dilekçe*, s. 383-384). Karakoç’un “Bir İrmağı Boydan Boya Sevdıyla Yürümek” şiirinde, *Tevrat*’taki kimi olaylar, Filistin’in güncel siyasi durumuna yönelik eleştirilere çerçeve yapılır. Şiire göre “Süleyman’ın Ezgileri”ndeki Yerusâlim kızlarının⁶⁸⁵ nesli, bugün Filistin’de Müslüman kanı içmektedir. Anlatıcı özne ise kendisini Sina Dağı’nda niyaz eden Hz. Musa’ya benzetmektedir. Nihayetinde Firavun’un saltanatını bitirmek isteyen Musa gibi asasını alarak Nil’e girer ve karşı koymaya hazırlanır. Hâliyle, metnin bu kısmındaki

⁶⁸⁰ *Kur’an*, Mâide: 27-31. *Tevrat*, “Yaratılış”, 4: 1-16.

⁶⁸¹ *Kur’an*, Yûsuf: 8-19. *Tevrat*, “Yaratılış”, 37: 18-28.

⁶⁸² *Kur’an*, Yûsuf: 33-56. *Tevrat*, “Yaratılış”, 39: 7-41: 36.

⁶⁸³ *Kur’an*, Kasas: 7; *Tevrat*, “Mısır’dan Çıkış”, 2: 1-6.

⁶⁸⁴ “Mısır’dan Çıkış”, 1: 15-22.

⁶⁸⁵ “Ezgiler Ezgisi”, 1: 17-8: 14.

göndermeler, Filistin'in güncel durumuna dönük bir duyarlık oluşturmayı amaçlamaktadır. Kişilerin simgesel yönünden yararlanıldığı gibi işlevsel bir yaklaşım da söz konusudur.

“(…)
Dün zil takıp şarkı söyleyen Orşelimli kızlar,
Bugün Filistin’de Müslüman kanı içiyorlar.
Bende bir Mûsâ yaşar, bir Mûsâ, yahşi ve yavuz
Tûr-i Sina’da niyaz eder bu emin kılavuz;
Bitsin Fir’avunlar saltanatı, Allah birdir, der
Alır asâsını ele, Nil’e girmeye gider.” (Beyaz Dilekçe, s. 246-248)

Abdurrahim Karakoç, toplumsal bir hiciv olan “Vatandaş Türküsü”nde “Burada kökleşmiş küfrün esası/Dolmuş firavunlar, yoktur Musası” dizeleriyle kent hayatının ve insanların yozlaşmasını anlatır. Bu bağlamda Firavun, kötülük ve çürümenin; Musa ise aksine doğruluğun, dürüstlüğün ve günaha uzaklığın simgesidir.⁶⁸⁶ Karakoç’un “Maya” şiiri ise dünyaya özgü aşklardan, benlikten kurtularak Allah’a ulaşmanın aşamalarına farklı şekillerde gönderme yapar. Bu bağlamda Hz. İsa çarmıhta, Musa Tur’da (Sina), Âdem ise Havva’da yitirilmiştir. Bu aşamalardan geçen insan, Mevla’ya varır. Şiirdeki dinî göndermeler aslında ilahi olana ulaşmayı amaçlayan bir yolculuğun kademelerine işaret eder; zikredilenler ise bu yolculuğu tamamlamış model kişilerdir.

“(…)
Öteyi ötede, burayı burda,
Güneşin nurunu bir başka nurda,
İsa’yı çarmıhta, Musa’yı Tur’da,
Adem’i Havva’da yitirdim anam.
(…)
Aklımı, sevdada yitirdim anam.
(…)
Ben beni aynada yitirdim anam.
(…)
Onu da MEVLÂ’da yitirdim anam.” (I Hasana Mektuplar-II Haberler Bülteni, s. 160-161)

Hz. Musa ile ilgili şiirlerin çoğunda onun Firavun’la mücadelesine, bu uğurda katlandıkları ve yaptıklarına gönderme yapılır. Bu bağlamda o, kötülüğe, zulme karşı mücadelenin bir simgesidir. Kimi zaman toplumsal eleştirilerde ona ideal bir örnek olarak yer verilir. Batı kaynaklı şiddetin eleştirilmesinde de onun hayatındaki kimi olaylardan yararlanılır. Sayıları çok olmayan kimi eleştirel şiirlerde ise ona karşı yıkıcı bir yaklaşım vardır; onun mucizelerinin gerçekliği sorgulanır.

⁶⁸⁶ Abdurrahim Karakoç, *I Hasana Mektuplar-II Haberler Bülteni*, Serdengeçti Neşriyatı, Ankara, 1969, s. 118-119.

3.2.7. Hz. Davut

Hz. Davut'un kutsal metinlerde geçen özelliklerine de şiirlerde yer verilmiştir. Onunla ilgili göndermelerin çoğu, deyimleşmiş kimi ifadeler ve zayıf metinlerarasılık sayılabilecek örneklerdir. Bununla birlikte sınırlı sayıdaki diğer metinlerdeki göndermelerin çoğunun kaynağı ise *Kur'an*'dır. Hz. Davut'un demiri işleyip zırh yapması,⁶⁸⁷ dağların ve kuşların buyruğuna verilmesi ve onunla birlikte bu varlıkların tespih etmesi,⁶⁸⁸ sesinin güzelliği gibi özellikleri⁶⁸⁹ metinlerde yer bulmuştur.

Sennur Sezer'in "Sevdalıya Kuyumcu Öğütleri"nde Hz. Davut'un ayetlerde bahsedilen demiri eritmesi,⁶⁹⁰ gür sesi⁶⁹¹ gibi yönleri, gerçek aşkın maddeye indirgenemeyeceği izleği etrafında kurulan bir kompozisyonun parçası olur. Davut'a bahşedilmiş olan demiri eritip zırh yapabilme, ona istediği şekli verebilme kabiliyeti, ana-metinde onun "kuyumcuların ustası"na dönüştürülmesiyle farklı bir çehrede sunulur. Bununla uyumlu olarak demirin eritilmesi, kuşların onunla tespih etmesi ile ilgili ayetler, şiirin girişine dönüştürülerek eklenmiştir. Anlatıcı özne, bir sevdalıya bu minvalde öğütler verir. Bunlara göre insana dağı deldiren, madenleri çıkarttıran gerçek sevginin ölçütü kıymetli metaller değildir; sevgi gerçekse demir yüzük bile değerlidir.

Sezer'in metninde özellikle Davut ve kuyumcular bağdaştırılmıştır; Davut'un kimi nitelikleri yerleştirilmiş ve dönüştürülmüştür. Bununla birlikte sevdanın aykırılığının ve sevdalıların bir arada olmasının salık verildiği bentlerde, kuyumculukla, kimi kıymetli taşlarla ilgili bilgiler, Davut'a izafe edilerek, onun otoritesinden yararlanılarak aktarılır. Şiirin son bendi ise toplumsal bir katmana sahiptir. Halkın bir temsilcisi olarak görülen Ferhat'ın deldiği dağ ile madencilerin zorlu şartlarının eşitlendiği, her ikisinin de sahiplenildiği bu bölümde, dağı delen gerçek âşığın sevgilisine verdiği yüzüğün demir olsa da kıymetli olduğu öğüdü, bir anlamda şiirin geneline hâkim olan düşünce verilir. Şiirin bütününe bakıldığında ilkörneğinin Davut olduğu kuyumcu tipi, temsilcilerinin Ferhat ve madenciler olduğu sevdalılara öğütler verirken dinî ve edebî göndermelerden yararlanılır.

*"En güzel uğraş bizimki
Ustamız gür sesli yalvaç Davut
Dağ taş söylemiş onunla
Demir erir
Zincir zırh olurmuş avcunda.
(...)"*

⁶⁸⁷ Enbiyâ: 80; Sebe: 10-11.

⁶⁸⁸ Enbiyâ: 79; Sâd: 18-19; Sebe 10.

⁶⁸⁹ Enbiyâ: 79; Sâd: 18-19.

⁶⁹⁰ Enbiyâ: 80; Sebe: 10-11.

⁶⁹¹ Enbiyâ: 79; Sâd: 18-19.

*Bizim ustamızın sevdası da ünlü
Yalvaç Davut'u bütün ozanlar bilir
Onun kadar ünlüdür umut taşı opal
Panzehir taşı deriz biz.
(...)
Bak bu taşı sevmem saat gibidir
Sevgilin akşamı renginden bilir
(...)
Biz sevdayı madenlerden tanırız
Sevdayla dağları delen de bizden
Paslanmaz bir yürekle sev de
Demir bir yüzük ver sevdiğine istersen.” (Direnç Bütün Şiirleri, s. 174-175)*

Arif Ay'ın “Yağmurlara Yakın” şiirinde Davut'un sesiyle anlatıcı öznenin kalbinin sesi arasında benzerlik kurulur. Yabancılaşma duygusunun ve dinî duyarlılığın öne çıktığı bu metinde anlatıcı özne, insanların kendilerine ve putlara tapındığı bir çağda bileklerindeki kelepçeyi kırmak ister. Davut'un sesini kalbine izafe ederek onunla kendisinin zorluklar karşısındaki direncini, muhtemelen modern hayata ve tutsaklığa karşı tavrını simgeleştirir.

*“(...)
yeğni tuttum yaşımı
zebur okur gibi yeğni
bilendi gözümdeki sincap
davud'un sesi kalbimin de sesiydi
(...)
acaip bir çağa erdim
tanrısız acaip
birbirlerine korkunç tapıyordu insanlar
kağıttandı putları
(...)
hayata vurulan kelepçeyi
kırmak içindi bilendim
acaip bir çağa erdim” (Güne Doğan Koşu Toplu Şiirler, s. 328-329)*

Hiz. Davut da kendisiyle ilgili örneklere bakıldığında bir ilkörnek, kendisine ihsan edilen demiri eğme kabiliyetinden dolayı kuyumcuların ustası ve yozlaşan bir toplumda örnek alınacak ideal bir kişi olarak farklı bağlamlarda görünür.

3.2.8. Hiz. Süleyman

Hiz. Süleyman'dan hareketle üretilmiş metinlerin çoğunun kaynağı kutsal kitaplar, kıssalar ve rivayetlerdir. Ancak bu başlık altında incelenen şiirlerin çoğundaki göndermelerin işaret ettiği alt-metin, *Kur'an*'dır. İslam kültüründe *Kur'an* başta olmak üzere tefsir, hadis, tarih ve kıssas-ı enbiya kitaplarında bir hükümdar-peygamber olarak Hiz. Süleyman'a ve niteliklerine geniş şekilde yer verilmiştir. Bilgeliği ve karmaşık meseleleri kolayca çözebilme yeteneğiyle öne çıkan Hiz. Süleyman, *Kur'an*'a göre, “Ey

Rabbim! Beni bağışla. Bana, benden sonra kimseye lâıık olmayacak bir mülk (hükümranlık) bahşet!” diyerek dua eder ve “*Biz de rüzgârı onun buyruğuna verdik. (...) Bina ustası olan ve dalgıçlık yapan her bir şeytanı, bukağılara bağılı olarak diğerklerini de, onun emrine verdik.*” karşılığını alır. “*İşte bu bizim ihsanımızdır. Artık sen de (istediğine) hesapsızca ver yahut verme*” denilerek bu konudaki irade kullanma yetkisi de ona bırakılır.⁶⁹² Kasırğa gibi esen rüzgâr, Hz. Süleyman’ın emrine verilmiş⁶⁹³ ve ona kuşların dili öğretilmiştir. Kuşlardan meydana gelen ordusundaki hüthüt, onun Sebe’den haber getiren elçisidir.⁶⁹⁴ Hz. Süleyman, diğerk hayvanların dilini de bilir. Ordusuyla birlikte karınca vadisine geldiğinde bir karınca diğerklerini uyararak onlardan Hz. Süleyman’ın ordusu tarafından ezilmemeleri için yuvalarına girmelerini istemiş, bunu duyan peygamber de verdiği nimetler için Allah’a şükretmiştir.⁶⁹⁵

Kaynaklarda Hz. Süleyman’ın sıkça anıldığı kişilerden birisi de Belkıs’tır. Hz. Süleyman, Sebe melikesi Belkıs’ı Müslüman olup Allah’a teslim olmaya davet eden bir mektup göndermiştir. Melike, mektuba karşılık olarak gönderdiği hediyelerin kendisine geri gelmesi üzerine Hz. Süleyman’ı sarayında ziyaret etmiş ve orada kendi tahtıyla karşılaşınca gerçeğı görerek Müslüman olduğunu söylemiştir.⁶⁹⁶ Bununla birlikte Hz. Süleyman’ın ölümü⁶⁹⁷ de edebiyatta ilgi gören konulardan biri olmuştur; esasına dayalı şekilde ölen peygamberin emrindeki cinler, bir ağaç kurdu asayı kemirip de o yere düşene kadar öldüğünü anlamamışlardır.⁶⁹⁸

Hz. Süleyman, Doğı-İslam edebiyatlarında müstakil bir mesnevi konusu olmakla birlikte divan edebiyatında teşbih, telmih gibi sanatların kaynağı olarak kişiliğinden ve etrafındaki hikâyelerden sıkça yararlanılan bir peygamberdir. Özellikle Belkıs, Asaf, Davut gibi kişiler; hüthüt, çekirge, kuş ve karınca gibi hayvanlar; cin, dev, ifrit gibi varlıklar; kuş dilini bilme, rüzgâra ve cinlere hükmetme gibi nitelikler; mühür, hatem, asa, halı gibi eşyalar ile onun etrafında geniş bir gönderme evreni kurulmuştur. Bununla birlikte Hz. Süleyman, göz açıp kapatıncaya kadar tahtını Sebe’den Kudüs’teki sarayına getirdiğı Belkıs’la, ism-i azamı bildiğı rivayet edilen veziri Asaf b. Berahya ile birlikte anılmıştır; sahip olduğu kudret ve saltanat (mülk-i Süleyman), mutlak bir ihtişamın simgesi olarak görülmüştür.⁶⁹⁹ Hz. Süleyman’a dönük bu yaklaşım, modern şiirde de ana

⁶⁹² Sâd: 35-39.

⁶⁹³ Enbiyâ: 81.

⁶⁹⁴ Neml: 16-17, 20-28.

⁶⁹⁵ Neml: 17-19.

⁶⁹⁶ Neml: 28-44.

⁶⁹⁷ Sebe: 14.

⁶⁹⁸ Ömer Faruk Harman, “Süleyman”, *TDVİA*, C. 38, İstanbul, 2010, s. 59-60.

⁶⁹⁹ Hüseyin Akkaya, “Süleyman”, *TDVİA*, C. 38, İstanbul, 2010, s. 60.

çizgilerini koruyarak farklı poetik yaklaşımlara sahip şairlerce ve yeni biçim imkânlarıyla sürdürülmüştür. Bunların dışında *Tevrat*'ta özellikle Süleyman'la ilişkilendirilen “Ezgiler Ezgisi” kitabı da genel yaklaşımın dışında istifade edilen bir göndergedir. Özellikle bu kitapta bahsi geçen Yerusâlim kızlarını, çoğu zaman romantik ya da erotik bir dekor içinde tasvir eden şiirler de bulunmaktadır.

Yahya Kemal'in “Lâedrî'den” başlıklı rubaisinde Hz. Süleyman ve karınca karşılaşmasına⁷⁰⁰ rindane bir tonda gönderme yapılır. Leff ü neşr simetrisiyle kurulan bu şiirde, aşka tapanlar ve Müslüman, biçare karınca ve Süleyman, soluk ve sırma câme (elbise) gibi karşıtlıklar koştur bir kompozisyonda sunulur. Şiirin anlatıcı öznesi, aşkın, karıncanın ve soluk câmenin safındadır. Hz. Süleyman haşmetin ve kudretin; karınca ise ayette olduğu gibi güçsüzlüğün, küçüklüğün simgesidir. Anlatıcı özne de aşk karşısında bir “karınca” gibidir, teslim olur.

*“Biz aşka tapanlarız müselman başka
Biçâre karıncayız Süleyman başka
Bizlerde soluk câme sararmış yüz ara
Som sırma satan küçük bezistan başka”*⁷⁰¹

Behçet Necatigil'in “Hüthüt” şiirinde, Süleyman'ın Belkıs'la haberleşmesini sağlayan bu kuş, farklı bir görevle donatılır. Belkıs ve Hz. Süleyman ilişkisinin de anıştırıldığı şiirde hüthüt, geçiciliğin habercisi olarak yer alır.

*“(…) Süleyman ve Sabâ, hüthüt ve Belkıs
Söyledi sorsaydık, geç git, bunlar - -
Necatigil yok şimdi
Belki bir gün olmuştur.”* (Şiirler, s. 433)

Metin Eloğlu'nun alaycı bir tona sahip “Bilen Bilene” şiirinde “*Hazreti Süleyman bütün dilleri biliyor*” dizesiyle Hz. Süleyman'ın varlıkların dilini bilmesine⁷⁰² ironik bir gönderme yapılır (*Bu Yalnızlık Benim Toplu Şiirler*, s. 96).

Mustafa Necati Karaer'in “Gün Erken Değil” şiirinde Hz. Süleyman'ın kuşlarla konuşması⁷⁰³ metnin bünyesinde eritilmiş bir anıştırma olarak yer alır. Akşam kuşlarına onların dilini bilmediği için aldanan anlatıcı özne, Süleyman gibi bu meziyetle donatılmadığından günün geçtiğini fark edemez. Dolayısıyla ana-metinde Süleyman'ın kalıplaşmış bir özelliğine karşılaştırma yoluyla gönderme yapılır.

⁷⁰⁰ “Nihayet karınca vadisine geldikleri vakit bir karınca, ‘Ey karıncalar! Yuvalarınıza girin, Süleyman ve ordusu farkına varmadan sizi ezmesinler’ dedi. Süleyman, onun bu sözüne tebessüm ile gülerek dedi ki: ‘Ey Rabbim! Beni; bana ve ana-babama verdiği nimetlere şükretmeye ve razı olacağın salih ameller işlemeye sevk et ve beni rahmetinle salih kullarının arasına kat!’” (Neml: 18-19)

⁷⁰¹ Yahya Kemal [Beyatlı], *Rubâiler*, İstanbul Fetih Cemiyeti Neşriyatı, İstanbul, 1963, s. 45.

⁷⁰² Neml: 16-19.

⁷⁰³ Neml: 16.

*“Nerden bilebilirdik son kuşları
Ağız-dil vermedin ki Süleyman,
Akşam güneşleri aldattı bizi
Gün erken değil?” (Bütün Şiirleri, s. 138-139)*

Ebubekir Eroğlu’nın “Aldı Karınca” şiiri, karıncanın kişileştirildiği ve tıpkı altmetinde olduğu gibi konuşturulduğu bir kurguya sahiptir. Neml suresinin 18-19. ayetlerinden hareket eden ve halk edebiyatının kalıp sözlerle gelişen geleneksel kurgu biçimini kullanan bu metinde Hz. Süleyman’ın duasına kulak kabarttığı karınca, yine konuşur: o da Hz. Süleyman’ın duasını⁷⁰⁴ kurak bedeninde taşıdığı için ölümü karşılamakta mütevekkil bir tavra sahiptir. Şiirin tamamı iki ayetten mülhem olsa da bunlar, açıkça metne eklenmemiştir; Hz. Süleyman ve karınca odaklı gelişen bir hikâyeleştirmeye dolaylı şekilde aktarılmışlardır.

*“süleyman peygamberin duasını
kurak bedenimle taşıyıp durdum
içimde ne yalnız ölümün
ne yalnız dirimin geçidi
kanadım uysallaştı rüzgâr eğildi
bildiğim
ne can bir ana çivilenir ne ölüm
bak bir ölümledir yürüdüğüm” (Berzah Toplu Şiirler, s. 153)*

Bhaettin Karakoç’un “Lo” şiirinde, Hz. Süleyman ve Sebe melikesi Belkıs’a aracı olan⁷⁰⁵ ibibik kuşu (hüthüt), anlatıcı öznenin de içinde bulunduğu mekân ve zamandan uçarak Hz. Süleyman’a kadar gider. Hüthütün yerlileştirilmiş ismini kullanan Karakoç, bu kuşa gelenekteki benzer bir işlev yüklemiştir; ona, yine bir haberci olarak ana-metinde yer vermiştir. Öte yandan, sevgilisiyle birçok tarihî olayın ve kişinin çağdaşı olan anlatıcı özne, Kırk Haramilerin bile rastlanmadığı yollardan Hz. Süleyman’a doğru uçup giden ibibik kuşuna, gitmemesi için seslenir. Aynı zamanda, kendisiyle birlikte Fatih’in İstanbul’u fethine tanık olunan sevgili, Venüs’ün aynasını anlatıcı öznenin gözlerine tuttuğunda zaman ve mekânı aşarlar. Bu örnek de telvin kapsamında değerlendirilebilir; anlatıcı özne ve sevgilisinin içinde bulunduğu farklı manzaralarda ibibiğin arkasından seslenilerek Hz. Süleyman’a gönderme yapıldığı gibi onların birçok farklı kişiliğe bürünmesi ya da eşlik etmesiyle farklı mekân ve zamanlarda dolaşılır.

*“(…)
Güllü bir sabah
Bir ibibik kuşu uçup gitmişti yanımızdan
Bir ibibik kuşu, ta... Hazreti Süleyman’a kadar
Lo, Lo, dur, gitme dinle
Çağdaşım seninle*

⁷⁰⁴ Neml: 19.

⁷⁰⁵ Neml, 20-28.

(...)
Biz sevişiyorduk surlara yakın bir yerde
Fatih'in topları ölüm kusuyordu Bizans üstüne
Neye baksak yeni bir çağ konuşuyordu
Kıvrak bir şarkı tutturdun, mutluydun
Venüs'ün aynasını gözlerime tuttun
Aşkımız zaferini yaşıyordu

(...)
Lo, Lo, dur, gitme dinle
Çağdaşım seninle" (Seyran Bütün Şiirleri -1-, s. 110-112)

Dilaver Cebeci'nin "Hamayıl Kuşandım Şiir Kılıcını" şiirinde, yirmi birinci yüzyıla beş kala Süleymaniye sokaklarında "avare" dolaşan anlatıcı özne, Sultan Süleyman'dan kalma hüzünlü bir akşam sessizce kubbeleri okşarken Marmara'nın kucağından gelen Sebeli bir rüzgârla Hz. Süleyman'a kadar götürülür. Böylece Hz. Süleyman'ın hükmettiği rüzgâr, Sebe melikesiyle yaşadıkları anıştırılır. Örnektekine benzer şekilde gönderme yapılarak yinelenen adın ortaklaştırdığı Kanuni Sultan Süleyman, Süleymaniye Cami ve Hz. Süleyman; anlatıcı öznenin tanıklığıyla bağdaştırılan farklı göndergelerdir. Böylelikle bir gezintinin mekânından onun inşa edilmesine vesile olan padişaha, oradan da aynı adı taşıyan peygamberin huzuruna kadar varılır.

Hz. Süleyman'ın rüzgâra hükmetmesi, Sebe melikesinden ona haber getiren hüthütün ve yolculuğu kolaylaştıran rüzgâr motifinin şiirde dönüştürülmesiyle Hz. Süleyman'ın huzuruna giden anlatıcı özne, kendisini Neml suresinin 18. ayetindeki "çelimsiz karınca"yla özdeşleştirir ve kudretli peygamberin görkemini seyreder. Peygamberin huzurunda karıncanın dışında onun öldüğünü asası ağaç kurtları tarafından kemirilip de yere yıkılıncaya kadar fark etmeyen, heybetli yapılar inşa etmek için hizmetine verilen cinleri de görür.⁷⁰⁶ Hem kişilerin hem de zaman ile mekânın sürekli farklılaşmasına dayalı örüntünün yinelendiği bu metinde, Hz. Süleyman ve merkezinde olduğu olaylar da bu devingen yapının bileşenleridir. Bu bağlamda farklı alt-metinler arasında dönüşerek gezinen ya da onlara refakat eden anlatıcı figürü hem zamanda/mekânda yolculuk (tayy-ı mekân ve zaman) etmekte hem de tarihin ve dinî metinlerin coğrafyasında renkten renge girerek (telvin motifinin imkânlarıyla) dolaşmaktadır.

"Yirmibirinci yüzyıla beş kala
Süleymaniye sokaklarında âvâre geziyorum
(...)
Sultan Süleymân'dan kalma bir hüzünlü akşam
Sessizce okşuyor gururlu kubbeleri

⁷⁰⁶ Sebe: 14.

(...)
Sebeli bir rüzgâr esiyor Marmara'nın kucağından
Uçup gidiyorum tâ hâzreti Süleymân'a kadar
Armağanım çekirge bacağından
Karınca cirmimle şöyle dinelip yamacına
Ebedi görkemini seyrediyorum
Asâsına bakıyorum gözlerim acıyor
Asâyı kemiren kurdu görüyorum
Dev sütunlar yontuyorlar geleceğin mâ'bedlerine
Cinler gaflet içinde" (Türkiyem Bütün Şiirleri, s. 68-69)

Hz. Süleyman'la ilgili göndermelerin çoğu, karıncayla karşılaşma, hüthütle ya da kuşlarla haberleşme ve rüzgârın taşıyıcılığıyla dolaşma gibi geleneksel bir olay unsuru içerir. Bu örneklerin bazılarında onun Sebe melikesiyle ilgisine de yer verilir. Kimi zamansa Hz. Süleyman'la bir şekilde karşılaşılır ya da onunla anılan bu olaylara geçişkenlik örüntüsüyle tanık olunur.

3.2.8.1. Orşilim (Yeruşalim) Kızları

Hz. Süleyman'la ilişkilendirilen, özellikle "Süleyman Ezgileri" olarak da adlandırılan *Tevrat* bölümünde geçen Yeruşalim/Orşilim kızlarından da bu başlık altında bahsedilecektir. **Mustafa Seyit Sutüven**'in "Orşilim Kızları" şiirinde *Tevrat*'ta farklı yerlerde zikredilen bu topluluğa yer verilir. Sutüven, "Ezgiler Ezgisi"nde neşeli bir şekilde, "Ağıtlar" bölümündeysé sürgünden dolayı bir matem havasında tasvir edilen bu kızları şiirinin merkezine alır. Şiirde alt-metin olarak "Ağıtlar" kitabı⁷⁰⁷ kullanılmıştır. MÖ. 586 yılında Yeruşalim'in yıkılışından, sonrasındaki sürgünden ve acılardan bahseden bu metinlerdeki matem havası, Sutüven'in şiirinde de sürdürölür. Özellikle birinci ve ikinci ağıdım etkisinde olan bu şiirde benzer şekilde çekilen çileler, acılar, halkın cezalandırılması ve Yerulaşım'ın viraneye dönmesi bu kızlara hitap edilerek anıştırılır. Sutüven, bu kızları şiirinin merkezine almış ve sürgün sırasında yaşananları, onların çektiği çileleri, güzelliklerinin uçup gitmesini, ömrün geçiciliğini, kullandığı metinlerden hareketle, bireysel duyusuyla yeniden yorumlamıştır. Bu bağlamda ana-metin; olay, kişi ve üslup bakımından kaynağından izler taşıyan bir genişletmedir. Sutüven, göndergesinin söylem biçimini taklit ederek Yeruşalim kızlarını, kutsal metnin ilgili bölümüne uygun şekilde ve kimi tipik özellikleriyle farklı bir bağlama taşır.

"Gitti genç delikanlılar «Babil»e;
Gitti erkek çocuklar bile;
Bir solukta boşaldı «Ken'an» ili.

Düştü yollara «Orşilim» kızları
Al benizleri şimdi süzgün, sarı;
Gözkapakları isli, mor sürmeli.

⁷⁰⁷ "Ağıtlar", 1: 1-5: 22.

(...)
Çöktü ayrılık ayrılık üstüne.
Servi boylar eğildi gündün güne;
Körpe çağları Tanrı durdurmadı.
(...)
İhtiyarladılar, harâb oldular
Hurma bahçelerinde ceylân kadar,
Put kadar güzel «Orşilim» kızları.” (Bütün Şiirleri, s. 33-34)

Asaf Halet Çelebi’nin “Tevrat Şiiri”, *Tevrat*’ta bir kral, *Kur’an*’daysa bir peygamber olarak nitelendirilen; mührü, rüzgârlara ve cinlere hükmedebilmesi ve kuşlarla konuşmasıyla bilinen “Süleyman’ın Ezgileri”nden⁷⁰⁸ esinlenerek kurgulanmıştır. Özellikle, Yerusâlim kızlarını merkezine alan bir metindir (Bütün Şiirleri, s. 71). Şiir adıyla kimi kısımlarını anıştırdığı “Ezgiler Ezgisi”ni⁷⁰⁹ ihtiva eden kutsal kitaba gönderme yapar. Bu yönüyle kutsal kitap ve onun bu ezgilerle ilgili bölümünün yeni bir anlam ve biçimle donatılarak minyatürleştirilmiş bir yorumudur. İki metin arasında özdeşlikten çok örneksemeye ve bireysel tercihlere dayalı bir indirgeme vardır. Çelebi’nin metninde “azgın” sıfatıyla nitelendirilen söz konusu kızlar, genel kabule göre alt-metinle uyumlu şekilde tasvir edilmiştir.

Bununla birlikte metne eklenen “*adonay elehenu adonay ehad*”⁷¹⁰ alıntısı, İslam inancındaki tevhidin tam karşılığıdır. İçerik koşutluğunun ve metin eklemenin yanı sıra Çelebi, “*adını taşıdığım/mızıkacı başısıdır melik süleymân’ın*” dizeleriyle, kendisiyle Süleyman’ın veziri arasındaki ad benzerliğine de gönderme yapar. “Ezgiler Ezgisi”nin Yerusâlim kızları, bir aykırı “ilahi” gibi tasarlanan ve cinsellikle ilgili göndermelerin öne çıktığı bu şiirin de merkezindedir. Çelebi, iki âşığın birbirine seslenişi şeklinde kurgulanan “Ezgiler Ezgisi”nden hem içerik hem de üslup bakımından oldukça etkilenmiştir.

3.2.9. Hz. İdris

Hz. İdris, Âdem’den sonra kalemle ilk defa yazı yazan, yıldızları ve hesap ilmini gözden geçiren, önceki devirlerin bütün ilimlerini kendisinde toplayan bir dinî şahsiyettir. Terziliğiyle bilinen İdris, ilk kez iğne ile dikiş diken, hayvan derisi yerine elbise yapıp giyen kişidir.⁷¹¹ **Özdemir İnce**’nin “Yakarı” şiirinde “ilk terzi” ve bu mesleğin başlatıcısı

⁷⁰⁸ *Tevrat*’ın “Ezgiler Ezgisi/Neşideler Neşidesi” olarak bilinen bu bölümü, “Süleyman’ın Ezgileri” olarak da adlandırılır.

⁷⁰⁹ “Ezgiler Ezgisi”, 1: 1-8: 14.

⁷¹⁰ “Şema Yisrail (Duy Ey! İsrail)” olarak bilinen Yahudi duası. *Tevrat*’ın “Yasa’nın Tekrarı” bölümündeki “Kulak ver, ey İsrail! Yahve Tanrımız’dır, O tektir.” (6: 4) ayetinin sabah ve akşam tekrarlanmasıyla okunur.

⁷¹¹ *Peygamberler Tarihi Ansiklopedisi-1*, Türkiye Gazetesi Yayınları, İstanbul, 2004, s. 65.

olduğu varsayılan Hz. İdris'in söz konusu yönü öne çıkarılır. Şiir, onun "piri" kabul edildiği bu mesleği merkezine alan bir "niyaz"a dönüşür.

*"İdris peygamber, terzilerin pîri,
izin ver güzel bir şiir yazayım ben de,
yaşım kırkı geçti yaşılanıyorum artık,
izin ver güzel bir şiir yazayım ben de,
'ozan' desinler bir kez ölmeden önce.*

*İdris peygamber, terzilerin pîri,
el ver artık kendi dükkânımı açayım,
bir kaftan keseyim kendime ben de,
astarı sözcüklerden dikişi ibrişimden."* (Delta Toplu Şiirler 2, s. 77)

Metnin bütününe bakıldığında terzilerin piri olan Hz. İdris'le özdeşlik kuran anlatıcı özne, bu meslekle ilgili bilgi ve nesneleri şiir yazma edimine örnekser; onun terzilikteki ustalığı gibi şiirde kendisini yetkinleştirmek için yakarır.

3.2.10. Harut ile Marut

Kur'an'da Bakara suresinin 102. ayetinde geçen Harut ile Marut; kısas-ı enbiya, tarih, tefsir kitaplarının yanı sıra farklı adlar altında İslam öncesi dinlerde de yer alır. *Midraş Avkir* adlı Yahudi tefsir kitabı, İslam literatüründe onlarla ilgili çoğu rivayetin de kaynağıdır.⁷¹² Onların özellikle tefsirlerde anlatılan hikâyesiyle ilgili bilinen rivayetler şu şekildedir: Hz. Âdem günahı nedeniyle yeryüzüne indirildiğinde melekler Allah'a, *"Orada bozgunculuk yapacak, kan dökecek birini mi yaratacaksın? Oysa biz sana hamdederek daima seni tesbih ve takdis ediyoruz."* derler. Allah da onlara, *"Ben sizin bilmediğinizi bilirim"* karşılığını verir.⁷¹³ Melekler kendilerinin daha itaatkâr olduğunu söyleyince Allah, onlardan yeryüzüne göndermek üzere aralarından iki meleği seçmelerini ister. Böylece Harut ile Marut, yeryüzüne indirilir. Zühre, çok güzel bir kadın suretinde karşılarına çıkınca melekler ona sahip olmak ister. Kadın da şirk koşarak bir puta tapmaları şartıyla tekliflerini kabul edebileceğini söyler. Melekler, bunu reddeder. Sonrasında kadın, bir çocuk getirir ve onu öldürmelerini ister. Buna da yanaşmazlar. İçki getirir ve içerlerse onların tekliflerini kabul edeceğini yineler. İçkiyi içen melekler, kadınla zina yapıp çocuğu öldürür. Kadın, onlar ayıldığında sarhoşken yaptıklarını

⁷¹² Bu gelenekteki rivayet ana hatlarıyla şöyledir: Tufan olmasına rağmen putperestlik sürmektedir. Şemhazai ve Azael adında iki melek bu duruma öfkelenen Tanrı'ya insanı yaratmış olmasının doğru olmadığını söyler; çünkü onlar yeryüzünde kötülük yapmaktadır. Bu iki melek, aksine, yeryüzüne inerek Tanrı'nın egemenliğini yayacakları vaadini verince yeryüzüne gönderilir. Dünyaya indikten sonra Şemhazai, Ester adlı güzel bir kıza rastlar ve âşık olur. Ester, Tanrı'nın adını zikretmeyi ona öğretilinceye kadar Şemhazai'nin aşkına karşılık vermeyeceğini söyler. Şemhazai, Tanrı'nın adını zikretmeyi ona öğretilince Ester, bu ismi zikrederek semaya çıkar. Tanrı, kendisine ulaşmak için uğraşan Ester'i kutsar ve onu bir yıldıza dönüştürür. Ayrıntılı bilgi için bkz. Kürşat Demirci, "Hârût ve Mârût", *TDVİA*, C. 16, İstanbul, 1997, s. 262-264.

⁷¹³ Bakara: 30.

anlatır. Sonrasında meleklerden dünya ya da ahiret azabından birini seçmeleri istenir ve onlar, dünya azabını seçer. Bir başka rivayette ise Arapların “Zühre”, Acemlerin “Enahid” adını verdikleri bu kadının onlardan semaya çıkıp yeryüzüne inmenin sırrı olan ism-i azam duasını öğrendiği, göğe çıkarak yıldıza dönüştüğü anlatılır. Bunun sonucunda iki melek, kıyamete kadar bir kuyuda saçlarından baş aşağı asılarak cezalandırılmıştır. Üçüncü bir rivayete göreyse, Babil halkı sihirle sürekli meşgul olduğundan sihir ile mucizeyi ayıramaz olur. Bundan dolayı Allah da sihrin ne olduğunu öğretmek için bu iki meleği onlara gönderir. Babil halkına sihir öğreten bu iki melek, aynı zamanda buna inanmamak gerektiğini de onlara tembih eder.⁷¹⁴

Harut ve Marut’la ilgili rivayetler klasik Türk edebiyatına da yansımış, şairler özellikle Harut adını anarak *Kur’ân* haricinde Yahudi rivayetlerine ve tefsirlere dayanarak konuyu işlemişler, çeşitli telmihlerde bulunmuşlardır. Bu vesile ile Babil kuyusu (çâh-ı Bâbil), Harut ve Marut ile öğrettikleri büyü etrafında birçok mazmun meydana getirilmiştir.⁷¹⁵ Modern dönemde de bu iki “düşmüş melek”le ilgili şiirlerin geleneksel çizgiyle birleştiği, onların kalıplaşmış algılanışlarına uygun şekilde sürdürüldüğü görülmektedir. Onlar ya günahın, doğru yoldan ayrılmanın bir simgesi olarak yorumlanmış ya da merkezinde yer aldıkları hikâye, özellikle aşk kavramını önceleyen farklı bakış açılarıyla yeniden üretilmiştir.

Dilaver Cebeci’nin “Çâh-ı Bâbil” şiiri, divan edebiyatındaki bir mazmunu⁷¹⁶ genişleterek Harut ile Marut’un hikâyesini, bir aşk ve kimi duyguların anlatımında çerçeve durumuna getirir. Bu örnekte Babil kuyusuyla ilgili hikâye aracılığıyla dile getirilen kimi duygularla ve sevgiliye yönelik ifadelerle oluşturulan bireysel katman, ikili işleyen bir şiir yapısı kurar. Anlatıcı özne ve sevgilisi de iki meleğin işledikleri günah nedeniyle Babil kuyusuna asıldıkları sırada olanların tanıkları ve taraflarıdır; ancak onların öncelikleri, kendi aşklarıdır. İsm-i azamı okuyan Zühre, alt-metinlerde olduğu gibi göğe çıkarak bir yıldıza dönüşmüştür; Babil kuyusuna ters şekilde saçlarından asılmış olan Harut ise hâlâ orada, kuyudadır. Söz konusu motifi kendisine uyarlayarak sevgilinin saçlarından Babil kuyusuna asılma hayali kuran anlatıcı özne, düşmüş meleklerle kendisini özdeşleştirir. Dolayısıyla ana-metinde, hikâyenin kimi kısımları ayıklanmışsa da en belirgin motifleri bireysel duyguları ifade etmek amacıyla yer bulur.

⁷¹⁴ Agâh Sırrı Levend, *Divan Edebiyatı Kelimeler ve Remizler Mazmunlar ve Mefhumlar*, Enderun Kitabevi, İstanbul, 1984, s. 223-224; İskender Pala, *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, L&M Yayınları, İstanbul, 2002, s. 205-206; Kürşat Demirci, “Hârût ve Mârût”, *TDVİA*, C. 16, İstanbul, 1997, s. 262-264.

⁷¹⁵ Kürşat Demirci, “Hârût ve Mârût”, s. 264.

⁷¹⁶ Çâh-ı Bâbil, Hârût ile Mârût’un Zühre adındaki kadına âşık olduktan sonra ilahi buyrukların dışına çıkmaları nedeniyle saçlarından ters asılarak ceza gördüklerine inanılan kuyudur. Ayrıntılı bilgi için bkz. İskender Pala, *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, s. 107-108.

Özetle Cebeci, bireysel duyguları merkezine alan bir yeniden yazım örneği verir. Bu bağlamda günahkâr/düşmüş melekler, bir kadın dolayısıyla cezaya çarptırılıp bedel ödemeleri bakımından romantik bir çehreye büründürülür ve aşk konusunda anlatıcı öznenin izinden gittiği modellere dönüştürülür. Ana-metindeki Zühre ise uğruna ebedî bir cezaya çarptırılacak, günaha sevk edecek kadar âşığı güdümüne alması dolayısıyla divan edebiyatındaki soyut sevgili tasavvurundan izler taşır.

*“Bâbil kuyusu! Derin, esrarlı, soluk...
Ben saçlarından asılmış Hârut.
Bir siyah okyanusta çırpınır parmaklarım,
Kementler ör sarışın huzmelerden;
Parmaklarımı tut!*

*Okumuş İsm-i a'zam'ı göğşe çekilmiş Zühre,
Bâbilli sarhoşlar güzelliği unutmuş
Ve bozulmuş tılsımı Zigguratların.
Ey kalbim, sıcacık, delişmen kalbim,
Sen de Zühre'yi unut!*

(...)

*Tutar yollarımı katı ve sessiz,
Acıdan yontulmuş iki put...*

(...)

Bâbil kuyusu!

Derin, esrarlı soluk...

Kementler ör sarışın huzmelerden;

Parmaklarımı tut!” (Türkiyem Bütün Şiirleri, s. 125)

Cebeci'nin “Şimdiki Zaman Çekiminde Bir Mahkûma Mektup” başlıklı şiiri, bir tutukluya yazılan mektup formunda kurgulanmıştır. Gecedeki bir yıldızla Zühre'nin ism-i azamı okuyarak göğşe çıkmasını anıştıran ve bu yıldızı kişileştirerek Babil'den kalma bir şarkı söylediğini hayal eden anlatıcı özne, bu ezgiyi, Harut ve Marut'la birlikte dinlemektedir. Dolayısıyla o da gönderme yaptığı hikâyenin kişilerinden biri durumuna gelir ve kendisini onlarla aynı düzleme çeker. Bununla birlikte, ana-metinde, kayan yıldızın ölümün bir işareti olduğu şeklindeki inanç ile idam edilecek bir mahkûmun gerçekleşecek akıbeti arasında bir nedensellik olduğu da ima edilir. Şimdiki zaman çekiminde muhtemelen idam edilecek bir mahkûma mektup yazılırken gökteki Zühre, şarkısını söylemekte ve ölümün işareti olan bir yıldız kaymaktadır. Zühre'nin ism-i azamı okuyarak bir yıldızla dönüşüp göğşe çıkması ve ölümü temsil eden yıldızın kayması ise aynı olgu etrafında gelişen farklı veya zıt durumları uzlaştıran bir kullanımdır. Bir yıldızın (Zühre'nin) gökte şarkı söylemesine benzer şekilde bir başkasının kayması, ölümü önceden duyurur. Öte yandan anlatıcı özne, Harut ile Marut'un cezasıyla yaklaşan hazin sonu bağdaştırır.

“Sana bu mektubu bir gece yarısında yazıyorum

*Azatlığın zirvesinde sohbeta dalmış yıldızlar
Zühre bir şarkı tutturmuş Bâbilden kalan
zavallı dünya habersiz, zavallı dünya sağır
Bir Hârût'la Marût bir de ben dinliyorum
Derken kayıp gidiyor yıldızlardan birisi
Bir intikam fişeği gibi saplanıyor karanlığın karnına
Senin namına yıldızları kıskanıyorum
Kimbilir kaç ışık yılı uzakta öfkeyle kollarını cemriyor yalancı fecir
imanım gibi biliyorum vakit asılmak vaktidir” (Türkiyem Bütün Şiirleri, s. 219-220)*

Bahaettin Karakoç’un “Uzun Saçlı Sevdam” şiiri, özellikle Harut ile Marut’un Babil kuyusuna ters şekilde asılmasına yoğunlaşsa da ilgili hikâyenin tamamına gönderme yapar. Şiirin adı da Harut ile Marut’un saçlarından kuyuya asılmalarından mülhemdir. Ana-metinde geçen kuyunun dibine bakma, her gece gökyüzünün “sarı gül gamzeli Zühre” kokması gibi ifadeler, kimi motiflerin dönüştürülmesine ve anıştırılmasına dayanır. Bununla birlikte Zühre’nin ism-i azamı okuyarak gökte bir yıldızla dönüşmesi, gökyüzünde her akşam ışıması ve terk edilmiş bir kuyuda kıyamete kadar asılı kalmakla cezalandırılmış iki meleğin ana-metindeki tasviri; göndergelerin farklılaşmasını ve doğrudan kullanılmasını örnekleyen ilişki biçimleridir.

*“(…)
Suyu aç her metruk kuyunun çipildir gözleri,
Beklemeye asılı Hârût'la Mârût yere bakar;
Masmavi tüller için de dinlenir de gündüzleri,
Her gece gökyüzü sarı gül gamzeli Zühre kokar.
Ey benim dost Zührem, zümrüt tacını parıldatarak
Sana ağır eski hüznüleri bana bırak;
Yolu kısaltmaya çalış, korkuyu gönülden çıkar!” (Bir Çift Beyaz Kartal, s. 29-30)*

Karakoç’un “Mühre” şiirinde de Harut ile Marut’u günah işlemeye teşvik eden ve onlardan ism-i azamı öğrenerek gökyüzünde bir yıldızla dönüşen Zühre’ye yer verilir. Gecede gökteki bir yıldızın şavkması dolayısıyla Harut ile Marut ve Zühre anıştırılır. Bu örnekte alt-metin, mühre kelimesinin ürünü ses benzerliğinin yanı sıra onun kimi çağrışımlarıyla üretilen imgelerin kaynağı olmuştur. Dahası, düşmüş iki meleğin trajik akıbetleri ve Zühre yıldızının ortaya çıkmasıyla ilgili (etiyojik) hikâye, ana-metinde kullanılan kimi kelimelerde, üretilen hayallerde ve satır aralarında yankılanmaktadır.

*“Kara ipliklerine yıldızları dizer.
Suyunu ısıtırdı gecenin.
Havaya ayrılığın resmini çizer,
Gülünü kanatırdı gecenin.
(…)
Bir düş yansımasıdır gökte Zühre,
Hârut ile Mârut bu düşten bir behre
Şiirle hemhal olur mühre*

Bahtını parlatırdı gecenin” (Bir Çift Beyaz Kartal, s. 205)

Harut ile Marut ve Zühre, genellikle şiirlerde bireysel duyguların, özellikle aşkın ifadesi edilmesinde rol üstlenir ve romantik bir çehreye büründürülürler. Anlatıcı öznenin sevgiliye seslenişinde onların ilişkisini uyarladığı ve örnek aldığı da görülür.

3.2.11. Ashab-ı Kehf

Ashab-ı Kehf (Yedi Uyurlar), yıllarca mağarada uyuduktan sonra tekrar uyanan bir arkadaş grubudur; onların farklı kaynaklara bağlanan kıssalarının izleğini, bir grup gencin mağarada uyuduktan uzun süre sonra uyanmalarıyla sembolize edilen ölümden sonra diriliş oluşturur. Bu olay, dinî metinlerde ve çeşitli efsanelerde yer alır. Kıssa, Hristiyanlıkta “Efes’in Yedi Uyurları” olarak geçer. Buna göre İmparator Dakyanus, Efes’e gelerek putlara ibadet edilmesini ve onlara adak sunulmasını emreder. Sonrasında saraydaki yedi Hristiyan genç, İmparator’un huzuruna getirilir ve onlardan putlara ibadet edip kurban kesmeleri istenir. Bunu reddederek kaçan gençler, bir dağdaki mağarada gizlenir. İmparator onların peşine düştüğünde bu gençler, gizlendikleri mağarada ilahi bir lütuf sayesinde derin bir uykuya dalar. Gençleri bulamayan Dakyanus, babalarını çağırarak nerede olduklarını öğrenir ve saklandıkları mağaranın girişini iri taşlarla kapatarak onları diri diri gömer. Theodore ve Rufinus adlı iki Hristiyan, şehit addettiği bu gençlerin hikâyesini madenî bir levhaya yazıp mağarayı kapatan kayaların altına yerleştirir.

Bu olaydan yaklaşık üç yüz yıl sonra, İmparator II. Theodosios zamanında (401-450), ölümden sonra dirilişi inkâr eden bir hareket başlamıştır ve dönemin Hristiyan imparatoru, bu durumdan şikâyetçidir. Öte yandan mağaranın bulunduğu bölgenin sahibi, sürüleri için bir ahır yapmaya karar verir; mağaranın ağzını kapatan taşları kaldırarak orayı tekrar açar. Tanrı, orada uyuyan yedi genci uyandırır. Sadece bir gece uyuyup Dakyanus tarafından öldürüleceklerini zanneden gençler, arkadaşları Diomedes’i erzak alması için şehre gönderir. Şehrin değişimi karşısında şaşırان Diomedes, oranın Efes olup olmadığını sorar ve geçen zamanda olanları öğrenir. Bunları vakit kaybetmeksizin arkadaşlarına anlatmak için yola çıkmadan önce cebindeki Dakyanus dönemine ait parayla yiyecek almak ister. Esnaflar, eski parayı görünce onun hazine bulduğunu düşünür ve bu haber yayılır. Şehrin ileri gelenleri onu sorgular; o da başlarından geçeni anlatır ve arkadaşlarını görmeleri için onları mağaraya davet eder. Halk, tepeye tırmandığında gençlerin hikâyesinin anlatıldığı madenî levhayla birlikte onları sağ salim bulur. Olayı duyan İmparator da mağaraya gelir. Gençlerden biri ona, yeniden dirilmenin gerçek olduğunu göstermek isteyen Tanrı’nın onları derin bir uykuya daldırıp kıyametten

önce tekrar dirilttiğini söyler; sonrasında hepsi ölüm uykusuna yatar ve oraya bir bazilika yapılır.⁷¹⁷

Kuran'da ise bu olay, *Kehf* suresinde anlatılmaktadır. Puta tapan bir kavimde Allah'a inanan bir grup genç, inançlarını açıklayınca hayatları tehlikeye girer ve din değiştirmekten kurtulmak için bir mağaraya sığınır. Köpekleriyle birlikte derin bir uykuya dalar ve 309 yıl sonra uyanırlar. Orada bir gün kadar uyuduklarını düşünen gençler, bir arkadaşlarını verdikleri parayla erzak almaya gönderir. Sonrasında onların derin bir uykuda oldukları fark edilir. Bu durumu öğrenenler, Allah'ın vaadinin hak olduğunu ve kıyametin mutlaka geleceğini idrak edip mağaranın bulunduğu yere bir mescit yaparlar.⁷¹⁸ *Kur'an*'da olayın geçtiği yer, zaman ve mağaradakilerin kaç kişi olduğu hakkında kesin bilgi bulunmamaktadır. Tarih, tefsir kitaplarında, çeşitli rivayetlerde ayrıntılarıyla aktarılan bu kıssa, ana hatlarıyla Hristiyan kaynaklarındaki biçimiyle örtüşür.⁷¹⁹

Gülten Akın'ın "Mernuş'un Türküsü", İslam kültüründe mağaradaki gençlerden birisi olduğu varsayılan Mernuş'un⁷²⁰ olayların merkezine alındığı ancak farklı bir bağlamda yeni bir kimliğe büründürüldüğü bir şiiirdir. Toplumsal bir çağrı olarak da değerlendirilebilecek bu şiirin ilk iki bendinde tecrit edilmiş bir insanın mahrum kaldığı kimi değişimler ve manzaralar sunulur. Tecritten dolayı güzü de göğü de göremeyen bu kişiyle uzun yıllar boyunca mağarada tutsak kalan Ashab-ı Kehf mensupları arasında benzerlik olduğu ima edilir: Mernuş ve arkadaşlarının bir mağarada uykudayken dünyadan habersiz oldukları gibi şiirdeki birey de hapsediği mekânın dışında olup bitenlere yabancısıdır. Son bent ise doğrudan kıssanın kimi unsurlarının metne yerleştirilmesinin ürünü olan bir özdeşliğe dayanır. Mernuş, Tebernuş ve Kıtırmir uyuduğunda/taşa kestiğinde zaman geçmiştir, dolayısıyla Roma değişmiştir. Buna paralel olarak artık tecritteki bireyin de kan uykusundan uyanmasının, çektiği perdeleri açmasının vakti gelmiştir. Böylelikle mağaradaki gençlerle benzeştirilen anlatıcı özne ve onun bir temsilcisi olduğu halk; yalıtılmışlığından ve kayıtsızlığından dolayı kapıldığı dalgınlıktan, bezginlik hâlinde uyanmaya çağrılır. Bu çağrıyla alt-metinden devşirilerek

⁷¹⁷ İsmet Ersöz, "Ashâb-ı Kehf", *TDVİA*, C. 3, İstanbul, 1991, s. 465.

⁷¹⁸ *Kehf*: 9-26.

⁷¹⁹ *Kur'an*'daki Ashab-ı Kehf kıssası, çok eski zamanlardan beri var olan iman-küfür mücadelesinde, içtenlikle inanıp bunun gereğince yaşayanları Allah'ın başarıya ulaştıracağı ve her şeyi yoktan var eden Allah'ın insanları yeniden diriltmeye de muktedir olduğu mesajını verir. Ayrıntılı bilgi için bkz. İsmet Ersöz, "Ashâb-ı Kehf", *TDVİA*, C. 3, İstanbul, 1991, s. 465-467.

⁷²⁰ Bu gençlerin İslam kültüründeki adları; Mekselina, Meselina, Yemliha, Mernuş, Kafestayuş, Debernuş, Şazenuş'tur. Ayrıntılı bilgi için bkz. Ebû Ca'fer Muhammed Bin Cerier'üt-Taberi, *Tarih-i Taberi II* (M. Faruk Görtünca), Sağlam Yayınevi, İstanbul, 2000, s. 387.

simgesel boyutlar eklenmiş kişiler; yeni bağlamlarında işlevsel ve toplumsal duyarlılıkla belirlenen bir söylemin bileşenlerine dönüşür. Mernuş, bilinçlenmesi gereken bireyin, genel anlamda halkın bir temsilcisidir. Ashab-ı Kehf gibi uyanmak ise bu farkındalığın, toplumsal meselelere yönelmenin, dolayısıyla bilinçlenmenin metaforudur.

*“Tomurcuk patlarken dağıttığı ışığı
Tay büyürken dağıttığı ışığı
Gülü gül diye sevmeyi
Çok var dostum gibi özledim
(...)
Ben güzü görmedim
Göğü görmedim
Dalı bahçıvanı görmedim*

*Sonuncu Roma da eskidi
Taşa kesti Mernuş, Tebernuş, Kıtmir
Oysa çıldırmanın çağıdır
Aç sınıksı çektiğin perdeleri
Ölümlerle zulumlarla
Sarsma bedenimi öyle
Daldığım kan uykudan
Usul usul uyandır” (Seyran Toplu Şiirler, s. 192)*

Ebubekir Eroğlu’nın “Yabancı” şiirinde İslam kültürüne göre Ashab-ı Kehf’in bir mensubu olan Yemliha’nın mağarada uyandıktan sonra şehre inişi, anlatı özelliklerinin ağır bastığı bir kurguyla aktarılır. Şiirin adı ise aradan geçen zamandan dolayı Yemliha’nın yaşadığı yabancılaşmaya ve hikâyenin Hristiyan kültüründeki anlatımında onun dengi Diomedes’in alışveriş yapmak amacıyla gidilen şehrin Efes olup olmadığı noktasındaki tereddüdüne bir gönderme olarak yorumlanabilir. Bununla birlikte Eroğlu’nun metninde, hikâyenin Hristiyan kültüründeki biçimi ve İslami gelenekten alınan kimi motifler kaynaştırılmıştır. Kral Dakyanus ile Kıtmir’in⁷²¹ aynı bağlamda buluşturulması, bunun bir örneğidir. Hikâyenin sonunda ise Yemliha’nın (Diomedes) ekmek almak için uzattığı paranın yol açtığı idrak anı ve mağarada yattıkları süre olduğu düşünülen üç yüz yıl öne çıkarılır. Ana-metin; hikâyenin yabancılaşma, zamanın bilinçte açtığı uçurum ekseninde bir yeniden yorumu olarak değerlendirilebilir. Eroğlu hem göndergesinin kişi kadrosunu hem de olay örgüsünü daraltmıştır. Bunun sonucunda kıssadaki kişilerden ve özellikle olay örgüsündeki en önemli düğümlerden birisi, ana-metinde, yabancılaşma kavramı etrafında gelişen bu yorumda rol üstlenmiştir.

*“(…)
tek yabancıyı şehrin, Yemliha’yı
uyanıya yatan yedi adamın
ötekiler yabancılık nedir bilmediler*

⁷²¹ “Er-Rakim” olarak da adlandırılan bu köpek, kıssanın İslami gelenekteki anlatımlarında geçmektedir.

(...)
biri adım attı sonunda, şehir yaklaştı
eldeki bilgilere göre:
kral Dakyanus'un zulmünden;
erenlerin sezgi ve şerhlerince:
yo hayır som aldanış olan kibirden
ya da köpeğiyle yedi kişinin,
yalnızca gönlü öyle istediğinden
kaçıp kurtulmuşlardı
(...)
iki taraf da aynı ekmeği tanıdı
yalnız parada üç yüzyılın uzaklığı
ne hallere düşmüş para neyin karşılığı" (Berzah Toplu Şiirler, s. 317-320)

Can Yücel'in "Lazarus Rus Değil Lâzdı" şiiri "Lazarus" kelimesine dayalı ses oyunları ve kutsal metin göndermeleriyle kurgulanmış mizahi bir metindir. *İncil*'de "Yuhanna"'nın 11. Bölüm'ünde "Lazar'ın Ölümü", "Marta ile Meryem'in Yası", "İsa, Lazar'ı Diriltiyor" başlıkları⁷²² altında ele alınan bu olayın merkezindeki kişi olan Lazarus, ana-metinde parodik bir yaklaşımla, bir Laz'ın şivesinin taklidine ve "Lazarus" kelimesinin ikiye bölünmesine dayalı bir ses oyununun konusu olur. Şiirdeki ikinci dinî gönderme, Ashab-ı Kehf'e ve onların köpeği olduğu varsayılan Kıtmir'edir. Hikâyenin Doğu kültüründe yer alan biçimindeki Mernuş ve Kıtmir, metinde farklı bir çehrede sunulur; onların kutsallıkları aşındırılır. Ashab-ı Kehf mensuplarının şiveyle konuşturulması ve argoya dayanan bir üslupla tasviri; uyumsuz, yerleşik olanın dışında, kutsala aykırı bir kişi dönüştürümüyle, parodiyle sonuçlanır.

"(...)
Zindan da ne ki! Bir ay karanlığı,
Karakoncolosun sütanalığı,
Ve Ashâb-ı Kehf'in zıbarlığı o
Mağaraya emsal bir dölyatağı!..
Ne havliysun, Kitmîr? diye uyanmış Mernuş.
Sen ağlamiysun da, cüliysun 'len puşt!.." (Şiir Alayı, s. 119)

Ashab-ı Kehf kıssasının sembolik bir çerçevede toplumsal meselelere ya da yabancılaşma duygusuna uyarlandığı örneklerin yanı sıra kişilerinin çarpıtılması, kutsal yönlerinin aşındırılması da söz konusudur.

3.2.12. Hızır

Hızır, müşkül durumlarda insanlara el uzatan, darda kalanları kurtaran, insanların sorunlarını çözen bir figür olarak geleneksel edebiyatta sıklıkla yer bulmuştur. Onun bu şekilde algılanması, modern edebiyatın çoğu türünde de devam etmiştir. Geleneksel çizgiyle uyumlu birçok metin, Hızır'a bu tasavvurla bağdaşan bir figür olarak yer verir.

⁷²² "Yuhanna", 11: 1-46.

Şiirlerdeki Hızır'la ilgili göndermelerin kaynağı, ağırlıklı olarak dinî kitaplar ve Doğu-İslam edebiyatlarıdır. Yaygın şekilde yararlanılan kaynaklardan biri olan *Kur'an*'da adı geçmemekle birlikte Hızır'la ilgili olduğu kabul edilen⁷²³ ve Kehf suresinde yer alan kısma ise şu şekildedir:

Hızır, Musa ve genç adamı, iki denizin birleştiği yere ulaşmak için birlikte yola çıkar. Oraya vardıklarında yanlarına aldıkları kurumuş bir balığı kıyıda unuturlar, balık canlanır ve denize atlar. Bir müddet sonra Musa, adamından azığını getirmesini ister ve o, olanları Musa'ya anlatır. Musa aradıkları yerin orası olduğunu söyleyince birlikte geri dönerler. Yolda kendisine ilim ve hikmet verilmiş “salih bir kul”la karşılaşır. Musa sahip olduğu ilimden pay almak amacıyla onun arkadaşlığına talip olur. Kehf suresinde adı zikredilmeyen bu kişi, Musa'ya iç yüzüne vakıf olamayacağı olaylar dolayısıyla bu beraberliğe sabredemeyeceğini söyler. Musa'nın ısrarı üzerine, kendisi ona bir açıklama yapmadıkça soru sormaması şartıyla teklifini kabul eder. Birlikte yolculuğa çıkarlar; bu kişi, önce bindikleri bir gemiyi deler, ardından bir çocuğu öldürür ve en sonunda uğradıkları bir kasabanın halkı kendilerini davet etmedikleri hâlde oradaki bir duvarı onarır. Musa her üç olayda da ona yaptıklarının sebebini sorar; o da “*Sana, benimle beraberliğe asla sabredemezsin demedim mi?*” şeklindeki ikazını yineler. Musa af diler ve yolculuğa devam etmelerini ister. İlk iki olayda bu ricayı kabul eden salih kul, üçüncüsünde ise ayrılma vaktinin geldiğini söyler ve Allah'ın emriyle yaptığı bu üç şeyin nedenini⁷²⁴ ona açıklar.⁷²⁵

Geleneksel edebiyatta destan, Hızırname, menakıbname, hikâye, masal ve efsane gibi türlerde Hızır konusu genişçe işlenmiştir. Bu anlatılara göre Hızır, abıhayatı bulmuş ve ondan içerek ölümsüzlüğe kavuşmuştur. Halk inancında Hızır, darda kalan insanların imdadına yetişen ve sıkıntılarına çare olan bir figürdür; “*bütün ümit ve imkânların tükendiği, çarelerin sona erdiği durumlarda yardıma çağrılan ve çağrıldığında da mutlaka geleceğine inanılan, sonsuz güce sahip semavi bir kurtarıcıdır.*”⁷²⁶

Efsanevi niteliklere sahip olan Hızır, özellikle halk kültüründe ve inanışında önemli bir yere sahiptir. Bu durum, divan edebiyatına da yansımıştır. Kavuşulamayan sevgiliyle Hızır arasında ilgi kuran şairler, onu “zulmet”, “abıhayat” gibi kavramlarla anarak telmih, istiare, tevriye gibi sanatlara konu etmişlerdir. Hızır'ın “şebçerağ” ile

⁷²³ İlyas Çelebi, “Hızır”, *TDVİA*, C. 17, İstanbul, 1998, s. 406.

⁷²⁴ Ayetlerde (Kehf: 71-78) geçen üç olay; bir olayın görünen ve gözlemlenenlerin dışında da nedenleri, anlamları ve amaçları olabileceği, şer gibi görünenin aslında hayır olarak tecelli edeceği şeklinde yorumlanır.

⁷²⁵ Kehf: 60-82.

⁷²⁶ Ahmet Yaşar Ocak, *İslam-Türk İnançlarında Hızır Yahut Hızır-İlyas Kültü*, Kabalcı Yayınları, İstanbul, 2007, s. 107.

“zulûmat”a gidişi, abıhayatı araması, yemek yediği bir çeşme başında pişmiş balığın canlanması, İlyas ile birlikte bu çeşmenin suyundan içerek ölümsüzlük kazanması gibi motifler de divan edebiyatında sıkça kullanılmıştır. Geleneksel algılanışına göre Hızır; insanlara yardım eden, denizde darda kalanlara yetişen, boğulanları karaya çıkarıp cenaze namazını kılan ve ebedî hayata kavuşmuş efsanevi bir şahsiyettir. *İskendernâme, Battalnâme, Dânişmendnâme, Dede Korkut Kitabı, Saltuknâme, Manas Destanı, Alpamış Destanı, Köroğlu Destanı, Derdiyok ile Zülfüsiyah, Âşık Garip, Kerem ile Aşh, Tahir ile Zühre* gibi eserler başta olmak üzere halk hikâyelerinde, masallarda, efsanelerde, menkıbelerde ve şiirlerde onun bahsi geçer.⁷²⁷ Modern edebiyatta, özellikle şiirde Hızır’ın bu şekilde algılanması sürdürülmüştür; ona, zorluklar karşısında bir kurtarıcı, ölümsüzlük arayışının bir simgesi olarak basit göndermeler yapılmakla birlikte kimi şairler, onun hikâyesinin kesitlerini konuyla ilgili dinî ve geleneksel metinleri alt-metin yaparak yeniden yorumlamışlardır.

Ahmed Arif’in “Yalnız Değiliz” şiirinde “*Ve zehrine çaresiz kalmaların,/İlk nefesi Hızır gibi yetişir/Cibalide sarılan cıgaranın...*” dizeleriyle bir tiryakinin sigaradan aldığı ilk nefesin etkisi Hızır’ın darda kalanlara yetişmesine benzetilir (*Hasretinden Prangalar Eskittim*, s. 20-25). Sigaranın yol açtığı bağımlılıkla darda kalan insanın çaresizliği eşleştirilirken Hızır’a gönderme yapılır.

Seyfettin Başçılar’ın “Kıyısızlık” şiirinde anlatıcı öznenin özdeşleştiği tarihî ve kurmaca kişilerden biri de Hızır’dır (*Bütün Şiirleri*, s. 340-346). “Ey Dost” şiirinde ise bir dostta duyulan hasret, ağırlıklı olarak dinî metinlere göndermelerle ifade edilir (*Bütün Şiirleri*, s. 420). Bu şiirde dost, anlatıcı özne darda düştüğünde yetişen Hızır’dır. “Dörtlükler”in altıncısında ise anlatıcı özne, abıhayat içmek için Hızır’ın da kullandığı yoldan geçer. Burada Hızır’ın İlyas veya İskender/Zülkarneyn⁷²⁸ ile çıktığı abıhayat arayışı ve onu bir pınarın/çeşmenin başında bulması anıdırılır (*Bütün Şiirleri*, s. 413).

Sezai Karakoç’un *Hızır ile Kırk Saat*’i birbirine farklı şekillerde ve tematik geçişlerle bağlanan kırk şiirden oluşur. İlk 19 saatin anlatıcısı ve bağdaştırıcısı, Hızır’dır. Kehf suresinin etkisinde, Ashab-ı Kehf’in (Yedi Uyurların) hikâyesi ile başlayan ikinci

⁷²⁷ Cemal Kurnaz, “Hızır”, *TDVİA*, C. 17, İstanbul, 1998, s. 411-412.

⁷²⁸ İslami kaynaklarda İskender ya da Zülkarneyn’le Hızır’ın buluşturulduğu efsane, ana hatlarıyla şu şekildedir: Nuh Peygamber’in soyundan gelen İskender-i Zülkarneyn, ebedi hayatın ve insanüstü güçlerin kaynağı olan abıhayatın varlığını öğrendiğinde halasının oğlu olup “Hızır” diye anılan Elyesa’yı da yanına alarak askerleriyle yolculuğa çıkar. Yolda çıkan bir fırtına onları askerlerden ayrı düşürür. Bir süre yol aldıktan sonra “karanlıklar ülkesi”ne gelirler. Zülkarneyn sağa, Hızır sola giderek kaybettikleri yolu bulmaya çalışır. Günlerce yol aldıktan sonra Hızır, ilahi bir ses duyar ve ışık görür. Oraya doğru gittiğinde abıhayatı bulur. Bu sudan içerek ebedi hayata ve insanüstü güçlere kavuşur. Sonrasında Zülkarneyn’le karşılaşır; ona olanları anlatır. Zülkarneyn, abıhayat kaynağını bulmak istese de başaramaz; sonrasında kaderine razı olarak ölür. Ayrıntılı bilgi için bkz. Ahmet Yaşar Ocak, “Âb-ı Hayât”, *TDVİA*, C. 1, İstanbul, 1988, s. 1-3.

bölüm ise 20-40. şiirleri kapsar. Bu bölüm ağırlıklı olarak İslam tarihi üzerine kurulmuştur; kimi biyografik kesitlerin ve güncel-politik eleştirilerin araya girdiği şiirleri de içermektedir. İlk 19 saatte öne çıkan Hızır tipi, halk inanışında ve ayetlerde yer alan bu kurtarıcıyla ilgili tasavvurların bir soyutlamasıdır. Bu şiirlerde ağırlıklı olarak Kehf suresinin 60-82. ayetlerine dayanan bir kurgu vardır. 20. saat ise bir geçiştir ve Yedi Uyurların mağarada kendilerini anlatmalarıyla başlar ve sonrasındaki çoğu saatte Hızır’a, onunla ilgili kavramlara yeniden dönülerek metin sürdürülür. Burada da yine konuyla ilgili Kehf suresinde anlatılan Ashab-ı Kehf kıssası,⁷²⁹ mitler, halk inançları ve toplumsal/politik/fikrî meseleler iç içedir denilebilir.

Şiirin bütününde ana omurgayı kuran alt-metinlerin -birçok tarihî, dinî, edebî, tasavvufi kişiyle ilgili göndermenin dışında- özellikle Kehf suresinde yer alan Hızır ve Yedi Uyurlar ile ilgili kıssalar olduğu söylenebilir. Şiirin 1’den 19’a kadar olan saatlerinde Hızır ve onunla ilgili üç olaya⁷³⁰ muhtelif şekillerde dönülür ve metnin merkezindeki Hızır figürü, organik bütünlüğü kurar. 20. şiirde ise Ashab-ı Kehf’in mensupları konuşur. Bu bakımdan Kehf suresindeki iki kıssa, metnin bölümlenmesinde de hareket noktasıdır. Bir indirgemeye kurgu modeli olan Kehf suresindeki iki kıssa ve şiirdeki sapmaları, temel izlekten kopmaları tekrar gövdeye bağlayan bengisu/abıhayat, kuyu gibi motifler, sürekli kendisine bağlandıkları Hızır’la birlikte, tutarlı bir yapının inşa edilmesinde rol üstlenir.

Bunun dışında saatlere ayrılmış şiirlerin birçok farklı göndergesi vardır; İslam tarihi, kültürü, ayetler, mitik ve folklorik unsurlar, modern hayata ilişkin manzaralar, politik ve güncel meseleler vb. şiirin dokusunda yer bulan diğer unsurlardır. Şiirdeki zaman çoğunlukla muğlak, anakronik ve zikzaklıdır; sıçramalarla, ileri ve geriye gitmelerle yapılandırılmıştır. Şiirin zamanındaki bu anakronizmi, Hızır figürünün evrensel bir kurtarıcı tipi olmasının yanında “tayy-i zaman” ve “tayy-i mekân” ekseninde yorumlamak da mümkündür. Şiirde zaman gibi mekânlar da değişkendir ve bir düş düzeninde farklı yerlere geçilir. Şiirdeki kişi kadrosu aynı şekilde tarihî, dinî-tasavvufi, edebî vb. kişilikleri içeren çok geniş bir repertuvara sahiptir; buna rağmen ana-metin merkezinde zaman, mekân, olay ve kişi gibi unsurları bağdaştıran Hızır vardır.

Şiirin ilk saatinde/bölümünde görünüşün aldatıcılığı, dıştan kötü görünen bir şeyin sonucunun hayırlı olacağı mesajıyla kıssada/ayetlerde geçen üç olaya⁷³¹ ve Hızır’ın

⁷²⁹ Kehf: 9-26.

⁷³⁰ Hz. Musa’nın refakatinde yolculuğa çıktığı “salih kul”, önce bir gemiyi deler, sonra bir çocuğu öldürür ve son olarak da kendisinden yardım istenmemesine rağmen bir duvarı onarır (Kehf: 71-78).

⁷³¹ Hızır, Allah’ın emriyle yaptığı bu üç işin nedenini şöyle açıklar: Yoksul bir kimsenin gemisinin delinmesinin nedeni, varacakları yerde bir kralın onu gasp edecek oluşudur. Çocuğun ise ileride mümin

arayışının nesnesi olan abıhayata gönderme yapılır. İkinci saatte Hızır, “yeşil sarıklı ulu hocalar”la diyaloga girer ve “*Kardeşim İbrahim bana mermer putları/Nasıl devireceğimi öğretmişti*” dizeleriyle İbrahim’in putları kırmasını⁷³² anırtır. Üçüncü saatte “al kadınlar”, “elma ısırma” gibi Hızır’dan medet umulmasına yol açan kimi folklorik inançlar söz konusu edilir. Dördüncü saatte halkın imgeleminde olduğu gibi sürekli dolaşan ve yardıma koşan bir Hızır resmedilir. Beşinci saatin anlatıldığı bölümde ayette geçen çocuğun öldürülmesi olayı,⁷³³ anlatı özelliklerinden yararlanılarak aktarılır. Altıncı saat, beşinci bölümün son cümlelerinden türeyen çağrışımlarla kurgulanmıştır. Yedinci saatte Rahman ve Yasin sureleri anılır ve Hz. Muhammet’i niteleyen gül metaforuyla onun tekrar geleceğine, “diriliş”e işaret edilir. Sekizinci saat yine gül metaforu etrafındadır: İsa, Yahya ve Hızır, gülü yetiştirmek için halk edilmişlerdir. Karakoç’un birçok şiirinde vurguladığı düşünce burada da yinelenir; bir süreklilik içinde gelişen dinlerin en kusursuzu İslam’dır, en yetkin temsilcisi Hz. Muhammet’tir. Dokuzuncu saatte Cebrail, Hızır’a “dünya ırmaklarının kaynak yerlerinden bir koleksiyon”, bengisu armağan etmiştir, dolayısıyla geleneksel anlatılarda ona bahşedilen ölümsüzlüğe gönderme yapılır. Ayrıca bu bölümde Bengisu Korosu da bengisuyun birçok dinî olayın gerçekleştiği ve kutsal unsurun bağdaştığı bir mekân olduğunu ima eder; bu kavram etrafında birçok dinî gönderme şiire eklenir: Yusuf’un kuyuya atıldıktan⁷³⁴ sonra Mısır’a hükümdar olmasının, Davut’un demiri eritmesinin,⁷³⁵ karıncanın konuşmasının,⁷³⁶ hüthütün uçmasının⁷³⁷ nedeni hep bu kutsal kaynaktır. Hızır ise bengisu illerini dolaşır; İsa ve Meryem ile oruçta aydınlanır. *Zebur* düşünlerinde, *İncil* şölenlerinde, *Tevrat* ülkesinde, Sina Dağı’nda bulunur; en sonunda ise *Kur’an* ordusuyla bengisu alayının önünde bir kumandan gibidir. Bu saatte geçenler; dinlerin devamlılığının, Hızır figürünün kültürdeki ve ortak inanıştaki yer ve öneminin sembolik anlatımıdır. Hızır’la bütünleşen bengisu ise birçok dinî olayı birbirine bağlayan, süreklileştiren bir motif olarak işlev görür.

Onuncu saatte Hızır, farklı peygamberlerle buluşur ve onlarla başından geçenleri anlatırken farklı göndermeler metinde bir araya getirilir. Bu bölümde, özellikle Hızır’ın

olan anne ve babasına nankörlük ve kötülük edeceği için öldürüldüğü ve daha hayırlı, merhametli bir çocuğun onun yerini alacağı söylenir. Duvarı ise iyi bir babaları olan yetim iki çocuğun altındaki defineyi çıkararak rahata kavuşmaları için Allah’ın izniyle onardığını belirtir (Kehf: 79-82).

⁷³² Enbiyâ: 57-65; Sâffât: 91-96.

⁷³³ Kehf: 74.

⁷³⁴ *Kur’an*, Yusuf: 8-19. *Tevrat*, “Yaratılış”, 37: 18-28.

⁷³⁵ Sebe: 10.

⁷³⁶ Neml: 18.

⁷³⁷ Sebe: 20-22.

Musa ile yaptığı yolculuk ve Kehf suresindeki duvarın yıkılmasına yapılan gönderme⁷³⁸ öne çıkar ve alt-metni yankılar: “*Yoksulu duvarını yıkarak koruyan benim/Balıkçının kayıgını delerek.*” On birinci saatte Hızır, kendisini anlatır; semavi ve kozmik felaketlerle ilişkilendirir, benzer durumlarda kendisinden medet umulduğunu dile getirir. On ikinci saat, büyük oranda Meryem suresinden hareketle kurgulanmıştır. Şiirde, İsa’nın dünyaya gelişi, Meryem’in paklığı, ona doğumunun haber verilmesi, “çocuk doğuran kelime”yle; Cebrail’in Meryem’e gebeliğini ve İsa’yı muştulaması,⁷³⁹ Meryem’in hurma ağacına tutunması⁷⁴⁰ ile ilgili olaylar ayetlerin etkisinde gelişen dizelerle anlatılır. İsa’nın bebekken konuşması⁷⁴¹ da bölümdeki göndermelerden biridir. Ayrıca *Luka İncili*’nin 1. Bölüm’ünde İsa’nın doğumunun önceden Meryem’e bildirilmesinden⁷⁴² ve yine buradaki “*Ey Tanrı’nın lütfuna erişen kız, selam! Rab seninledir*” (28) ayetinde Cebrail’in Hz. Meryem’i selamlayıp İsa’yı muştulamasından mülhem “Ave Maria (Selam Sana Meryem!)” ilahisinin de söz konusu saatin üslubuna etkileri vardır.

*“Ey kadın sana fısıldayacaklar muştı sana
Tutunacaksın doğurmamış bir anne gibi hurma ağacına
(...)
Ey kadın sana fısıldayacaklar muştı sana
İçin bir nar gibi kızardı o sessizlikte
İste o vakit çocuk doğuran kelime geldi
Doğmadan konuşmayı öğrenen insan geldi
O doğmadan seninle konuşan bir erdi
Uzun bir kıştan sonra gelen ilk gün ışığı gibi
Yankı yapan kutlu kadın muştı sana
Bir meleğin bir sözünden gebe kalan kutlu kadın
Ayrılığın şiddetinden gebe kaldın
Aydınlığın artısından oldu İsa” (Gün Doğmadan Şiirler, s. 195-197)*

On üçüncü saatte Hızır, İlyas’la buluşur ve bir güvercin uçurur. Eyüp, Zülküf, Yuşa, Yahya ve İsrail gibi dinî şahsiyetlerin adları zikredilir. İsa’nın çocukken konuşması anıdırılır ve yine adı Mehmet (Muhammet) olan çocuğun gelişi ima edilir. On dördüncü saatte “İlyas benim kızılötem” ifadesiyle halk inançlarında ve kimi tefsirlerde birlikte oldukları dile getirilen ikiliye gönderme yapılır. On beşinci saatte Hızır, birçok kutsal olayın öznesi ya da refakatçisi olarak dinî kişilerle birlikte. Nuh’un gemisinde işçi, İbrahim’in sır kâtibi, Yakup’un dedektifi, Yusuf’un zindan arkadaşı ve düş yorumu öğretmenidir. Musa da suredeki gibi onun öğrencisidir. Ayrıca kıssada yer alanlarla farklı dinî olaylar neden sonuç bağıyla irtibatlandırılır: İsrailoğulları’nın Mısır’dan çıkışı

⁷³⁸ Kehf: 77.

⁷³⁹ Meryem: 16-21.

⁷⁴⁰ Meryem: 24-26.

⁷⁴¹ Meryem: 29-33.

⁷⁴² “Luka”, 1: 26-38.

duvarın yıkılmasıyla ve kayığın delinmesiyle; çocuğun öldürülmesi ise Firavun'un Kızıldeniz'de boğulmasıyla eşleştirilir. Dolayısıyla hem *Tevrat* hem de *Kur'an*'da anlatılan kimi olaylar anıştırılır. Yine Şuayb, Musa gibi peygamberler, Sina Dağı'ndaki tecelliyle birer kurtarıcı figürü olan Hızır ve kırklar aynı bağlamda yer alır. On altıncı saatte Hızır tarafından öldürülen çocukla akrep arasındaki örneksemeyle bir olayın görünmeyen sonuçları, getireceği kötülükler, şer gibi görünenin aslında hayır olduğu vurgulanır. On yedinci saatte birçok kutsal metin göndermesi, dağınık bir düzen içinde yer alır: Lut ve fırtına; abıhayata dokunan balığın dirilmesi; Yunus ve karnında dolaştığı balık; Zebur, ses ve demir dolayısıyla Davut; sabır ve yaralarıyla Eyüp; Zülküfül ve Yuşa gibi kişiler ya da olaylar bu bölümdeki anıştırmalardır. On sekizinci saat, Bakara suresinin 102. ayetinde geçen Harut ile Marut ve büyü, su, kuyu, mağara gibi kavramların çağrışımları etrafındadır. Bir biyografik katman olarak da okunabilecek on dokuzuncu saatte çobanlık yapan bir çocuğun gündelik hayatından kesitler sunulur; burada, on üçüncü saatten de hareketle Hz. Muhammet'in çocukluğuyla ve ileride peygamber olacağıyla ilgili kapalı göndermeler olduğu yorumu da yapılabilir.

Yirminci saat, Ashab-ı Kehf'in kapandıkları mağaradaki tasviriyle başlar ve bu gençler konuşturulur. Ashab-ı Kehf'in mensupları söyleşirken zamanın geçişi sembolik şekilde aktarılır ve sürekli köpek Kıtmir'e dönülerek onun nerede olduğu sorusu yinelenir. Son iki dizide geçen "Hızır konuğu gibi", "Uyudular gençliğin mağara konukları" ifadeleriyle bu saat de şiirin ana gövdesine bağlanır. Yirmi birinci saatte Meryem'e, İsa'ya, Yahya'ya ve İmrülkays dolayısıyla aruzun doğuşuyla ilgili rivayete;⁷⁴³ ayrıca, "Doğu'yu Batı'yı bilen gelecektir" ifadesi, Medine şehrinin çağrışımları ve gül metaforu ile Hz. Muhammet'e gönderme yapılır. Yirmi ikinci saat, bir çocuk ölümü ve annenin buna tepkileri etrafında kurgulanmıştır; Hızır kıssasında bengisuyla dirilen balık anıştırılır ve ölümün aslında bir tür diriliş olduğu ima edilir. Yirmi üçüncü saatte Zekeriya, İsa ve Hızır gibi kutsal şahsiyetler bir aradadır. Yirmi dördüncü saatte Hızır, yeniden bengisu arayışına çıkar. Ayrıca bu bölümde Hz. Muhammet'in gelecek oluşuna İdris, İshak, Şir, İlyas, Yakup, Yusuf, İbrahim, Musa ve İsa, Havariyyun (Yahudilik, Hristiyanlık ve Müslümanlık) şeklinde gelişen bir silsileyle işaret edilir.

(...)
İdris İshak ve Şit azığı
İlyas gölgesi
Bir Yusuf akşamı
(...)
Yakub'un koyun postu
İbrahim atlası

⁷⁴³ Develerin yürürken çıkardıkları sesin aruz veznine model olduğuna dair rivayet.

*Bekçiyse Musa'nın asası
İşte böyle bir tören içinde açıldı gök sofrası
(...)
Ve İsa'dan yükselen
Havariyun'da yankı yapan
Gelecek dönemin Mekke çağrısı” (Gün Doğmadan Şiirler, s. 227-229)*

Yirmi beşinci saatin merkezinde tasavvufun önemli temsilcileri, Muhyiddin Arabi, Şems ve Mevlana vardır; *Mesnevi*'nin oluşum sürecine de atıf yapılan bu bölümde Şems ile Mevlana'nın ayrılığı, bengisu arayışı ve kimi sureler arasında denklik kurulur. Yirmi altıncı saatte yine bir mutasavvıf olan Hallac-ı Mansur'un darağacına çekilmesi şiirin imkânlarıyla aktarılır. Benzer insan, dünya ve hayat kavrayışlarına sahip Şeyh Galib'e ve Muhyiddin Arabi'ye gönderme yapılır. Yirmi yedinci saatte de göndermeler sürdürülür ve aralarında Hızır'ın da olduğu bu kişiler birbirlerine dönüştürülür, telvin motifi işlevselleştirilir:

*“Mansur olup asılan Muhyiddin'iz
(...)
Hızır olup suda
(...)
Hızır'ı görüp Şems diyen Mevlâna olan Bir dervişiz” (Gün Doğmadan Şiirler, s. 235-236)*

Yirmi sekizinci saatte anlatıcı özne, “ehramlar ülkesi (Mısır)”ndedir. Bu bölümde anlatılanların merkezinde Hz. Musa'nın Firavun'la mücadelesi ve onunla ilişkilendirilen mucizelerin estetik bir dönüşümü vardır: Kızıldeniz, beyaz el, asanın yılanı dönüşmesi gibi mucizelerin yanı sıra Âdem ile Havva'yı ilk günaha teşvik eden yılanı gönderme yapılır. Âdem ile Havva'ya ilk günahı işlettiği varsayılan yılan, Musa'nın gösterdiği mucizede rol üstlenerek kefareti öder. İki farklı dinî olay, alışılmadık bir nedensellik içine sokularak estetik bir şekilde bağdaştırılır.

*“Denizi bir koşuda ata çevirme işlemi
Beyaz elin koyundan çıkma vakti
Ölü ağacın yılanı dönme vakti
Yılan kutsal bir ödev yüklendiği saat
Ki yılan böylece eski bir günahını ödeyecekti
(...)
Musa'yla büyücüler karşı karşıya geldi
İsrail ve Mısır karşı karşıya geldi
Kızıldeniz bir ceylan derisi gibi gerildi
Kurumuş da olsa ağaçta
Bir can vardı ki
O canı canlandırmayı
Musa'nın eli bildi...” (Gün Doğmadan Şiirler, s. 237-239)*

Yirmi dokuzuncu saat, dinî kaynaklar bakımından yılan figürüyle Havva'nın metne sindirilerek anıştırılmasıyla ve biyografik unsurlarla oluşturulmuştur. Otuzuncu

saatte modern hayatın kimi görünümüleri sunulur; bu saat, modern sahnelerle ve muhtemelen Karakoç'un hayatından kimi izlerle iç içedir. Otuz birinci saatte şakk-ı kamer⁷⁴⁴ hadisesi, yinelenen “ayı böl” ifadesiyle anıştırılır; bununla birlikte, Hz. Muhammet'le ilgili olaylar ağırlıktadır. “Bengisu mehtabı” ile Hızır'ın arayışına yapılan göndermenin yanında “gül” metaforuyla Hz. Muhammet'i ve şakk-ı kamer hadisesini işaret eden anlatıcı özne, Hızır'ı bu olaya da dâhil ederek metinsel sürekliliği sağlar. Sonrasında Batı'nın seslenişini simgeleyen Batı Korosu söz alır; Hz. Muhammet'in gelişinin bir müjde oluşunu vurgulayan, şiirin tamamındaki ana düşüncüyü destekleyen Fransızca yazılmış bir şiir kesiti metne eklenir.⁷⁴⁵

Otuz ikinci saat, Miraç gecesidir. Göğe yükselen Hz. İsa, dağda ilahi buyrukları alan Hz. Musa, ateşe atılan Hz. İbrahim, Hz. Yusuf'la kardeşi Bünyamin, kadim karıncayla Hz. Süleyman, gür sesli Hz. Davut, sabrın tecessümü Hz. Eyüp, tuz diye bağırان Hz. Lut, Hz. Salih ve Zülküf gibi dinî şahsiyetler, bu gecede buluşmuşlardır. Mescid-i Aksa'da Hz. Muhammet'in imamlığında namaza durmuşlardır. Namazın ardından Burak, Hz. Muhammet'i alır ve götürür. Bunlara ek olarak İsmail'in kurban edilecek oluşu, Hz. Şit ve zeytin,⁷⁴⁶ Zekeriya'nın öldürölüşü, bu bölümde âdetâ bir kolaj kompozisyonunda sıralanan olaylardır.

“Cami'nin önünde arkasında

⁷⁴⁴ “Yarılmak, bölünmek” anlamındaki “inşikāk” ile ay (kamer) kelimelerinden oluşan bu tabir “ayın iki parçaya bölünmesi” demektir. “Şakk-ı kamer”, “şakku'l-kamer” şeklinde de kullanılır. Bu tabir, Mekkelilerin Hz. Muhammet'ten bir mucize göstermelerini istemeleri üzerine indirilen Kamer suresinin kıyametin yaklaştığını bildiren ilk ayetinde geçmektedir. Ayet, ayın gerçek manada bölündüğü şeklinde tefsir edildiği gibi, Mekke'de vuku bulan bir mucizeye işaret ettiğı şeklinde de yorumlanmıştır. Ayrıntılı bilgi için bkz. İlyas Çelebi, “İnşikāku'l-kamer”, *TDVİA*, C. 22, İstanbul, 2000, s. 343-345.

⁷⁴⁵ Karakoç bu bölümün yazılışıyla ilgili süreci açıklamış ve metnin kendi yaptığı çevirisini vermiştir: *“İşin garip tarafı Fransızca mısralar halinde geldi şiir. Bu da normaldi. Parçanın adı BATI KOROSU'ydu. Batının seslenişini sembolize eden parçanın, bir batı diliyle geliş yadrganmamalı. Kitaba da o şekilde girdi.*

O zamanlar Fransızca bilenler çoktu. Ben de soranlara şiiri hep açıkladım. Ama giderek Fransızca bilenler azaldı. Bugün o parça, kitapta sanki bir hiyeroglif metni gibi kaldı.

(...)

Ey sabah arılarının rüyalarının uyanışı ve dağılışı

Bizim, şeytan gecelerinden sıyrılma hallerimiz

Sultanlardan oluşmuş insanların alacakaranlığı

Osmanlı çağının gümüşten bahçelerinde dirilen

Ay, titrek çöllerin tek ecesi,

İner ve çıkar, çiçeklenmiş, fluoresansdan develerin üstünde,

Bilen insanlık için bir hakikat,

Peygamber şehri için apaçık bir belge.” Ayrıntılı bilgi için bkz. Sezai Karakoç, “Batı Korosu”, *Edebiyat Yazıları III Eğik Ehramlar*, Diriliş Yayınları, İstanbul, 2011, s. 22-24.

⁷⁴⁶ Rivayete göre Hz. Âdem ölmek üzereyken affedilmek için oğlu Şit'i cennete gönderir. Cennete bekçilik eden melek, Bilgi Ağacı'ndan üç tohumu ona verir ve onları babası öldüğünde ağzına koyarak gömmesini ister. Hz. Âdem ölüp de Tabor Dağı'na gömüldüğünde mezarından zeytin, sedir ve servi ağacı yetişir. Bu ağaçlardan ilk yetişen, zeytindir. Ayrıntılı bilgi bkz. “Bütün Ağaçların İlki”, <http://www.gazeteduvar.com.tr/forum/2017/06/01/bütün-agaclarin-ilki>, Erişim tarihi: 01.01.2018

*Melekler vardı gümüş defterli
Gümüş kalemli
Peygamber imamdı
Kıldılar namaz
Melekler ve peygamberlerle
Miraç gecesi
(...)
Sonra her şey çekildi yerli yerine
Bir çöl önünde
Yalnız kalan o peygamberdi
En umutsuzluk anıydı sanki
İsmail'in üstüne dönen bir bıçak saati
Şit'in eteğinin görüldüğü
Saklandığı zeytin içinde
Zekeriya'nın söz orucunun
Faydasız kaldığı vakitti dersin
Birden göründü Burak*

Burak aldı ve gitti peygamberi” (Gün Doğmadan Şiirler, s. 258-265)

Otuz üçüncü saatte, Amerika’da doğan bir çocuk ve annesi ile koşutluk kurularak İsa ve Meryem’e, sepetle suya bırakılmış çocuğu kurtaran Asiye dolayısıyla Musa’ya yer verilir. Tüm dinleri ve inananlarını bütünlük içinde sunan yaklaşım burada da hâkimdir. Onlar, gül ile temsil edilen Hz. Muhammet’in gelişinde birer aşamadır. Otuz dördüncü saatte, Nuh Tufanı’nın bir armağanı olan canlılar listelenir. Cebrail’e, ilk emre⁷⁴⁷ ve Hira’ya gönderme yapılır. Bunun yanı sıra Ashab-ı Kehf’e, Hz. Süleyman ile karıncaya, Hz. İsa ile dirilttiği Lazarus’a, şakk-ı kamere (ayın bölünmesine) değinilerek en önemli haberi bildirecek, “*şehitlerin bengisularını içirecek, İsa’nın Musa’nın İbrahim’in/Safa ve Merve’nin/Hacer-i esved’in*” hakkını verecek peygambere işaret edilir. Bu bölümdeki farklı göndergelerden devşirilen sahneler, aynı amaca, Hz. Muhammet’in gelişini müjdelemeye bir ön aşama olarak hizmet eder.

Otuz beşinci saatte anlatıcı öznenin çocukluğuna dönülür; otobiyografik kesitler ile dinî kişilere, olaylara yapılan göndermeler harmanlanır. Ebrehe göndermesiyle⁷⁴⁸ simgelenen Rus askerinin Doğu Anadolu’yu işgali döneminde (1916-1918), anlatıcı öznenin babasının okuduğu Fetih suresi ile çocukluk günlerinde dinlediği cenk hikâyeleri dolayısıyla Hz. Ali, düldül ve zülfikar iç içe geçer. Ordunun her eri birer Hızır olur ve İslam tarihinin Bedir, Hendek, Hayber gibi önemli olaylarına bir çocuğun anıları çerçeve

⁷⁴⁷ “Yaratan Rabbinin adıyla oku!” (Alak: 1)

⁷⁴⁸ Ebrehe, Yemen valisi iken daha sonra Yemen kralı olan Hristiyan yönetici. Kâbe’yi tahrip etmek isteyen Ebrehe, ordusuna saldırı emri verdiğinde en önde bulunan büyük fil hareket etmez; sonrasında bu ordu akın akın gelerek tepelerine taş yağdıran ehabil kuşlarınca bozguna uğratılır (Fil: 1-5).

yapılarak değinilir. Otuz altıncı saatte Hicret, Ashab-ı Kehf, örümcek ve güvercin,⁷⁴⁹ ateşteki İbrahim, peygamberin yatağında yatan Hz. Ali,⁷⁵⁰ Ömer, Ebubekir ve Osman buluşturulur. Burada da ay motifi yinelenir; İslam'ın kademe kademe yayılışı, tarihî ve sembolik bir çerçevede aktarılır.

*“Mekke'den Medine'ye erdiler
Gün oldu Mağaraya girdiler
Örümcek ağını pekiştirdi bir gecede bin yıllık
Güvercin bir kerede bıraktı sıcak yumurta
Yeni doğum yumurtası bir yıllık
İnançsızlar sedefsizler gelip gelip döndüler
Değişimi büyük dönüşümü
Taş içindeki atan bir çift kalbi
Göremediler işitemediler sezemediler*

*Onlarsa âyet âyet sûre sûre yürüdüler
Sessiz bir kıyamet gibi yürüdüler” (Gün Doğmadan Şiirler, s. 282-284)*

Otuz yedinci saatte güncel ve politik olaylara gönderme yapılır. Bugünkü Hristiyan ve Yahudi politikalarının sonucunda İsa hâlâ çarmıhta gerili durmaktadır. Bu bağlamda barışın simgesi olan zeytine bir çözüm önerisi olarak gönderme yapılır. Ağırlıklı şekilde Filistin-İsrail meselesi eksenindeki konulara değinilir. Otuz sekizinci saatte Hz. Peygamber'in ölümüne yer verilir ve bir kurtarıcı figürü olan Mehdi'nin gelişinden bahsedilir. Hızır bu saatte de hazır ve nazırdır; olayların bir bileşenidir. Otuz dokuzuncu saatte gül metaforu etrafındaki döngü sürdürülür. Hızır başta olmak üzere bütün olay ve kişi göndermeleri bu metaforu pekiştirmek, bir odak yapmak amacına hizmet eder. “Bütün peygamberlerin kendinde özetlendiği” ve hem Doğu'yu hem de Batı'yı bilen kurtarıcının (Hz. Muhammet) gelmesiyle Hızır'ın aradan çekileceği ima edilir.

*“Bir gül ansızın patlayıp açılacak bir saksıda
Ve kalkacak bir insan ayağa
Ve ışık ışık ışık
Arkasında solunda ve sağında
Ve uzatacak ellerini dışarıya
Ah bu ne beyaz ne beyaz
Musa'nın elleri
Ve yüzü İsa yüzünün benzeri
Sonra bir değişim daha
Bir değişim daha*

⁷⁴⁹ Rivayete göre örümcek, Hz. Muhammet'in müşriklerin takibinden kurtulmak için Hz. Ebu Bekir'le birlikte girdiği mağaranın ağzını ağı ile kapatarak; bir çift güvercin ise yuva yapıp yumurtlayarak onları korur. Ayrıntılı bilgi için bkz. Adnan Demircan, “Sevr Mağarası”, *TDVİA*, C. 37, İstanbul, 2009, s. 5-6.

⁷⁵⁰ Hicret gecesinde Hz. Muhammet, Hz. Ali'ye kendi yatağında yatma görevini vermiştir. Hz. Ali, öldürülmek pahasına olan bu görevi tereddütsüz uygulamıştır. Bkz. Adnan Demircan, “Sevr Mağarası”, *TDVİA*, C. 37, İstanbul, 2009, s. 5-6.

*Kendinde Özetleyen bütün peygamberleri
Son Peygamberin kendisi sanki
Hızır da işi bitip de aradan çıkan köprülerin en yükseği
Mehdi” (Gün Doğmadan Şiirler, s. 291-291)*

Kırkıncı bölümdeki derleniş (kıyamet) vaktinde Mehdi konuşur. Allah’ın kudretinin ve İslam’ın egemenliğinin vurgulanmasıyla saatler biter.

Karakoç’un şiirindeki Hızır figürü aracılığıyla dinî kişilerin farklı saatlerde aynı düşüncüyü bütünleyecek şekilde buluşturulmasıyla, din tarihinin bütün peygamberlerinin düğümlendiği nokta, hepsinin müjdelendikten sonra bir şekilde onun gelişini ima ettiği ya da haber verdiği Hz. Muhammet öne çıkarılır. Hızır figürü etrafında toplanan tüm göndermeler, dinler tarihinin sürekliliğinde Hz. Muhammet’in yerini ve önemini vurgulamak, diriliş fikri etrafında “gülün uygarlığı”nı tekrar inşa etmek için gereken aşamaları tasvir etmek işlevine sahiptir. Söz konusu sürekliliği tanımlayan Hızır ise dünyevi hayatın bitişini ve gerçek dirilişi mimleyen kıyamet günündeki kurtarıcıyı, bütün peygamberleri kendisinde özetleyen kişiyi muştulamakla görevlidir.

Karakoç’un “Kış” şiirinde yine Hızır’ın abıhayat içmesi ve ölümsüzlük arayışı motifine gönderme yapılır. Anlatıcı özne de Hızır’la birliktedir: “*Ben ki ölümsüzlüğe ermiştım deşe deşe/Ülküleri düşünceleri düşleri insan çiçeğini/Aşmıştım kaç kere Hızırla Ab-ı Hayatın kemerini/Geçip çılgın gerçeğe devirerek büyü mendireğini.*” (Gün Doğmadan Şiirler, s. 458)

Bekir Sıtkı Erdoğan’ın “Öldüm Gayri!” şiirinde Kerem’in Aslı’nın peşindeki kovalamacasına, düşte görüp âşık olma motifine gönderme yapılır. Hikâyenin de bir figürü olan ve Kerem’e yardım eden kutlu kişi Hızır’a yer verilir. Bununla birlikte Kerem, sevgilisinin rüyasına Hızır suretinde girmiştir (*Bir Yağmur Başladı*, s. 28-29).

Bahaettin Karakoç’un “Beşgen Çağrı Çiçeği”nde “beyaz laleler ölçeği Hızır’ın seher vakti geçmesi” ifadesiyle Hıdırellez inancı⁷⁵¹ anıştırılır (*Seyran Bütün Şiirleri -1-*, s. 68-69). Bir yeniden yazım olan “Kerem Son Yangınına Soyunurken” şiirinde “*Lâleli dağında Hızır yetişmeseydi/Bir çalı dibi olacaktı mezarım*” dizeleriyle Hızır’ın Kerem’i kurtarması anıştırılarak onun, dara düşenlere el uzatması motifi yinelenir (*Seyran Bütün Şiirleri -1-*, s. 299). “Düşlerime Kar Yağarken” şiirinde anlatıcı özne, Hızır’la ilgili kıssanın kimi motiflerini şiirinin dokusuyla kaynaştırır; onun yolculuğuna ve başından geçenlere gönderme yapar. O da Hızır’ın peşinde dağ tepe dolaşmaya, secde denizine varmaya hazırdır. Bu bağlamda abıhayat, inançta varlığını eritmek isteyen anlatıcı öznenin varmak istediği yere dönüşür.

⁷⁵¹ Hızır ile İlyas’ın karada buluştukları ve baharın başlangıcı varsayılan gün. 5 Mayıs’ı 6 Mayıs’a bağlayan gece olduğuna inanılır.

“(…) *Şimdi ezan okunuyor bir yerde, yürek gibi ılık;
Ey Hızır’ın atı, al götür beni oraya
Secde denizinde ne ayrılık kalır, ne sayrılık;
Razıyım en sarp dağları, denizleri aşmaya.*” (Seyran Bütün Şiirleri -1-, s. 141)

Abdurrahim Karakoç, “Karşı Kıyı” şiirinde “*Boğuldum bağrında gamın kederin/Beklediğim Hızır karşı kıyıda*” dizeleriyle Hızır’ın dara düşene el uzatacağı inancını anıştırır.⁷⁵² “Er Meydanı” şiirinde de “*Bunaldık, boz atlı Hızır/Gelsin gelebiliyorsa*” dizeleriyle, çoğu şiirde olduğu gibi onun bir kurtarıcı olarak görülmesine gönderme yapar (*Suları Islatamadım*, s. 77).

3.2.13. Hz. Zekeriya ve Yahya

Hz. Zekeriya ve Yahya’ya şiirlerde daha çok trajik ölümleri dolayısıyla gönderme yapılmıştır. İkisinin de din tarihinde hazin sonlarıyla birer şehit sayılmasından dolayı onlara romantik bir şekilde yaklaşan ve ölümlerine açık ya da kapalı biçimlerde değinen şiirler vardır. Bu şiirlerin yararlandığı rivayetlere göre Galile ve Perea bölgesinin kralı Herod Antipas, dinî faaliyetlerinden duyduğu rahatsızlığın yanı sıra Yahudi hukukuna göre meşru olmayan bir şekilde ölen kardeşinin eşi Herodias ile evlenmesine karşı tutumu nedeniyle Hz. Yahya’yı başını kestirerek öldürmüştür. Hz. Yahya, Tetrark Herod Antipas’ın, üvey kardeşinin dul karısı Herodias’la evlenmesine izin vermeyince önce zindana atılır. Yahya’ya kin güden bu kadınla kızı Salome ise onun sonunu getirir. Herod’un doğum günü şenliğinde Salome’un onun huzurunda yaptığı ayartıcı dans, kralın çok hoşuna gidince ona ne istediğini sorar. Salome da annesinin kışkırtmasıyla “Şu tepside Yahya’nın başını!” der. Kral, bundan hoşnut olmasa da bir muhafızına tepsiyi verir ve Yahya’nın kesik başını ona getirtir.⁷⁵³ Bununla birlikte oğlu Hz. Yahya’nın Herod’un sarayında öldürülmesinden⁷⁵⁴ sonra ya da Hz. Meryem ile İsa’nın kaçışına yardımcı olduğu için⁷⁵⁵ yaşadığı yeri terk eden Zekeriya, ortadan ikiye bölünmüş bir ağacın kovuğunda saklanır. Zekeriya’nın elbisesinin bir kısmını kovuğun dışında bırakan şeytan, sonrasında onun düşmanlarına haber verir; onu bulan düşmanları, ağacı keserek ikiye böler ve Zekeriya şehit edilir.

Sezai Karakoç’un “Fırtına” şiiri, fırtına kavramı etrafında farklı kurmaca ve dinî kişileri buluşturur. Odysseus’un yakalandığı fırtınalar nedeniyle memleketine dönmesi

⁷⁵² Abdurrahim Karakoç, *Suları Islatamadım*, Ocak Yayınları, Ankara, 1988, s. 20.

⁷⁵³ *İncil*, “Luka”, 9: 7-9; “Markos”, 6: 14-29; “Matta”, 14: 1-12. Ernest Renan, *İsa’nın Hayatı*, Millî Eğitim Basımevi, Ankara, 1945, s. 128-129; “Salome”, Britannica, <https://www.britannica.com/biography/Salome-stepdaughter-of-Herod-Antipas>, Erişim tarihi: 29.07.2020.

⁷⁵⁴ Mahmut Aydın, “Zekeriyyâ”, *TDVİA*, C. 44, İstanbul, 2013, s. 210-211.

⁷⁵⁵ Ebû Ca’fer Muhammed Bin Cerîer’üt-Taberî, *Tarih-i Taberî II* (M. Faruk Görtünca), Sağlam Yayınevi, İstanbul, 2000, s. 328-329.

geciktiğinde evini işgal edip eşine talip olanlardan öç almasına; Ad ve Semud kavminin helakine;⁷⁵⁶ “fırtınada bir balık” olan Nuh kavminin boğulması ile tufana; Kızıldeniz’i ikiye bölünmesiyle Firavun askerlerinin akıbetine; Lut’un kavminin gazaba uğramasına, eşinin tuz direğine dönüşmesine ve şirk nedeniyle Babil’in yıkılmasına yol açan bu fırtına, kıyam çizgileri taşımaktadır. Bu çizgiler, hakiki kullar için ibret vesikasıdır; günahkârlara doğru yolu gösterecek kutsal bir işarettir. Birçok semavi uyarının merkezindeki bu fırtına, Hz. Yahya’nın kesik başı vasıtasıyla günümüze, geçmişten ibret alınmasını, doğru yoldan ayrılmamayı salık vererek seslenmektedir.

“(…)
Ne eş ne dost tanıdık fırtınadır bu
Babil’in bağlarını dağıtan yağmacı
Yüzünün kayamsı çizgilerinden tanırız onu
Mezarlarımızı eşeleyen kaynar tırnaklarından biliriz
Yahya Peygamberin başını alıp kaçırın da o
O kesik kutlu başın kanları aka aka
Söyledikleri şimdi bile kulaklarımızda⁷⁵⁷
Çınlar çağın helezonlarında” (Gün Doğmadan Şiirler, s. 162-169)

“Fırtına” şiirinin dördüncü bölümünde bir alt başlık olan “Koro”da da dinî göndermeler sürdürülür. Hz. Süleyman, karınca, hüthüt ve Belkıs; Salome’un Hz. Yahya’nın başını dansının karşılığında istemesi ve ona bir tepside Yahya’nın kesik başının sunulması; İsa’nın çarmıha gerilmesi ve Hz. Musa bu bölümdeki önemli göndermelerdir. Bu metinde de farklı kişiler, bunları bağdaştıran bir motife dönüşen Yahya’nın başının kesilmesi olayı etrafında bir araya getirilmiştir.

“(…)
Gecenin en kanlı anı
Altın tepside olanı
Yahya’nın başı sandı
Sattı saçlarını Salome
(…)
Bu Yahya’nın sesinden
Sesinden öfkesinden
Karınca vadisinden
Hüthütün belgesinden

Kentten ulu bir çölü
Çarmıh gibi yüklenen
Kutlu bir dertle gelen
Musa Yahya İsa’dan” (Gün Doğmadan Şiirler, s. 164-166)

⁷⁵⁶ Ankebût: 39; A’râf: 78; Fussilet: Hakka: 5; 17; Neml: 51-52; Sâd: 13-14; Şems: 13-14; Tevbe: 70; Zariyat 44.

⁷⁵⁷ “O kadınla evlenmen Kutsal Yasa’ya aykırıdır.” (“Matta”, 14: 4)

Bahaettin Karakoç'un “Bir Yeryüzü Kıvrırır İlikten” şiirinin “*Kıvrırır bir dişi yılan/Yahya'nın kesik başına*” dizelerinde dansıyla Hz. Yahya'nın başının kesilmesine yol açan Salome anıştırılır (*Seyran Bütün Şiirleri -1-*, s. 79). Karakoç'un “Kaval Çalan Beyaz Atlar Korosu”nda ise Hz. Zekeriya'nın ağaç kovuğunda öldürülmesiyle ilgili rivayet metnin bünyesinde eritilmiştir.

“(…)
*Akortlarla oynuyoruz. Notalarla. Sus işaretleriyle.
Hızımızla oynuyoruz: Sağır süt göllerinde.
Sapır sapır dökülüyor hecin-devesi gibi bulutlar.
Tavşanların anısında Zekeriya'yı biçmek de var: Kavakta.*” (*Seyran Bütün Şiirleri -1-*, s. 113-114)

Ebubekir Eroğlu'nun “Şiire Sonradan Giren Parça II” başlıklı metninde Elest Bezmi dolayısıyla Araf suresindeki ayetlerde (172-173) geçen anlaşıma çerçeve ve ilham kaynağı yapılmıştır. Bu şiirde de Zekeriya'nın saklandığı ve sonrasında kesilerek şehit edildiği ağaçla ilgili rivayet anıştırılır. Yaratılıştan bugüne insanlığın arayışları ve başından geçenler aktarılırken Zekeriya'nın öldürülmesi, Sina Dağı'ndaki tecelli ve Kızıldeniz'in ikiye ayrılması, Hz. Yunus'un denizlerde kalışı gibi olaylar bu tarihin farklı kesitleri olarak sunulur. Anlatıcı özne, bu anıştırmalardan sonra Elest Bezmi'nden şimdiye geldiği noktanın başlangıcıyla uyuşup uyuşmadığını soran ilahi sesi, sözüne sadık olup olmadığını soran ayeti duyar. Önemli eşiklerini aktardığı inanç tarihine kendisini bu içsel sorgulama aracılığıyla ekler.

“(…)
ben sizin rabbınız değil miyim
(…)
rüzgâr denizden gelir
kıyı bilenir
ağaç ölürse zekeriya yüklüdür
dağ konuşursa asayla deprenecektir
denize kalan yunus
(…)
takvim bezm-i ezelden beri kaç yüzyılsa kaç yüzyıl
(…)
sen sözünde sadık mısın” (*Berzah Toplu Şiirler*, s. 48-53)

Hz. Zekeriya ve Yahya'ya yaklaşım, tamamıyla olumludur. Bu iki din büyüğüne inanç uğruna yapılan fedakârlıkların, doğru yoldan ayrılmamanın, gerçek inancın nasıl olması gerektiğinin örnekleri olarak gönderme yapılır. Şiirlerde onlarla hemhâl olunur ya da onların başlarından geçenler romantik bir çehreye büründürülerek anıştırılır.

3.2.14. Hz. İsa ve Meryem

İncil'de verilen bilgilere göre Hz. İsa, Meryem'in babasız dünyaya getirdiği çocuktur. Cebrail, Yusuf'la nişanlı olan Meryem'e bir erkek çocuk doğuracağını ve onun adının İsa olacağını müjdelemiştir.⁷⁵⁸ Meryem'in hamileliği anlaşıldığında nişanlısı Yusuf, nişanı bozmaya niyetlenir; ancak bir melek ona çocuğun Ruhülkudüs'ten olduğunu söyler ve onu vazgeçirir.⁷⁵⁹ İsa, doğumundan yaklaşık otuz yıl sonra Yahya tarafından vaftiz edilir ve ardından Ruhülkudüs, onu kırk gün kırk gece oruç tutacağı çöle götürür. Orada birçok kez şeytan tarafından ayartılmaya çalışılır; İsa'yı kandıramayan şeytan peşini bırakır.⁷⁶⁰ Sonrasında İsa, Kudüs'e gider, Yahuda'yı ve Perea'yi dolaşır. Lazarus'u öldükten dört gün sonra diriltir.⁷⁶¹ Havarilerinden biri olan Yahuda İskariyot, başkâhinlere giderek onu otuz gümüş karşılığında ele vermeyi vaat eder. Yahudilerin baskısına dayanamayan Vali Pilatus, onun öldürülmesine onay verir. Yahudiler, onu Golgota tepesinde çarmıha gerer. Başının üzerine "Nasıralı İsa, Yahudilerin Kralı" yazısını asarlar.⁷⁶² Arimatealı Yusuf, İsa'nın cesedini, haça gerildiği yerde bir bahçe içindeki hazır veya kendisinin kaya içine oyduğu kabre yerleştirir. Sonrasında, pazar günü orayı ziyaret ettiklerinde mezarı boş bulurlar. İsa ise bu sırada dirilmiş olarak onlara görünür.⁷⁶³ Bununla birlikte Hz. İsa'nın *İncil*'de dünyaya gelişi,⁷⁶⁴ su üzerinde yürümesi,⁷⁶⁵ hastaları iyileştirmesi⁷⁶⁶ ve ölüleri diriltmesi,⁷⁶⁷ öldükten sonra göğe yükselmesi,⁷⁶⁸ az yiyeceklerle çok kişiyi doyurması⁷⁶⁹ gibi mucizeleri vardır.

Kur'an'da İsa'nın doğumunun müjdenmesi, dünyaya gelişi, tebliği, mucizeleri, dünyevi hayatının sonu ve Allah katına yükseltilmesi ile ilgili bilgilerin çoğu, Âl-i İmrân, Mâide ve Meryem surelerinde bulunmaktadır. Meryem suresinde anlatılanlara göre Meryem, ailesinden ayrı, kendisine tahsis edilen bir yerde yaşarken Cebrail, insan suretinde ona görünür. Gizlenmiş meleği gören Meryem, korkudan Allah'a sığınır ve kendisine dokunulmamasını ister. Melek, ona temiz bir çocuk bağışlamak üzere Allah tarafından gönderilmiş bir elçi olduğunu söyler. Meryem, eline erkek eli değmediğini söylediğinde melek, ona, bunun Allah'ın emriyle mümkün olduğunu belirtir. Böylece Meryem, İsa'ya hamile kalır.⁷⁷⁰ İsa doğunca Meryem, kavminin yanına döner ve kavmi

⁷⁵⁸ "Luka", 1: 26-34.

⁷⁵⁹ "Matta", 1: 18-25.

⁷⁶⁰ "Luka", 4: 1-13; "Markos", 1: 12-13; "Matta", 4: 1-11.

⁷⁶¹ "Yuhanna", 11: 1-46.

⁷⁶² "Luka", 23: 26-43; "Markos", 15: 21-32; "Matta", 27: 32-44; "Yuhanna", 19: 17-19.

⁷⁶³ "Luka", 24: 1-12; "Markos", 16: 1-8; "Matta", 28: 1-8; "Yuhanna", 20: 1-9.

⁷⁶⁴ "Luka", 1: 26-38; "Matta", 1: 18-25.

⁷⁶⁵ "Markos", 6: 45-56; "Matta", 14: 22-36; "Yuhanna", 6: 15-31.

⁷⁶⁶ "Luka", 5: 27-32; "Matta", 9: 9-13; "Markos", 2: 13-17.

⁷⁶⁷ "Yuhanna", 11: 38-46.

⁷⁶⁸ "Luka", 24: 36-53; "Resullerin İşleri", 1: 1-12.

⁷⁶⁹ "Markos", 6: 35-44, "Yuhanna", 6: 1-15.

⁷⁷⁰ Meryem: 16-22.

onu, “Ey Meryem! Çok çirkin bir şey yaptın! [...] Senin baban kötü bir kimse değildi. Annen de iffetsiz değildi.” diyerek kınar.⁷⁷¹ Bu sözler üzerine daha bebek olan İsa, Meryem’in işaretiyle konuşur:

“Şüphesiz ben Allah’ın kuluyum. Bana kitabı (İncil’i) verdi ve beni bir peygamber yaptı. Nerede olursam olayım beni kutlu ve erdemli kıldı ve bana yaşadığım sürece namazı ve zekâtı emretti. [...] Doğduğum gün, öleceğim gün ve diriltileceğim gün bana selâm (esenlik verilmiştir).”⁷⁷²

Kur’an’daki bilgilere göre Hz. İsa, *İncil*’de olduğu gibi insanların günahlarının bağışlanması için çarmıha gerilmemiştir. Allah, onu kendi nezdine kaldırmıştır.⁷⁷³ Bununla birlikte *Kur’an*’da da Hz. İsa’nın beşikteyken konuşması, çamurdan yaptığı kuş şeklini üflediğinde onun canlanması, doğuştan körü ve alacalıyı iyileştirmesi, ölüleri diriltmesi,⁷⁷⁴ gökten sofranın indirilmesi⁷⁷⁵ gibi mucizeleri yer alır.⁷⁷⁶

Doğu-İslam edebiyatlarında; *Kur’an* ile tarih, tefsir, hadislerde ve rivayetleri muhtevî kitaplarda İsa’nın doğuşundan gösterdiği mucizelere kadar birçok olay ayrıntılarıyla anlatılmıştır. Kısas-ı enbiyalar, onunla ilgili geniş bilgiler içerir. Bununla birlikte divan edebiyatında birçok mazmunun konusu olan İsa’nın Cebrail’in üflemesiyle (nefh-i Cibrîl) Hz. Meryem’den babasız olarak doğuşu, tevhit ve münacatlarda Allah’ın her şeye kadir oluşunu göstermek amacıyla sıkça kullanılmıştır. Anne karnında ve beşikte iken konuşmaya başlaması (i‘câz-ı Mesîh, nutk-ı Mesîh-i‘câz), etkili nefesiyle (dem-i İsa, nefh-i İsa, nefes-i İsa) hastaları iyileştirip ölüleri diriltmesi (ihya-i emvât), ölmeyip göğe çıkışı (ref‘-i İsa) da onun klasik edebiyatta yer bulan özellikleridir.⁷⁷⁷ Cumhuriyet dönemi şiirinde de Hz. İsa; kendisine kişiliğiyle, hayatıyla, etrafındaki olaylar karşısındaki tutumuyla, mucizeleriyle ve trajik akıbetiyle en çok atıf yapılan kutsal kişilerden biridir. Ona karşı yaklaşımlar, diğer kutsal kişilerden farklı olarak daha geniş bir yelpazeye yayılmaktadır; bu peygamberle özdeşlik kurulan şiirlerin yanı sıra onu karikatürize eden ya da onun hayatındaki olayları yeniden yorumlayan veya çarpıtan, bunun dışında onu kutsal kitapları gönderge yaparak farklı anlatıların “kahraman”ına dönüştüren birçok metin bulunmaktadır. Ona sembolik yaklaşan şiirlerin dışındaki örneklerin çoğu kutsal kitaplardan; özellikle onun hayatından, dünyaya gelişinden, mucizelerinden, uğradığı ihanetten ve gerildiği çarmıhtan hareket eder. Bununla birlikte bu göndergelerin

⁷⁷¹ Meryem: 27-28.

⁷⁷² Meryem: 29-33.

⁷⁷³ Nisâ: 157-158.

⁷⁷⁴ Âl-i İmrân: 49; Mâide: 110

⁷⁷⁵ Mâide: 112-115.

⁷⁷⁶ Ömer Faruk Harman, “İsâ”, *TDVİA*, C. 22, İstanbul, 2000, s. 465-472.

⁷⁷⁷ Mustafa İsmet Uzun, “İsâ”, *TDVİA*, C. 22, İstanbul, 2000, s. 473.

merkezindeki İsa'yı daha çok trajik bir kahraman, "mağdur" olarak dönüştüren bir tutum olduğu söylenebilir.

Yahya Kemal'in "Yol Düşüncesi", şairin geç yaşında yaptığı bir Akdeniz yolculuğunun izlenimlerini⁷⁷⁸ aktarmasının yanında temsili bir şiirdir. Şiirde gençliğinin muhasebesini de yapan anlatıcı özne, gençlikteki neşesiyle Hz. İsa'nın çarmıha gerilmesi⁷⁷⁹ karşısındaki tutumunu örnekser. Bu sorgulamanın eşliğindeki "yol düşüncesi" ise Yahya Kemal'in Nev-Yunanilik, Akdeniz Havzası Medeniyeti gibi evrelerden geçen şahsi sanat macerasına benzer şekilde, en sonunda Türk-İslam sentezinin simgelerine, onların bağlı olduğu kültüre çıkar.

(...)
Ne Bâlebek'de lâtîn devrinin harâbeleri,
Ne Biblos'un Adonis'den kalan sihirli yeri,
(...)
Felekten özlediğim zevki verdiler, heyhât!
Bu hâli, yaşta değil, başta farzeden bir zât
Diyordu : «İnsana çarmıh'ta haz verir îman!»
Dedim ki : «Hazret-i İsâ da genç imiş o zaman.»
(...)
İçimde dalgalı Tekbîr'i en güzel dînin,
Zaman zaman da Nevâ-Kâr'ı, doğsun, İtrî'nin." (Kendi Gök Kubbemiz, s. 83-84)

"Rindlerin Hayâtı"nın "Dindâr adam tevekkülü, rikkatle, herkese/İsa'yı çarmıhında, uzaktan, hatırlatır" dizelerinde dindar adamın tevekkülü çarmıhtaki İsa'nın inancına benzetilir (Kendi Gök Kubbemiz, s. 91). İlki, ikincisini anıştırır. Bir benzetme amacıyla kurulan bu metinlerarası ilişki, ana-metin bağlamında rindin hayat karşısındaki tavrını anlatmaya dönüktür.

Faruk Nafiz Çamlıbel'in "Ölümsüz" şiirinin "Yaşıyor, yirmi asır var ki, baş üstünde Mesih/Gerilip çarmıha, can verdiği günden sonra!" dizelerinde geçen İsa'nın çarmıha gerilişi göndermesiyle ölümün kimi zaman ebedilik olduğu, insanların eseriyle kalıcılaştığı ima edilir (Han Duvarları - Toplu Şiirler, s. 74).

Halit Fahri Ozansoy'un "İfrit" şiirinde "İçinin karası yüzüne vurmuş/İsayı çarmıha gerenler gibi!" dizelerinde İsa'yı çarmıha gerenler kötülüğün simgesi olarak yer alır ve bu olay anıştırılır (Paravan, s. 82-83).

Necip Fazıl Kısakürek'in "Ne ileri Ne Geri" şiirinde dünyevi kayıtlardan kurtulmak isteyen anlatıcı özne, sokakta yürüyen üç kızın hâlleriyle Hz. Meryem arasında benzerlik kurar. Karanlığın çökmesinden dolayı bu üç kız, pürüzsüzleşen ciltleri ve

⁷⁷⁸ Ayrıntılı bilgi için bkz. Nurullah Çetin, *Yahya Kemal Kitabı*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2013, s. 438-444.

⁷⁷⁹ "Luka", 23: 26-43; "Markos", 15: 21-32; "Matta", 27: 32-44; "Yuhanna", 19: 17-19.

yüzlerindeki ışık bakımından Meryem Ana tasvirlerine benzetilir. Hz. Meryem'in erdemin ve iffetin simgesi oluşu, bakireyken İsa'yı doğuruşu anıştırılır.⁷⁸⁰

Ercümend Behzad Lav'ın "Tokat" şiiri, Afrika'daki sömürge düzeninin temsilcisi olan bir papazla sömürünün kurbanı olan bir kölenin diyalogu şeklinde kurgulanmıştır. Şiirde canlandırılan vaaz sahnesinde bir çocuk saflığıyla ironik bir soru soran "köle"nin sözleri üzerinden sömürü düzeni ve dinin bu amacın hizmetinde kullanılması eleştirilir. Şiirin adının da işaret ettiği Hz. İsa'nın tokatla ilgili meseli,⁷⁸¹ bu diyalogun bir kesiti olarak metne eklenmiştir. Edilgenliği, şiddet karşısındaki hoşgörüyü telkin eden bu mesel; Hristiyan inancına sahip insanların Afrika'daki yıkıcı eylemlerini, sömürü politikalarını eleştirmek için geliştirilen söylemin bir parçası olur. Metne dönüştürülerek eklenen *İncil* kesitindeki olay, İsa'nın karşıt modeli olan ve onun öğretisini terk eden papaz tipine eleştirel bir yaklaşımla uyarlanır.

*"Bizim Papaz Efendi dedi ki:
'İsâ bir yanağına tokat yedi
Öbür yanağını da çevirdi
İsâ'nın yediği iki tokat
Roma'yı devirdi...'
Ben de Papaz Efendiye dedim ki:
'Ben de İsâ Babamızın kuluyum
Her gün Efendimden tokat yiyorum
Her tokat yeyişimde
Öbür yanağını da çeviriyorum
Efendim niye devrilmiyor Roma gibi?
Roma'dan güçlü mü bizim Efendi?'" (Bütün Eserleri, s. 344)*

İlhami Bekir Tez'in "Hürriyete Kaside"si, toplumsal ve siyasi yönü ağır basan bir şiirdir. Bu şiirde, mağduriyet tarihinin anlatımında birçok dinî göndermeden yararlanılır. Hz. Eyüp'ün sabrı, Yakup'un çilesi ve gözüne perde inmesi, İbrahim'in oğlunu kurban etmek istemesi, Musa'nın mucizeleri ve İsa'nın çarmıha gerilmesi,⁷⁸² Ashab'ı Kehf'in mağarada geçirdiği süre gibi olaylar; mağduriyet ve toplumsal mücadele kavramı etrafında bir araya getirilir. Mitolojide, dinî metinlerde, tarihte mağdur olmuş ve zulme uğramış, inancı ve özgürlüğü için bedeller ödemiş insanları içeren birçok gönderge ve reel ya da kurmaca kişi, şiirde buluşturulur. Bunlardan biri olan Hz. İsa da ana-metindeki diğer şahsiyetler gibi hürriyetin simgesi durumuna getirilmiştir. Hürriyet, onunla çarmıha gerilmiştir; dolayısıyla o da mağdurlar tarihinin bir üyesidir.

*"(...)
Kuyulardan sular çekildi,
Güneşe kalın duvar çekildi,*

⁷⁸⁰ Necip Fazıl Kısakürek, *Çile*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul, 2019, s. 338-341.

⁷⁸¹ "Luka", 6: 27-31; "Matta", 5: 38-42.

⁷⁸² "Luka", 23: 26-43; "Markos", 15: 21-32; "Matta", 27: 32-44; "Yuhanna", 19: 17-19.

*Kanlı bir dağ başında
İbrahim'in bıçağını
İsmail'in boynuna inerken gördük.
Kısrağı atlısız dönerken gördük.
Kırdılar denizi yaran asamızı
ve beyaz elli hürriyet İsa'mızı
çarmıha gerdiler” (Şiirler, s. 136-147)*

Fazıl Hüsni Dağlarca'nın “İsa” şiirinde Hz. İsa ile girilen bir söyleşide, onun çarmıha gerilişinden, bu olaydan dolayı kutsallaştırılmasından, din olgusunun farklı kara parçalarında insanları birleştirmesine rağmen ayrıştırmasından eleştirel bir tonda bahsedilir. Şiirdeki anlatıcı özne, İsa'nın bir tasviriyle insanlığın temsilcisi olarak konuşmakta ve onun çarmıha gerilmesi nedeniyle bugünü de etkilediğini, varlığını sürdürdüğünü söylemektedir. Öte yandan İsa, binlerce yıldır çarmıhta olsa da aklına kurtulmak gelmemektedir; çünkü bu durum, çıkar amaçlı kullanılmaktadır. Bu eksende gelişen konuşmanın bir kesitinde anlatıcı özne, metnin İsa heykellerinden, gravürlerinden, resimlerinden ya da tasvirlerinden hareketle oluşturulduğuna işaret eder; yine ana-metnin çıkış ve başlangıç noktası olan fikre, İsa'nın kutsallaştırılmasının, farklı coğrafyalarda yüceltilmesinin ondan bağımsız geliştiğine vurgu yapar. İnsanların İsa'yı sevmesinin, onun çarmıhta kalmasını istemesinin çıkara bağlı olduğunu kapalı şekilde dile getirir. Bu peygamberin insanların günahları yüzünden çarmıha gerildiğiyle ilgili inanca⁷⁸³ da gönderme yapar. Ayrıca bu örnek, göstergelerarasılık bağlamında da değerlendirilebilir; çünkü görsel bir sanat eserinin tasviri yapılırken onun betimlediği kişiyle doğrudan söyleşiye girilmiştir.

*“Tattırdın
Göğe giderek
Göğün mavisinde
Sonsuzluğu.
Var oldun ülke ülke söz söz
Ve sen kimseyi yaratmadan
Seni yarattılar.*

*Ve şu küçücük insanlar
Neden sever seni
Böyle
Çok,
Bilir misin:
Asılı durursun da hep
Alırsın acısını hepsinin çarmıhta.” (Bütün Şiirleri 1, s. 1242-1245)*

Celâl Sılay'ın “Eğer” şiirinde temsilî bir haç ve İsa heykeli karşısında dua etme, itirafta bulunma anı görselleştirilir. Metne göre İsa, insanların ona itiraf ettiklerini

⁷⁸³ “Pavlus'tan Korintliler'e 1. Mektup”, 15: 3-5.

duyacak olsa bir damla gözyaşı dökcektir; onlara merhamet edecektir. Aynı zamanda bu şiir, dolaylı bir ekfrasis örneğidir.

“(…)
Eğer bir kere işitseydi, İsa
Çarmıhtan afuman itirafları
Bunca yıldır put gibi donup durmazdı,
Bir damla yaş olsun akardı gözlerinden.” (Hüsran Filizleri, s. 170)

Sılay’ın “İsa’nın Dönüşü” şiirinde anlatıcı özne, İsa’yı çarmıhtan indirir ve sonrasında göndergesi *İncil* olan bu olayın devamı yazılarak İsa’nın merkezde olduğu yeni bir kurgulamaya gidilir. Bu kutsal şahsiyetle hemhâl olan anlatıcı özne, onu çarmıhtan indirdiğinde İsa, hemen çöle koşar. Çöldeki bir piramidin duvarına kazınmış olan doğumu ve ölümü hakkındaki bir kehaneti gördükten sonra gerisin geriye döner, kendisini yeniden çarmıhına çiviler. Şiir, bütünü itibarıyla İsa’nın çarmıha gerilişine odaklanan bir hikâyeleştirme olarak yorumlanabilir. *İncil*’de yer alan bu olayın genişletilmesiyle, sonrası tasarlanmıştır. Sılay, alt-metinden ödünç aldığı olayın ve kişinin etrafında, anlatı özellikleri ağır basan yeni bir metin oluşturmuştur (*sequel*).

“Neler çektim İsa’yı
Çarmıhtan yere
İndirinceye
Kadar

Benim ellerimi mıhlamıştı bana
Onun çivileri

Kurtulur kurtulmaz ayak ve elleri
Çöle doğru koştuğunu gördüm

Çölde Ehramın dehlizinden içeri
Doğumundan önce oraya
Yazılan doğum gününü
Ölümünden evvel bilinmiş
Kaydedilmiş
Ölümünü
Gördü

(…)
Sonra birdenbire
Gerisin geri dönerek
Geldi eski yerine

Bu sefer kendi ellerile çaktı çivileri
Kendi ellerine” (Hüsran Filizleri, s. 313-314)

Orhan Veli Kanık'ın "Ave Maria"sı, Hz. Meryem'i selamlamak, ondan şefaah dilemek için söylenen bir ilahiden⁷⁸⁴ esinlenen ve son dizesi ile doğrudan göndergesine işaret eden bir şiirdir. Hz. İbrahim ve Hacer, Semiramis⁷⁸⁵ ve Babil'in Asma Bahçeleri, Kleopatra (MÖ. 69-30) ve deniz gibi birlikte anılan kişilerin ve kavramların çağrışımları ile oluşturulan bu metin, göndermelerini hüznün duygusu etrafında bütünleştirir. Bu bağlamda Sebe melikesi Belkıs ile Hz. Süleyman, Hacer ve Hz. İbrahim, Marcus Antonius ile Kleopatra'nın trajik sonu,⁷⁸⁶ Semiramis ve Asma Bahçeleri; aşkı imleyen tarihî ve dinî anıştırmalar olarak derlenir. Ana-metindeki bu kişiler ve aralarındaki yakınlık, tamamen sevgiliye işaret etmekte ve onu farklı kaynaklardan derlenmiş niteliklerle övmektedir. Dolayısıyla Kanık'ın şiirinin başlığıyla içeriği arasındaki tezat, insani ve kutsal olan arasındaki mesafenin altını belirgin şekilde çizer. Garip poetikasının geleneksel olanı aşındırıcı tavrıyla örtüşen bir tersine çevirme olan Meryem göndermesi ise onu kutsallıktan ziyade dünyeviliğiyle öne çıkarır ve bu bağlamda anılan diğer efsanevi, kutsal ya da trajik birlikteliklerin özneleriyle buluşturur.

(...)
Neden içimize doldu vehim?
Ah ümit, ümit yollar boyunca.
Düşünmez miydi akşam olunca
Hacer'in kollarında İbrahim

Ve gemisinde Kleopatra?
Neden yine kaynaştı havalar?
Saadet mi getiriyor rüzgâr
Dolarak erguvan atlaslara?

(...)
O mu helezonlara yükselen,
Saba ellerinin en güzeli?

(...)
Şarkı mı söylüyor Semiramis
Babil'in asma bahçelerinde?

(...)
Gözlerinde günahının hazzı
Gülüyor saz benizli bâkire." (Bütün Şiirleri, s. 152)

Behçet Necatigil'in "İğne" şiirinde geleneksel bir mazmun yeniden üretilir. Divan edebiyatına göre İsa'nın göğsü çıkarken yanına aldığı iğne,⁷⁸⁷ ana-metinde, bugün

⁷⁸⁴ "Luka", 1: 28'de Cebail'in Meryem'i selamlamasından esinlenerek oluşturulmuş bir ilahi.

⁷⁸⁵ Dünyanın yedi harikasından biri olan Babil'in Asma Bahçelerini MÖ. 9. yüzyılda yaptıran Asur kraliçesi/tanrıçası.

⁷⁸⁶ Kleopatra, Aktium Savaşı'nda Roma karşısında yenildikten sonra kaçır ve İskenderiye'deki sarayına sığınır. Rivayete göre burada kendisini bir yılanın zehriyle öldürmüştür.

⁷⁸⁷ Rivayete göre, Hz. İsa'nın dünyadaki hayatında bir taşı, bir tarağı bir de iğnesi varmış. Birinin eliyle su içtiğini, bir başka kişinin de parmaklarıyla sakalını taradığını görünce bunlardan feragat etmiştir. Göğsü çıkarıldığında üstünde bulunan dünya malı olan iğne nedeniyle sorgulanır ve göğsü dördüncü katından ileri

düştüğü sokaklarda kaybolmuştur. Onun göğе çıkmasını engelleyen bu nesne, çamurlu sokaklarda aranmaktadır. Necatigil’in metninde, insanın maddeye teslim oluşuyla İsa’nın iğne nedeniyle yükselişinin tamamlanamaması arasında bir koşutluk kurulduğu söylenebilir. Bununla birlikte geçmişle şimdinin karşılaştırılması bağlamında İsa’nın göğе yükselmesine engel olan bu nesne, bugün çamurlu sokaklarda aranacak kadar değerlidir; hâlbuki İsa’ya ilişkin inanışta onun talihsizliği olmuştur. Necatigil’in bir mazmunu genişleterek ürettiği bu şiir, modern toplumun ve bireyin bir eleştirisi olarak da yorumlanabilir.

*“Biz o tutsaklığa
Uzakta düştük,
Döneriz kendimize
Yeni tuzaklarda.*

*Öyle değerli iğne
Göğе çıkardı İsa,
Düşürdük ararız
Çamurlu sokaklarda.” (Şiirler, s. 413)*

Necatigil’in “Peygamberler” şiirinde Hz. İsa, Muhammet ve Eyüp gibi dinî kişilere yapılan göndermeler etrafında şairin de bir çeşit “peygamber” olduğu düşüncesi dile getirilir. Golgota’ya çarmıha gerilmek üzere tırmanan Hz. İsa, ilk vahiyle Hira’dan Hz. Muhammet olarak inmektedir. Bir balığın karnında yaşayan Yunus, yarasında kaynaşan kurtları taşıyan Eyüp’e dönüşmektedir. Vahiy, çile ve sabır kavramları etrafında bir araya getirilen bu kutsal kişilerin hayatlarından kimi kesitler; sanatçının şiirini oluşturmasıyla, bu süreçten önce deneyimledikleriyle benzeştirilir. Böylece tahammülün çok önemli olduğu şiir sanatının kutsal bir uğraş, şairin de bir anlamda cezbeye kapılmış bir “peygamber”, farklı ruh hâlleri ve duygular arasında gezinen esinli bir kişi olduğu ima edilir.

*“Çıkar Golgota yokuşunu
İner Hıra dağlarından
Bir balığın karnında yaşar kırk şu kadar yıl
Kaynaşan kurtları yarasında
Taşır ömrü boyunca
Peygamberlerdir.*

*Katlanmak babında
Her iyi şair
De biraz peygamberdir.” (Şiirler, s. 649)*

geçmesine izin verilmez. Ayrıntılı bilgi için bkz. İskender Pala, *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, s. 248-249.

Melih Cevdet Anday'ın “Yağmurun Altında” şiirinin “beklenmedik gürültüsüyle” alt başlığında İsa'nın çarmıha gerildiği Golgota tepesi ve yeniden dirilişiyle ilgili olay, anlatıcı öznenin bu kutsal figürle kurduğu özdeşlikle anıştırılır (*Ölümsüzlük Ardında Gilgamiş Toplu Şiirler II*, s. 281). “Konuşmanın Dinselliği”nde ise mezarlıktan hiç ses gelmemesi, ölülerin konuşmaya başlaması ve Lazarus'un bu sohbete davet edilmesi gibi ifadeler aracılığıyla İsa'nın Lazarus'u diriltmesine⁷⁸⁸ gönderme yapılır (*Ölümsüzlük Ardında Gilgamiş Toplu Şiirler II*, s. 217-219).

Metin Eloğlu'nun “Sezarın Hakkı” şiiri, Hz. İsa'nın *İncil*'deki bir kıssada yer alan tutumunun bir ilişkide kusurlu olan tarafa uyarlanması şeklinde kurgulanmıştır. Şiirin adındaki açık göndermeyle saptanabilen ve metne sindirilmiş bir model sunan bu alt-metinde anlatılanlar, ikinci bağlamında gündelik olayların çerçevesi yapılarak karartılır. Bu açıdan bakıldığında Eloğlu'nun metni hem anıştırmayı hem de bir olay örgüsünün model yapılmasına dayalı kurgulamayı örneklemektedir. Ana-metinde anlatıcı öznenin kabahatini kabullenmesi ve sevgilisinin hakkını teslim etmesinde kendisini açığa vuran bu kıssa,⁷⁸⁹ bir tutum örneklemesine ilham verdiği gibi izlek bakımından da yeniden üretildiği bağlamı destekler.

*“Sen bana bu akşam eve geç geldim diye kızılıyorsun
Üstelik ayakta duracak halim yok diye kızılıyorsun
Seni öpüp koklamadım diye
Ekmek almayı unuttum
İlacını yaptırmadım diye kızılıyorsun;
Ben de olsam kızarım.”* (Bu Yalnızlık Benim Toplu Şiirler, s. 115)

Can Yücel'in “Mesel”i, Hz. İsa'nın özellikle su üzerinde yürümesi mucizesinin sıradanlaştırılması üzerine kurgulanmış bir parodidir. İsa'nın az balıkla çok kişiyi doyurma⁷⁹⁰ ve suda yürüme mucizesi⁷⁹¹ anıştırılarak başlayan şiirde anlatıcı özne, bir gezinti sırasında onu görür. Su üzerinde “hayalen” duran İsa, boynundaki hacıyla sallanmakta; karşıdaki “bir alay berduş balıkçı” ise ona bakıp dalgalanmaktadır (sarhoşluktan sallanmaktadır). Bu noktada anlatıcı özne, su ile ilişkisinden dolayı konuyu İsa'nın mucizelerine getirir ve çarpıttığı göndergelere doğrudan işaret eder. Sonrasında

⁷⁸⁸ “Yuhanna”, 11: 38-46.

⁷⁸⁹ “Bunun üzerine Ferisiler çıkıp gittiler. İsa'yı, kendi söyleyeceği sözlerle tuzağa düşürmek amacıyla bir düzen kurdular. Hirolas yanlılarıyla birlikte gönderdikleri kendi öğrencileri İsa'ya gelip, «Öğretmenimiz» dediler, «senin dürüst biri olduğunu, Tanrı yolunu dürüstçe öğrettiğini, kimseyi kayırmadığını biliyoruz. Çünkü insanlar arasında ayırım yapmazsın. Peki ne dersin, söyle bize, Sezar'a vergi vermek Kutsal Yasa'ya uygun mu, değil mi?» İsa onların kötü niyetlerini bildiğinden, «Ey ikiyüzlüler!» dedi. «Beni neden sınıyorsunuz? Vergi ödemekte kullandığınız parayı gösterin bana!» O'na bir dinar getirdiler. İsa onlara, «Bu resim, bu yazı kimin?» diye sordu. «Sezar'ın» dediler. O zaman İsa onlara, «Öyleyse Sezar'ın hakkını Sezar'a, Tanrı'nın hakkını da Tanrı'ya verin» dedi. Bu sözleri duyunca şaşıldılar, İsa'yı bırakıp gittiler.” (“Luka”, 20: 20-26; “Markos”, 12: 13-17 “Matta”, 22: 15-22)

⁷⁹⁰ “Luka”, 9: 10-17; “Markos”, 6: 30-44; “Matta”, 14: 13-21; “Yuhanna”, 6: 1-15.

⁷⁹¹ “Markos”, 6: 45-56; “Matta”, 14: 22-36; “Yuhanna”, 6: 15-31.

Hız. İsa'nın kişiliği ve mucizeleri karikatürize edilir; kutsal unsurlarla bir araya getirilen cinsellik göndermeleri, uyumsuz sahneler ve yıkıcı bir mizaha dönüşür. İsa, artık insanların mucizelere inanmamasından, inançların etkisini yitirdiğinden yakınmaktadır; çünkü diyalektik materyalizm/Marksizm dinî doktrinleri geçersizleştirmiştir. Dolayısıyla onun öğretisi ve benzerleri miadını doldurmuştur. Ana-metinde de bu geçersizleştirmeyle uyumlu şekilde İsa'nın yüceltilen yönleri gülünçleştirilir. Modern bir sahnenin ortasında, belirsiz bir yakın zamanda konumlandırılan güncelleştirilmiş İsa, bilgisizlikten bilgiye geçişle, yaşadığı aydınlanmayla gücünü kaybettiğini, insanları etkileyemediğini anlar ve bir taksiye binip kaçar.

“(…)

Dün gece İsayı gördüm seyrimde,

“(…)

Asılmışlar gibi boynunda hacı.

Sal yalpaladıkça o da sallanır.

Karşıda bir alay berduş balıkçı

Haça dalıp dalıp da dalgalanır.

Mâlum ya peygamberlik de bir meslek,

Onun da bir fenni, marifeti var.

İlk fırsat, malını öne süreceksin

Ki talep çoğalsın, gelişsin pazar.

İsanın fenni ne? Mucize elbet!

“(…)

Düşüme girince, dedim ki: Yoksa

Meydan mı okuy'cak yine Doğaya?..

Sahiden de çözüp uçkuru İsa

Sarkıtıvermez mi kamışı suya!

“(…)

İnce saz başladı o zaman işte!

Ters bir note verdi Tanrı Elçisi:

Zaptiyelerdeydi en büyük hatâ!

Denize dökünce Marx'ı, Engels'i,

Kitaplardan geçti balıklara da

Diyalektik Materyalizm illeti!...

Ne mucize, ne ağ, ne de tırata,

Yutmuyorlar artık diye diretti.

Sonra Kumkapıdan çıktı asfalta,

Resmî bir taksiye atlayıp gitti.” (Şiir Alayı, s. 100-101)

Metnin geneline bakıldığında rüya benzeri bir hikâyeleştirmenin merkezî kişisine dönüşen İsa, temsil ettiklerini geçersiz kıldığı varsayılan ideolojinin karşıtı bir figüre dönüştürülerek alaycı bir yaklaşımın konusu olmuştur. İsa'nın modern toplumun içinde mucizeler göstermeye çalışan ancak başarısız bir kutsal kişi olarak resmedilmesi,

sıradanlaştırılması, kendisiyle çelişen durumlara taşınarak yüceliğinden arındırılması ve bir karnaval atmosferinde yer alması, onu parodik bir kişiye dönüştürür.

Ahmet Oktay'ın "Kötü Huylarından Biri İnsanın" şiirinin merkezinde de Hz. İsa ve onun etrafında gelişen olaylar vardır. Bir hikâye şeklinde kurgulanan bu şiirde, Roma İmparatorluğu'nun hüküm sürdüğü ve İsa'nın yaşadığı yıllar, zamanın çerçevesini oluşturur. Metnin girişinde İsa'nın kötürümü yürütmesi,⁷⁹² körün görmesini sağlaması⁷⁹³ gibi mucizelerine yer verilir. Sonrasında ise yoksulluk zamanında halkta açlığın çaresinin olmadığını; soyluların refahına bakıldığında insanı doyurmayan mucizenin dikkate alınmayacağını düşünen farklı bir İsa portresi çizilir. Yahuda'nın İsa'yı öldürülmek üzere düşmanlarına teslim etmesi, bu bağlamda, yoksullukla nedensellik kurularak yeniden yorumlanır. Özellikle İsa'nın Zeytinlik Dağı'na çıkmadan havarilerine öğütler verdiği andan sonra metnin merkezi, ihanetle anılan Yahuda olur. Oldukça yoksul ve çocuklarına bakmakla İsa'ya ihanet etmemek arasında bocalayan bir Yahuda tipi çizilir. Oktay'ın şiirindeki ters çevirmeyle, Yahuda bir mağdur olarak İsa'nın yerine geçer ve duygudaşlığa dayalı bir yaklaşım geliştirilir. Ailesine "*üç vakte kadar ilk kurbanı olacağım/görülmemiş bir cezanın*" şeklinde veda ederek evinden ayrılan Yahuda, *İncil*'de anlatılanların⁷⁹⁴ aksine rahipler/kâhinler ile zorunluluktan dolayı pazarlık eder; rahipler, onun hırpani, perişan kılığına bakarak İsa'yı teslim etmesi karşılığında "otuz gümüş" teklif eder. *Luka İncili*'nde olduğu gibi onlara, Zeytinlik Dağı'na ibadet etmek için çıktıklarında kimi öperse aradıklarının o olduğunu söyleyen Yahuda, oraya vardıklarında cebindeki otuz gümüşle İsa'yı öper. Bunun üzerine İsa, ona, ana-metne de doğrudan eklenen "*İnsanoğlunu bir öpüşle ele veriyorsun/tek bir öpüşle*" sözlerini söyler.⁷⁹⁵ Oktay'ın şiirinin sonlarına doğru ise *Matta İncili*'nde geçen Yahuda'nın kendisini asması,⁷⁹⁶ farklı bir yorum ve nedensellik ile dönüştürülerek metne taşınır. İsa ve ihanet, başlangıçta şiirin merkezinde iken bir noktadan sonra olaylar giderek Yahuda eksenli determinist bir yaklaşımla yorumlanır. *İncil*'de anlatılanların dışına çıkılır; Yahuda, bir hain olmaktan ziyade yaptığı işe mecbur kalmış bir mağdur olarak tasvir edilir. Burada Oktay, metne, göndergesindeki rolleri değiştirerek nedensellik odaklı bakış açısını; yoksulluk ve zorunluluk arasında çelişkiye düşen "insan Yahuda"yla duygudaşlık kurarak onun açmazını eklemiştir. Dahası kimi göndergelerin ters çevrilmesiyle,

⁷⁹² "Luka", 5: 27-32; "Markos", 2: 13-17; "Matta", 9: 9-13.

⁷⁹³ "Yuhanna", 9: 1-12.

⁷⁹⁴ *İncil*'de Yahuda, kendisi başkâhinlere giderek İsa'yı ele vermeyi teklif eder. Ayrıntılı bilgi için bkz. "Luka", 22: 3-6; "Markos", 14: 10, 11; "Matta", 26: 14-16.

⁷⁹⁵ "Luka", 22: 47-48.

⁷⁹⁶ "Matta", 27: 1-10.

kullanılan üslubun kutsal bir metne aykırılığıyla metni kısmen gülünçleştirmiştir. Toplumsal duyarlılıkla yoğrulmuş ironik bir tutumu, metne yansıtmıştır. Dolayısıyla yer yer sıradanlaştırılan, insani boyutları öncelenen İsa ve Yahuda tipi, ana-metinde parodi ve toplumsal eleştiriyi yan yana yürütmektedir.

“(…)
*Muhtucuyu dinleyen Yahuda Iskaryot
herkes gibi yorgunun, yoksulun biri;
içmek istiyor İsa'nın kasesinden elbet
gelgelelim aklıdan çıkmıyor bebeleri.*

*Roma valisinin gözündeki bu İsa
'çalmayacaksın ve öldürmeyeceksin
ve zina etmeyeceksin' diyen ipsis sapsız
şüphelinin biri.
Canına tak edince yoksulluk,
göğsünü kanatarak tırnaklarıyla
ve -Ey oğullarım, gariban karım
üç vakte kadar ilk kurbanı olacağım
görülmemiş bir cezanın- diyerek Yahuda
çıktı sabah sabah rahiplerin katma:
'Pazarlığa kısa tutalım,
nedir Mesih'in karşılığı?'
Gözleri harlı meydan ateşi gibi parlayan
bu çulsuza bakıp baş rahip
görünce pazarlığa dermanı olmadığını
'otuz gümüş eder' dedi 'etse etse senin adam'
Onayladı Yahuda ve seslendi ağlayarak:
'Duaya çıkacak inanmışlarıyla Mesih
Zeytinlik Dağı'na yarın sabah,
kimi öpersem yanaklarından
odur işte yakalanacak adam'
(…)
Vardı rahipler ve yordakçıları düzlüğe
ve 'Ya Rabbi' diyerek Yahuda Iskaryot
cebinde şingir şingir otuz gümüş,
öptü muştı getireni yanaklarından.
Anlayışla gülümseyip o vakit dülgerin oğlu
'İnsanoğlunu bir öpüşle ele veriyorsun
tek bir öpüşle' dedi.*

*Ama bir başka metinde
yoksul Yahuda kendini asacak ne var ki.” (Kaç Kişiyiz Kendimizde, s. 301-302)*

Seyfettin Başcılar'ın “İsa'ya, Meryem'e ve Bekçiye Dair” şiirinde İsa, Meryem ve bir bekçi aynı karede buluşturulur. Golgota tepesinde çarmıha gerilen üç kişi, ana-metinde, darağacındaki üç kişiye dönüşür. İnsanlığın acılarının nedeninin günahları olmasıyla ilgili Hristiyanlık inancı⁷⁹⁷ anıştırılır ve İsa'yı dinlemiş oldukları takdirde

⁷⁹⁷ “Pavlus'tan Korintliler'e 1. Mektup”, 15: 3-5.

onların acı çekmeyeceğine gönderme yapılır. Şiirin İsa'nın çarmıha gerilmesiyle ilgili dizelerinde, genç kızların da onu izlediği belirtilir. Bununla birlikte Meryem'in kederi, İsa'nın Ruhulküdüs'ün aracılığıyla babasız doğması⁷⁹⁸ da imgelerle karartılmıştır. Şiirdeki üç darağacı ise çarmıha gerilen İsa'yla birlikte öldürülen diğer iki kişiye gönderme olarak yorumlanabilir. Ancak onların öldürülme biçimleri değiştirilmiştir. Öte yandan İsa, hem kendi ölümünü seyretmekte hem de anlatıcı özne ile sohbet etmektedir. Yüksek bir yere çıkarlar; darağaçlarındaki üç kişiyi seyrederek. Özetle, şiirde bulunan darağacıdaki üç kişi görüntüsünün -farklı yorumlara da açık olabileceği gibi- İsa'ya yapılan işkenceyle, bunu izleyenler ve onunla birlikte çarmıha gerilenlerle⁷⁹⁹ ilgili anlatılanların örtük şekilde metne dağıtılmasıyla oluşturulduğu söylenebilir. Yeni bağlamında İsa, yine bir mağdur olarak, dağınık izlenimlerle aktarılan bir hikâyenin öznelere biridir.

*“Şehrin üstünde bir bekçi,
üç darağacı sevgilim,
İsa diye biri geçti
Bekçi gördü, ben de gördüm.*

*Alaca karanlık gece,
İsa neler dedi neler.
Acı çeker miydi kimse
Adamı dinleseydiler.*

(...)

*Güzel kızları görmeyin
Açılmış çarmıha karşı.*

(...)

*Meryem'de yaralı bir kuş,
Bu aşkı bir de ondan sor
Bakir zincirler vurulmuş.*

(...)

*Uyku girmede gözüne
Üç darağacı, üç ölü.*

Şehrin damları üstünde

Ben gördüm, İsa da gördü.” (Bütün Şiirleri, s. 258)

Cemal Süreya “İşte Tam Bu Saatlerde” şiirinin “Çarmıhını yanından eksik etmeyen bir İsa gibi/Merdiven taşıyan bir adam görüyoruz” dizelerinde çarmıha gerilmiş İsa ile merdiven taşıyan bir adam arasında görsel benzerlik kurar. Örnekteki göndermenin amacı iki durum arasındaki görünüşteki benzerliği sergilemektir (*Sevda Sözleri - Bütün Şiirleri*, s. 68-69).

⁷⁹⁸ Kur'an, Âl-i İmrân: 45; Enbiyâ: 91; Meryem: 16-27; Tahrîm: 12. *İncil*, “Luka”, 1: 26-38; “Matta”, 1: 18-25.

⁷⁹⁹ İsa iki hırsızla birlikte çarmıha gerilmiştir; bunlardan birisi İsa'ya kötü davranırken diğeri onu savunmuş ve şefaât dilemiştir (“Luka”, 23: 39-43).

Edip Cansever'in "Ne Gelir Elimizden İnsan Olmaktan Başka" şiirinin üçüncü bölümünde mezarlıklarda dolaşan ve ölüm üzerine düşünen şiirsel özne, yaşadığı varoluşsal sorgulama sonucunda gövdesini mekân tutan ölümler olduğunu dile getirir. Bu soyutlama, onun duygularının, hayata bakışının körelmesinin ve yabancılaşmasının dışavurumu olarak yorumlanabilir. İçindeki ölümlere "Lazar" adını veren şiirsel özne, tıpkı Lazarus'a seslenerek onu mezardan çıkaran İsa gibi, kendi içine doğru seslenir. Şiirdeki bireyin iç dünyasını sunan bu bölüm, *İncil*'de bulunan bir olayın, İsa'nın Lazarus'a "Lazar, dışarı çık!" diye seslendikten sonra onun mezarından dirilerek dışarı çıkmasının bir uyarlamasıdır. Metne, *İncil*'deki bu ifade⁸⁰⁰ de doğrudan eklenmiştir. Söz konusu alıntı, şiirsel öznenin monoloğunun bir kesitinde yer alır ve onun ruh atmosferini, bikkınlığını, yılgınlığını yansıtacak şekilde işlevlendirilir. O da kendisini İsa'nın yerine koyarak içindeki ölümleri diriltmek ister. Böylece Cansever, göndergesini ve merkezindeki kişileri, insanın varoluşunu anlamlandırma girişimindeki ikilemlerini daha çarpıcı şekilde aktaracak bir bağlamda yeniden üretir.

(...)
Bir bir gezindim de ben bütün mezarlıkları
Zakkumları gördüm ve erguvanları
Ölümler gördüm ölümler, bir avuç kemikle o sonsuz
(...)
İçimde yürürler doldurup uykularımı
Dışında yürürler, ki benden değiller gibi kaskatı
Ah nasıl bilirim ben vakit olmadığını
Yaşarken olmadığını, sonra hiç olmadığını
Ve nasıl isterim ki, açınca bağırimi birden
Der gibi, diyerekten: ey Lazar çık dışarı!
Çık dışarı, çık dışarı!
Oysa ne mezarlar konuşur, ne Lazar çıkar dışarı
Ne de bir ses olur ağzımda: kaygılı, titrek
Göstermek için sizlere yaşıyor diye insanı
Ne sanki bir böcek gibi olduğum yerde kurumak
Süpürün kabuklarımı!" (Sonrası Kalır I - Bütün Şiirleri, s. 259)

Sezai Karakoç'un "Fecir Muştusu"nda Hz. İsa'nın dağ vaazı, Yahuda'nın ihaneti, Petrus'un inkârı ve horozun ötüşü, yeni bir söylem biçimiyle dönüştürülerek ana-metne taşınır. Şiirin *İncil*'den hareket eden bölümlerinde, özellikle Hz. İsa'dan sonra değişen Hristiyanlık politikalarına dönük kapalı eleştiriler de vardır. Hz. İsa, Batı'daki politik ve yıkıcı emeller sonucunda kendisiyle uyuşmayan eylemlerin temsilcisine dönüştürülmüştür. Ona biçilen bu rol, sorunlu ve çelişkilidir. Bunu aşmanın yolu ise

⁸⁰⁰ "Bunları söyledikten sonra yüksek sesle, 'Lazar, dışarı çık!' diye bağırdı. Ölü, elleri ayakları sargularla bağlı, yüzü bezle sarılmış olarak dışarı çıktı. İsa oradakilere, 'Onu çözü'n ve bırakın gitsin' dedi." ("Yuhanna", 11: 43-44)

“fecir”le simgelenen İslamiyet’in insan-hayat anlayışıyla örgütlenmiş ideal bir düzendir: “Fecir Devleti”dir. İslamiyet’in mamur zamanlarının, bugünün bütün toplumsal sorunlarına önerdiği çözümlerdir; o dönemin tekrar “diriliş”idir.

“(…)
Hz. İsa’nın Dağ Vaazındaki
Dinleyiciler mi
Hayır bu bir iftira Havariyuna
Korkunun arasından sıyrılan zekâlarıyla
Sesleriyle yıkan Roma’yı
Kılıçlar kıran yürekleriyle
Havariler, onlar mı inkâr ettiler
Siz mi inkâr ettiniz onları
Horoz üç kere ötmeden şafakta
Ve Şeyh Galib, yeniden iş başında şafakta
(…)
Bir şafak yapısı belirsin önde
Şeyh Galib’in divânı gibi
Yükselsin önümüzde yeni bir fecrin devleti
Çağırdığım işte bu FECİR DEVLETİ
İnsanlığın yeni bir kader dönüşümünde” (Gün Doğmadan Şiirler, s. 415-422)

Gülten Akın’ın “Dönme Kapısı”nda “Kimdi, İsa mıydı daha eski miydi/Belirli bir bahçenin kapısını/Hayvansal içgüdülerıyla açan” dizeleriyle İsa’nın insanların günahlarından dolayı çarmıha gerilmesi ve bu nedenle cennetin kapılarının kapanması inancına⁸⁰¹ gönderme yapılır (*Seyran Toplu Şiirler*, s. 79). “Şifahi” şiirinde ise muhtemel bir çocukluk anısından geliştirilen imge ve benzetmelerin göndergesi, İsa’nın çarmıha gerilmesidir. Bir tarih dersindeki İsa tasvirinden etkilenilmiş izlenimi veren bu soyutlamalar, işkence gören bir insanın hâllerine uyarlanır. İsa ile işkence gören kişi; onun gördüğü eziyetle işkence arasında bir koşutluk kurulur.

“(…)
İlk kez çocukluktan çıktığımdı
Uygulamalı tarih dersinde
Çarmıhtan başlattılar
İsa’nın kolları kan içinde
Sonra bu kollarla çağımızda
Bir kuşu bile kaldıramadı İsa
Elleri kendinde değildi” (*Seyran Toplu Şiirler*, s. 302-304)

Hilmi Yavuz’un “dalgıç” şiirinde İsa bir duvarcı olarak resmedilir. Metindeki “kiliseyi yapan duvarcı İsa” ifadesi, aslında Hristiyanlık inancının peygamberine, bu inancın öncüsüne bir göndermedir. Kilise dinin, duvarcılık mesleği ise peygamberliğin

⁸⁰¹ “Pavlus’tan Korintliler’e 1. Mektup”, 15: 3-5.

metaforudur. Şiirde geçen “gökyüzüne dadanmak” ifadesi ise onun göğe yükselmesini⁸⁰² anıştırır.

“(…)
kim yaptı kiliseyi denirse
duvarcı isa’yı herkes biliyor
(…)
tanır adamları daha görmeden
şimdi artık gökyüzüne dadandı
diyor ki bir sönmüş yıldızlar kaldı
göz diye bizden öncekilerden” (Büyü’sün, Yaz - Toplu Şiirler, s. 32)

Yavuz’un “çöl ve judas”ı, başlığıyla İsa’nın Judas (Yahuda) tarafından ihanete uğramasını anıştırır. Bir “sayıklamayı” andıran kapalı bir yapısı olan bu şiirde ihanet, acı gibi kavramlar ve şiirsel öznenin duyguları iç içe geçer. *İncil*’in adı anılarak, “ihanet ve İsa” kelimeleri birlikte kullanılarak doğrudan Judas’ın ihanetine⁸⁰³ gönderme yapılır. Bununla birlikte ana-metindeki ihanet, acı, çöl, Golgota gibi kavramların tamamı, İsa’nın çarmıha gerilmesine giden süreci akla getirir. İsa’dan yola çıkıp da farklı düzlemleri iç içe geçiren bireysel bakış; ana-metni, acı ve ihanet gibi kavramlar ekseninde göndergesiyle bağdaştırır.

Şiirin ikinci bendinde ise Golgota tepesine doğru infaz edilmek üzere yol alan İsa’nın tasviri yer alır. Metnin geneline bakıldığında İsa ile özdeşleşen şiirsel özne, ona izafe ettiği duyguları zaman zaman kendi deneyimi olarak algılar; bu bakımdan İsa, aynı zamanda onun için bir modeldir.

“(…)
çöl lâlesi, dilim kuru... ihanet

acıttı ağzımı, Efendimiz, bu yolu
çarmıhlara bata yürüdüğüm yeter!
(…)
bir i n c i l’de büyüdüm ben, bir cücede
boy attım; ya iğrenç golgotha’da, ya sefih

istanbul’da, farketmez; elmas gözlerimde put
gibi durdum, dedi: ‘beni öp hilmi ve beni unut!’
yakın dostlarımdılar: i h a n e t ve i s a m e s i h...” (Büyü’sün, Yaz - Toplu Şiirler, s. 290)

Yavuz’un “geçen yıl marienbad’da” (Büyü’sün, Yaz - Toplu Şiirler, s. 21), “çöl ve çarmıh” (s. 290), “çöl ve sorular” (s. 293), “yüzümdeki çöl” (s. 302), “ben için sonnet” (s. 243) şiirlerinin hemen hepsinde İsa ve çöl birlikteliğine dayalı göndermeler vardır. Acı

⁸⁰² *Kur’an*, Âl-i İmrân, 54-55; Nisâ: 157-158. *İncil*, “Luka”, 24: 36-53; “Resullerin İşleri”, 1: 1-12.

⁸⁰³ “Luka”, 22: 1-6; “Markos”, 14: 10-11; “Matta”, 26: 14-16; “Yuhanna”, 11: 21-30.

kavramının ortaklaştırdığı bu şiirlerde varoluşla ilgili sıkıntıların çarmıhla simgelendiği, bireyin hâlleriyle acı çeken İsa tasavvurunun iç içe geçtiği görülür.

Ülkü Tamer'in "Horoza Binen Atlı" şiiri, İsa'nın çarmıha gerilişi⁸⁰⁴ ve onunla ilgili kimi olaylara yapılan örtük göndermelerle kurgulanmıştır. Alt-metinden hareketle oluşturulan imgeler, özellikle şiirdeki kelime seçiminde kendini açığa vurur. Ana-metnin ikinci dördlüğündeki "çivi çakma", "gökyüzünden bikanlar"ın anlatıcı özneyi "asma"sı, "tahta", "dudaktaki bıyık", "bağlanmış eller" gibi ifadeler; çarmıha gerilmiş İsa tasvirlerini ve *İncil*'de anlatıldığı hâliyle onun öldürülüşünü anıttırır. Bununla birlikte şiirdeki horoz, Son Akşam Yemeği'nde İsa'nın, kendisini horoz ötmeden önce üç kez inkâr edeceğini söylediği Petrus'u⁸⁰⁵ akla getirir. *İncil*'den devşirilen bu gerçeküstü manzarada horoza binen atlı da yine İsa'yla ilgili anlatılanlardan türetilmiş bir imgedir.

*"Soylu çorabına sevinir elim,
Hırsızlık ustası geceden, aşktan;
Artık atlar horoz, horozlar horoz,
Kümesler geçerim samanlığından.*

*Tahta getirirler, çan getirirler,
Kimse beceremez çivi çakmayı;
Bıkıp gökyüzünden beni asarlar,
Dudağımda bıyık, ellerim bağlı."* (Yanardağın Üstündeki Kuş - Toplu Şiirler, s. 55)

Ataol Behramoğlu'nun "İkinci Uykusuz Adam"ı, bireyselliğin ve duygusal tonun öne çıktığı bir şiirdir; ancak şiirin son iki dördlüğünde her şeyin yaratıcısı olan kadir-i mutlak Tanrı anlayışı sorgulanır. Bu bağlamda İsa'nın çarmıha gerilmesine, Yusuf'un kuyuya atılmasına ve Habil'in cinayetinde bütün suçun Kabil'de görülmesine gönderme yapılır; kutsal kitaplarda yer alan bu hadiselerle her şeyi yaratan, her şeye muktedir bir Tanrı tasavvurunun çeliştiği ima edilir. Dolayısıyla suç, günah veya ceza benzeri kavramların bir "çelişki" içerdiğini ima eden ana-metinde, bireyin lehine bir tavır takınılır. Behramoğlu'nun metnindeki kutsal kişiler ve mağduriyetleriyle ilgili göndermeler, bir akıl yürütmenin bileşenleri olarak araçlaşır.

*"(...)
Demek bu göğü, doğayı, yıldızları
Kişinin alinyazısını o yarattı
Peki İsa'yı çarmıha geren kim
Yusuf'u kuyuya kim attı*

*Ve peki neden bütün suç Kâbil'de
Limanda ikinci uykusuz adam elleri gemili
Korsan şarkıları kadınlı bıçaklı gecede*

⁸⁰⁴ "Luka", 23: 26-43; "Markos", 15: 21-32; "Matta", 27: 32-44; "Yuhanna", 19: 17-19.

⁸⁰⁵ "Luka", 22: 31-34; "Markos", 14: 27-31; "Matta", 26: 31-35; "Yuhanna", 13: 36-38.

Kalbini koparıp denize fırlattı."⁸⁰⁶

Metin Altıok'un "Rüzgârın Yırtık Yeri" şiirinin anlatıcı öznesi, kendisini "deli mesih" olarak nitelendirir ve İsa ile özdeşleştirir. Ana-metinde İsa'nın çarmıhta can verişiyile ilgili kimi göndergeler, bireysel bir bağlama uyarlanarak yeniden yorumlanır. Mucizeden ve kutsal vasıflardan bağışık gülünç bir "deli mesih" tipi çizilir. "Sözcüklerin yapışkan hacı"nı, ıslık çalarak sokaklarda sürükleyen bu mesih tipi; estetik kaygıların ve üretimin imgelerle karartılarak aktarıldığı, sanatçı reflekslerinin kutsal kişilere özgü "mucizeler" olarak nitelendirildiği bir atmosferin parçası olur. Dolayısıyla ana-metinde "şair-mesih" portresi oluşturulurken İsa'nın çarmıhtaki görüntüsünden yararlanılmıştır; aynı zamanda bu kutsal kişi, şairin bir modeli olmuştur.

*"(...)
İşte tanıksın daha nelere;
Testi gömüyorlar göğsüne eskisin diye,
Keçe gibi kimi zaman, parlatmak için
Bakır kaplara sürüyorlar seni.
Şair hiçbir tansık bekleme,
Dolaş yıkıntılar, çöplükler içinde.
Sen ey gülünç ve deli mesih;
Ölmeyi bilmediğine göre,
Saçlarında şimşek parçaları, dilinde kırağı
Pelteleşmiş yapışkan haçını
Islık çalarak sokaklarda sürükle.*"⁸⁰⁷

İsmet Özel'in "Akdeniz'in Ufka Doğru Mora Çalan Mavisi" başlıklı şiirinde İsa'nın merkezinde olduğu kimi olaylar farklı bir bağlama uyarlanmıştır. Kendisinin Hz. İsa olduğunu ima eden anlatıcı özne, Akdeniz'e doğru inerken Golgota'ya varır. Söz konusu coğrafyayla iç içe geçirilen çarmıha gerilme, mucize gösterme gibi İsa ile ilgili anıştırmalar ve doğrudan Meryem, Havariler gibi kişiler; ana-metinde güncel olaylarla harmanlanarak dönüştürülür. Bu bağlamda zamana aşkın olan anlatıcı özne, "Meryemoğlu sanılıp çok zaman önce çarmıha çakıldığı" Akdeniz'i tekrar ziyaret etmektedir. Bir çeşit ruh göçü olan bu ziyaretle Havarilerin, çocuklarını öldüren kayserlerden koruyan Meryem gibi annelerin ve İsa'nın güncel devamı olan "zavallı âdem"in, bu coğrafyada farklı suretlerde ve ilişkiler ağında varlığını sürdürdüğü ima edilir.

*"(...)
Beni artık kimseler arayıp da bulmasın
beyaz harmanilerin göklere açık sofrasında
yıkığım saltanatın dizinde inlediğim
aşkın en tabanında yattığım anlaşılmasın*

⁸⁰⁶ Ataoğ Behramoğlu, *Bir Gün Mutlaka Toplu Şiirler-I*, Adam Yayınları, İstanbul, 1999, s. 27.

⁸⁰⁷ Metin Altıok, *Bir Acıya Kiracı Bütün Şiirleri*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1998, s. 122-124.

çünkü ben çok gizli bir yanlışın
dehşetengiz yeteneğini ölçmek için
yepyeni bir hata için iniyorum Akdeniz'e
Meryemoğlu sanıp ben zavallı ademi
çarmıha çaktılar orda çok zaman önce.
Çok zaman önceydi ki otobüsler
mermer sütunlu şehirlerden sahil çardaklarına
nice yılgın havarilerle gidip geldi.
(...)
kayser makinasından
anneler
sevecen gözyaşlarıyla korurdular bizi.”⁸⁰⁸

Ebubekir Eroğlu'nın “Baharın Sessiz Sireni”nde “kıpırdıyor çelimsiz sandığımız çimenler/İsa nefesi değmiş gibi” dizelerinde baharın gelişyle canlanan çimenlerle İsa'nın nefesiyle ölüleri diriltmesi mucizesi⁸⁰⁹ arasında koşutluk kurulur (*Berzah Toplu Şiirler*, s. 262-264). **Cahit Zarifoğlu**'nın “Delikanlılar” şiirinde ise İsa ve deniz ilişkisine yapılan göndermeyle onun suda yürümesi⁸¹⁰ ve çarmıha gerilişi⁸¹¹ anıştırılır. Ayrıca bu metinde İsa ile Meryem ilişkisi, anne ve çocuğa uyarlanmıştır (*Şiirler*, s. 48-50).

Bahaettin Karakoç'un, dinler tarihindeki sürekliliğin ırmak metaforuyla anlatıldığı “Bir Irmağı Boydan Boya Yürümek” şiirinde, Âdem ile başlatılıp Hz. Muhammet'te tamamlanan ırmağın bir kesitini de Hz. İsa oluşturur. Hz. İsa'nın övülmesine rağmen Hristiyanlığın yozlaşmasının eleştirildiği bu şiirde, onun Meryem'den doğuşu, tebliği, örnek kişiliği, şiddet karşıtı tutumu ve çarmıha gerilmesi, hayat hikâyesine koşut şekilde aktarılır.

“Rab değil, Hazret-i İsa, Rabbin oğlu da değil;
Meryem doğurmuştur ve nebidir, irşâda ehil...
Nâsıra'nın kıvancıdır, vicdanıdır çağının,
(...)
Göze geldi, önce İsa'yı yedi İsevîler
Ve sonra da kutsal kitap İncil'i kemirdiler.
Bende bir İsa yaşar ki, tarttım hepten hoşgörü...” (*Beyaz Dilekçe*, s. 246-248)

Şiirlerde Hz. İsa'ya karşı çeşitlenen bir yaklaşım vardır. Onu ve hayatındaki kesitleri, bireysel duygulara ya da toplumsal eleştirilere model yapan metinlerle birlikte onu gülünçleştiren, niteliklerini ters çeviren örnekler de bulunmaktadır. Öte yandan o, inancın ve hürriyetin bir simgesidir. Hz. İsa'nın çarmıha gerilmesi, şiddet karşısındaki

⁸⁰⁸ İsmet Özel, *Erbain Kırk Yılın Şiirleri*, TİYO, İstanbul, 2017, s. 189-192.

⁸⁰⁹ “Luka”, 7: 11-17; “Markos”, 5: 21-43; “Matta”, 9: 18-26; “Yuhanna, 11”, 1-44.

⁸¹⁰ “Yuhanna”, 6: 16-21.

⁸¹¹ “Luka”, 23: 26-43; “Markos”, 15: 21-32; “Matta”, 27: 32-44; “Yuhanna”, 19: 17-19.

tutumu, doğruluğu olumlu bir örnektir; onun Hz. Meryem ile bağı ise genellikle anne çocuk ilişkisine uyarlanır. Ayrıca Hz. Meryem, iffetin simgesi olarak yüceltilir.

3.2.15. Hz. Muhammet ve Sahabeler

Hz. Muhammet'le ilgili şiirlerin çoğu, övgüye dayalı ve sevginin aktarıldığı metinler olarak değerlendirilebilir. Söz konusu metinlerin çoğunda metinlerarasılık bulunmamaktadır ya da çok sınırlıdır. Buna rağmen İslam tarihine, Hz. Muhammet'le ilgili olaylara ve ayetlere, onunla ya da çevresindeki önemli kişilerle ilgili kimi anekdotlara dayanan sınırlı sayıdaki metni ise metinlerarası kişi bağlamında ele almak mümkündür. Başlık altında özellikle incelenecek ikinci grubu bu tür şiirler oluşturur. **Dilaver Cebeci**'nin daha çok İslam tarihine dayanan ve ilk gruba giren “Medîne”si; Ebu Cehil, Sidre'de⁸¹² yıldızların yanması dolayısıyla Miraç, Harut ve Zühre'nin Babil'e inmesi, Hz. Musa ve bir tecelli yeri olarak Sina Dağı gibi birçok farklı dinî gönderme içerir. Metnin bütününde İslam tarihinin önemli dönemeçlerine ve Hz. Muhammet'le ilgili olaylara yer verilir. Şiirin göndergesi olan esas tarihî olay ise Hicret'tir, Mekke'den ayrılıştır. Bu bağlamda anlatıcı özne, Mekke'nin en büyük putu Hübel'in gözlerine baktığında Medine'den medet umar. Kutsallık yüklenen bu şehre ulaşmak için yapılan anakronik yolculukta farklı kişilerle ve olaylarla karşılaşır (*Türkiyem Bütün Şiirleri*, s. 83-85).

Seyfettin Başcılar'ın “Niçin” şiirinde Hz. Muhammet'in ayı bölmesine/şakk-ı kamer mucizesine⁸¹³ gönderme yapılır: “*Musa'yı gördüm, İsa'yı gördüm,/Muhammed'in böldüğü ayı gördüm,/Hiç bir şey görmeden her şeyi gördüm/Anlayamadım niçin?*” (*Bütün Şiirleri*, s. 296-297). “Ne Denir?” şiirinde Hz. Ömer'e izafe edilen ve özellikle Mehmet Akif'in *Safahat*'ında “Kocakarı ile Ömer” manzumesinde geçen, günümüzde deyimleşmiş “*Kenar-ı Dicle'de bir kurt aşırda bir koyunu,/Gelir de adl-i İlâhî sorar Ömer'den onu!*” dizeleri⁸¹⁴ toplumsal çarpıklıkları ve bozuklukları hicvetmek amacıyla dolaylı şekilde alıntılanır.

*“Burdan öte Fırat, Dicle boyu, sapa
Yollar, çorak tarlalar, boz tepeler.
Hazreti Ömer'in bir kurt kuzuyu kapsa
Hesabı benden sorulur dediği yer.*

⁸¹² Tefsirlerdeki açıklamalara göre sidre, Hz. Muhammet'in Allah'ın huzuruna varmadan önce, cennetü'l-me'vâda Cebail'i yanında bıraktığı kutsal ağaçtır. Bu ağaçla ilintilendirilen sidretül-münteha ise “son noktada bulunan sidre” anlamına gelmektedir. Bir dinî terim olarak Hz. Muhammet'in Miraç gecesinde yanında ilahi sırlara mazhar olduğu ağaç veya makamı ifade etmektedir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Süleyman Uludağ, “Sidretü'l-münteha”, *TDVİA*, C. 37, İstanbul, 2009, s. 151-152; Mustafa İsmet Uzun, “Sidretü'l-münteha”, *TDVİA*, C. 37, İstanbul, 2009, s. 152-153.

⁸¹³ Kamer: 1.

⁸¹⁴ Mehmed Âkif Ersoy, *Safahat* (Haz. M. Ertuğrul Düzdağ), Çağrı Yayınları, İstanbul, 2012, s. 83-89.

*Şimdi nerde o kurt, o kuzu, o halife,
Takım takım köpek, çakal sürüsü.” (Bütün Şiirleri, s. 375)*

Cemal Süreya, “Vakit Var Daha” şiirinde birçok alt-metin parçacığını bağdaştırır. Eurydike’yi, Köroğlu’nu, Hz. Ali’yi ve devesini⁸¹⁵ aynı bağlamda buluşturur. Farklı metinsel kişileri ve kültürel olguları, aykırı şekilde yeni bir bağlama taşır. Yiğitliğiyle bilinen Köroğlu’nu, kapalı göndermelerle bir yılan tarafından ısırılan Eurydike’yi ve Hz. Ali’yi bir araya getirir. Süreya’nın yöneldiği metinlerdeki söz konusu çeşitliliğin, onun, şiirinin anlam katmanlarını çoğaltma girişiminin bir sonucu olduğu söylenebilir. Bu bağlamda Hz. Ali ile ilgili deve rivayeti de veciz bir biçimde şiirin son iki dizesinde yinelenir.

*“(…)
Düşmanına ilerlerken tuhafça gülerdi
Köroğlu’nun sırtında üst üste dokuz dombay derisi.
Ve kaçarken yılan sokmuş orman perisi
Gözleriyle izlerdi sessizce erkeğini*

*Diyor ki değil daha
Vakit var daha*

*Deve, devenin üstünde tabut, biri çekiyor deveyi
Üçü de Ali: deve, deveyi çeken ve tabutun içindeki” (Sevda Sözleri - Bütün Şiirleri,
s. 100-102)*

Hz. Ali ve devesiyle ilgili rivayet, **Nazım Hikmet**’in *Memleketimden İnsan Manzaraları* kitabındaki bir sahnede bir levhanın tasviriyle, ekfrasis yöntemiyle, Cemal Süreya’nın kullanımına çok yakın bir şekilde yinelenir.

*“(…)
Bir kambur deveydi bu,
bir tabut taşıyordu.
Bir agelli Arap,
yüzünde nikap,
yediordu deveyi.
Deveyi yeden,
tabutta yatan,
Hazreti Ali...” (Bütün Şiirleri, s. 1262-1263)*

⁸¹⁵ Rivayete göre Hz. Ali, kendi cenazesini taşıyan deveyi gütmüştür. Hz. Ali, öldürüleceğini önceden tahmin ederek ölümünden sonra yüzü örtülü bir devecinin geleceğini söylemiş, oğulları Hz. Hasan ile Hüseyin’e tabutunun bu deveciye teslim edilmesini emretmiştir. Öldükten sonra gelen deveciye tabutu teslim eden oğulları, ondan yüzündeki örtüyü kaldırmasını istediklerinde devecinin Hz. Ali olduğunu görmüşlerdir. Dolayısıyla şiirdeki gibi tabutun içinde yatan da onu taşıyan deveyi güden de Hz. Ali’dir. Ayrıntılı bilgi için bkz. İrvan Cemil Schick, “Hz. Ali ve Devesi Levhaları”, *Deve Kitabı* (Ed. Emine Gürsoy Naskali-Erkan Demir), Kitabevi, İstanbul, 2014, s. 5-40.

Sezai Karakoç'un "Ses" başlıklı şiirinde Hz. Muhammet'e gelen ilk emrin (ikranın)⁸¹⁶ merkeze alındığı iki katmanlı bir kurgu vardır. Bu katmanlarda *Kur'an*'ı okuyan bir çocuk tasavvuruyla Hz. Muhammet, ilk emir aracılığıyla bir araya getirilmiştir. Ana-metinde bir çocuk tarafından okunduğu sezdirilen *Kur'an* dolayısıyla Cebrail'in Hira Dağı'ndaki tebliğinin seste cisimleşmesi olan ve doğrudan metne eklenen Alak suresinin "*Yaratan Rabbinin adıyla oku!*" ifadesinin geçtiği ilk ayeti, metindeki ilk katmanı oluşturur. Burada belirgin olan ilk emir hadisesinin çerçevesini, bir çocuğun *Kur'an* okuması ve ilk emirden bugüne inancın sürekliliği düşüncesi çizer. Sonrasında *Kur'an* okuyan çocuğun kitabın ilk sayfalarını çevirmesiyle başlayan imge düzeni; *Kur'an*'ın nüzülü, Cebrail'in ilk emri iletmesi ve mağaranın duvarlarında yankılanan ayetler ile genişletilerek Hz. Muhammet'e odaklanılır. Bu olayla metinde imlenen daha yakın zaman arasındaki mesafenin kapanması amacıyla, şiirin son bendinde çocuk figürüne yeniden dönülür ve inancın farklı zamanları bağdaştırdığı düşüncesi ekseninde geçmişle bugün buluşturulur. Bir çocuğun iç dünyasında filizlenen inançla Hz. Muhammet'in ilk emre nail oluşu, dolayısıyla İslamiyet'in başlangıcı iç içe geçirilir. Bununla birlikte bu sürekliliğin halkaları olan Hz. İsa, Musa, Yahya gibi din büyüklerine de Hz. Muhammet'in semavi dinlerin gelişiminde en yetkin ve son aşama olduğu izleğini vurgulamak için gönderme yapılır.

*"Dünyanın ucunda bir çocuk
Kitabın ak sayfasını çeviriyor
Bağın yeşil yaprakları arasında
Kimdir o çocuğa fısıldayan*

*Cebrail'dir o kitabı taşıyan
Koyan dünyanın en yüce yerine
(...)
Şimdilik oku diyen bir kelimedir
Loş bir dağın koğuşunda*

*Tek ses Cebrail'dir
Kelimeleri o taşıyor
(...)
Bir şimşek gibi aydınlık
Melek kelimelere basa basa
'Oku, Rabbinin adıyla oku' dedi
(...)
Yok ki bir horoz ötsün
Yahya İsa Musa gelsin
(...)
Bir tavandan geliyor ses
Bir duvardan geliyor*

⁸¹⁶ Alâk: 1.

*Dört bir yandan geliyor
'Oku Rabbinin adıyla'
(...)
Meleğin kelimelerinde yaşayarak
Okudum yeni bir kitabın ilk sayfasını
İlk âyetlerini*

*Elim birdenbire bir aynayla
Benim arama girmiş gibi
Görüldü melek oku dedi
Oku Rabbinin adıyla” (Gün Doğmadan Şiirler, s. 405-408)*

Karakoç’un bir çocuğun hatıraları üzerine inşa edilen “Çocukluğumuz” başlıklı şiiri, metin düzeyindeki biyografik unsurlarla kurmacayı kaynaştırır. Ana-metinde kış gecelerinde yapılan okuma toplantılarında Hz. Ali hikâyeleri anlatılır ve bunlar, çocuk muhayyilesinde “gerçek”le eşitlenir. Hz. Muhammet, Ali ve Yunus Emre; Türk-İslam kültürünün simgeleri, bir çocuğun kültürel gelişimindeki figürler olarak metne taşınır. En çok da Hz. Ali’nin kahramanlıklarıyla özdeşleşen anlatıcı çocuk, dinlediklerinin kimilerini düş dünyasında kendisine uyarlayarak onlarla bütünleşir. Kahramanların yerine geçer. Kutsal kişiler, bu anlamda belli değerleri telkin eden bir model olarak sunulur.

*“(…)
Annem gizli gizli ağlardı dilinde Yunus
Ağaçlar ağlardı, gök koyulaşırdı, güneş ve ay mahpus*

*Babamın uzun kış geceleri hazırladığı cenklerde
Binmiş gelirdi Ali bir kırata*

*Ali ve at, gelip kurtarırdı bizi darağacından
(...)
Çocuklarla oynarken paylaşamazdık Ali rolünü
Ali güneşin doğduğu yerden battığı yere kadar kahraman
(...)
İslâm bir sevinçti kaplardı içimizi*

*Peygamberin günümüzde küçük sahabileri biz çocuklardık
Bedir’i, Hayber’i, Mekke’yi özlerdik, sabaha kadar uyumazdık*

Mekke’nin derin kuyulardan iniltisi gelirdi “ (Gün Doğmadan Şiirler, s. 97-98)

Necip Fazıl Kısakürek’in “Aşk” adlı kısa şiirinde Allah ve Hz. Muhammet aşkıyla yanıp tutuşan anlatıcı öznenin fiziki varlığının tükenişiyle zayıflaması, bir paradoks kuracak şekilde mitolojik bir kahraman olan Herkül’e dönüşmesiyle sonuçlanır; böylece dünyevilikten, nefisten kurtulmanın güçlüğüne vurgu yapılır.

*“Allah, Resûl aşkıyla yandım, bittim kül oldum!
Öyle zayıfladım ki, sonunda herkül oldum.” (Çile, s. 376)*

Hilmi Yavuz'un "  l ve ay"ı, şairin, bir coğrafı mekân olan   le odaklanan tematik   irlerindendir. Bu   irde   akk-ı kamer hadisesine,⁸¹⁷ Hz. Ömer'e,    l ve ay birlikteliğinin çağrışımları kullanılarak kapalı göndermeler yapılır.

"(...)
baktılar, haramiler, çölde su'ydum;
gittimdi, kumlardı, soydular beni;
(...)
blue moon! arada kaldım, beni b l,

ikiye... ne diye ayrıldı, ya   mer?
sırma g vdemdi   iğdem,   akk-ı kamer...
b u n e tutkun gecedir, hüzünle beni, beni   l!.." (Büyü's n, Yaz - Toplu   irler, s. 308)

Erdem Bayazıt'ın "A  k Risalesi"nde Hira'da gelen "okul!" emrine,⁸¹⁸ Hz. Muhammet dönemine ve onun çocukluğundaki kimi olaylara, Hicret'in ilk yılında ezanı okuyan Bilal-i Habeşi'ye göndermeler yapılır. Peygamber sevgisi   ne çıkarılır. İncanın ideal   rneği olarak görülen Hz. Muhammet'in yolundan gitmiş insanlarla romantik bir   ağ resmi çizilir. Asr-ı Saadet'e, İslamiyet'in mamur günlerine duyulan   zlem dile getirilir.

"(...)
Ebedi masum çocuklar zamanın solmayan   i ekleri
İstemi  lerdi de ezan okumuştu Bil l bir sabah
unutmadım
(...)
Aşkın bir adı da berekettir
En iyi anlatandır o
Hırada bir mağarada
Gözden d k leni
Gönülden geçeni.
(...)
Haydi gel sevgilim gene arayalım
Makam-ı İbrahimde rastlanan ayak izlerini
Dedesinin elinden tutup Kubays dağına götürdüğü
Y z suyu hürmetine yağmur istediği
(...)
O vakitleri." (  irler, s. 101-116)

Yavuz Bülent Bakiler'in "GÖĞÜ Yumruklayanlar"   irinde muhtemel bir dönemin siyasi çatışmalarına gönderme yapılırken karşıt görüş sahipleri, gardiyanlara, Ebu Leheb'e,⁸¹⁹ Vahşi'ye⁸²⁰ benzetilir; onlara beddua edilir. AĞırlıklı olarak işlevsel

⁸¹⁷ Kamer: 1.

⁸¹⁸ Al k: 1.

⁸¹⁹ Hz. Muhammet'in şahsına ve İslamiyet'e muhalif olan amcası.

⁸²⁰ Uhud Savaşı'nda Hz. Hamza'yı öldürdüğü için azat edilen k le, daha sonra Müslüman olmuştur.

kullanımı örnekleyen bu metinde “*Ebû Leheb’in elleri kurusun. Zaten kurudu.*” ayeti⁸²¹ de anıştırılır.

“(…)
*Sövdüler saydılar göğü yumruklayarak
Ne kıl kadar insanlık, ne din, ne iman...
Ebu Leheb idiler, Vahşi idiler sanki
Her biri bir Allahsız, Peygambersiz gardiyan*

*Bir gün bir ses duyulur, gülümser Hilal
Vatan ocağımızın ışığı kararmadan....*”⁸²²

Bahaettin Karakoç’un “Bir Irmağı Boydan Boya Yürümek” başlıklı şiiri, Âdem’den Hz. Muhammet’e değin uzanan dinî sürekliliğe odaklanır. Âdem ile Havva’dan başlayarak birçok önemli dinî kişiye atıf yapılan metinde Hz. Muhammet’e duyulan sevgi, onun için kullanılan “aşk sultanı” ifadesiyle dile getirilir. Şiir, Hz. Muhammet’i merkezine alır; onunla ilgili ilk vahiy, “oku” emri⁸²³ ve Miraç gibi önemli olayları da içerir. “Irmak” ise inançların sürekliliğini simgeler; ırmağı boydan boyaya yürüten anlatıcı özne, yol boyunca karşılaştıklarından sonra asıl menziline, İslamiyet’e, hakiki sevgiye, Hz. Muhammet’e varır.

*“Ey benim Muhammedî kaderim ve beyaz sevdâm,
Sen son şansısın bütün evrenin net ve saydam!
(...)
‘Levlâke’ demiş Allah, âlemlere sebep kılmış.
Mi’racda vuslata ermiş, nuru arşa yayılmış;
Hırâ ilk vahiy üssüdü ve som tefekkür evi...
Muhammed bir aşk sultanı, her âşık Muhammedî
Ve her nebi birer hilâl, dolunaydır Muhammed”* (Beyaz Dilekçe, s. 246-248)

Hz. Muhammet ve etrafındaki önemli kişilerle ilgili şiirlerde genellikle sevgi ve bağlılık gibi duygular ifade edilir. İslamiyet tarihinin önemli olayları da bununla koşut şekilde yüceltilir ve övülür.

⁸²¹ Tebbet: 1.

⁸²² Yavuz Bülent Bâkiler, *Harman*, Yakın Plan Yayınları, İstanbul, 2013, s. 70-71.

⁸²³ Alâk: 1.

3.3. ESKİ TÜRK EDEBİYATI

İncelenen örneklerde Eski Türk Edebiyatı düzeyindeki metinlerarasılığın belli türlerde ve metin gruplarında yoğunlaştığı saptanmıştır. Özellikle divan edebiyatında mazmun değeri kazanmış bazı figürlerle mesnevilerin; halk edebiyatında ise aşk ve kahramanlık hikâyelerinin kişileri bunlar arasında öne çıkmaktadır. Sözlü geleneğin bir anlatı kişisine dönüştürdüğü ve etrafında kimi hikâyeler inşa ettiği, ortak bilinçte bir gönderge durumuna gelerek “metin”leşen kişilerle ilgili kimi örnekleri de bunlara eklemek gerekir. Ayrıca, destani hikâye özelliği taşıyan *Dede Korkut Kitabı*, Nasrettin Hoca, Hacivat ile Karagöz ve kimi masallar, Cumhuriyet Dönemi Türk Şiiri’nin geleneksel edebiyattan yararlanma noktasında yöneldiği diğer kaynakları oluşturmaktadır. Tasavvufi kişilerin ise genellikle öğretilerine, metinlerine ya da hayatlarına -büyük çoğunluğu bu çalışmanın kapsamı dışında kalan- övgü ve saygı bildiren göndermeler yapıldığı görülmektedir.

3.3.1. Divan Edebiyatı

Özellikle 13-19. yüzyıllar arasında İslam kültürünün doğrudan etkisiyle biçimlenen, genellikle estetik gayenin yön verdiği farklı türlerde birçok eseri edebiyat dünyasına kazandırarak köklü bir gelenek kuran divan edebiyatının bu çalışmada incelenen metinlere en çok yansıyan ve katkı sunan ürünleri mesnevilerdir. Bunun dışında hem divan geleneğini birçok yönden yineleyen hem de modern sanatın imkânlarıyla onu yeni katmanlarla zenginleştirerek sürdüren örnekler de vardır. Metinlerarasılığın şiirde bu şekilde görünmesinin en yaygın yollarından biri de eser ve üreticisini aynı bütünün parçaları hâline getirerek onlara seslenmektir. Söz konusu metinlerde, özellikle önemli bir şairin bilinen bir eseri aracılığıyla onunla diyalog kurulur; bu yöntemle gerçekleşen ilişkilerle üretilmiş metinlerin sayısı, geniş bir toplam tutmaktadır. Bu tezin incelediği metinlerarası ilişkilerin dışında kalsalar da eski edebiyatın bakış açısıyla “nazire” ve çağdaş metin kuramına göre ise bir tür “söyleşi/diyaloji” olan bu metinlerden kısaca bahsetmek gerekir.

Yahya Kemal’in neredeyse tüm sanat etkinliğini bu kapsamda değerlendirmek mümkündür. Onun divan edebiyatından teknik, biçim ve içerik düzeyinde yararlanma girişimleri şiirine büyük ölçüde yön vermiştir. **Nâzım Hikmet**’in *Rubailer*’inde Mevlana’ya ya da Ömer Hayyam’a hitap ederek onlarla söyleşiye girdiği, sosyalist ideolojinin merceğinden onların “metafizik” ve “hazcı” yönlerini eleştirdiği metinler de bu grupta değerlendirilebilir (*Bütün Şiirleri*, s. 727-748). **Cahit Külebi**’nin “Dostlar” üst başlığıyla yazdığı, hem Batı’ya hem de geleneksel edebiyata (Doğu’ya) açılan şiirler de

bu kategoriye örneklemektedir. Özellikle bu şiirlerden “Bakî”de, “*Bilirsin âb-ı rûy-u mülket-i Osmani’yiz deyip/Bir râh-ı nev açtı idi her gazelinde*” dizelerinde doğrudan alıntı yapılarak Baki’nin şiirlerinin divan geleneğindeki rolüne değinilir. Bu tür şiirlerde söyleşiye girilen şairin söz dağarına ya da biçim özelliklerine de öykünülür.⁸²⁴ **Behçet Necatigil**’in gelenekten yararlanma biçimi daha farklıdır; o, özellikle modernist şiirin imkânlarıyla geleneksel malzemeyi dönüştürür. Ayrıca, **Attilâ İlhan**’ın “zincirleme rubailer”inde de Hayyam’dan Nazım Hikmet’e uzanan rubai geleneğine bir bütün olarak yaklaşılır. İlhan, bu şairlere ve Mevlana, Bedrettin gibi mutasavvıflara kendini ekleyerek şiirinin kaynaklarını zenginleştirir, bu alanda denemeler yapar.⁸²⁵ Modernist şiirin imkânlarından yararlanırken geleneksel malzemeyi şiirlerinde eriten, ona yeni boyutlar ekleyen **Hilmi Yavuz**’u da -bu yaklaşım sanatının genel bir karakteristiği olsa da- özellikle *Bakış Kuşu* kitabının “eskiden” bölümündeki şiirleriyle zikretmek gerekir. Bunlar dışında tüm kültürel birikimi sahiplenene ve zaman zaman Yahya Kemal çizgisini sürdürerek geleneksel sınırlar içinde denemeler yapan Hisar şairlerini de bu listeye eklemek mümkündür. Özellikle **Bekir Sıtkı Erdoğan**’ın biçim ve içerik bakımından klasik şiirin devamı sayılabilecek denemeleri vardır. Yahya Kemal’in nazirelerini ve musammatlarını andıran bu örneklerin hemen hepsi tahmistir. Erdoğan, “Tahmis” üst başlıklı bu şiirlerinde Fuzuli’nin “yazmışlar” ve “gayrı” redifli gazellerini de tahmis etmiştir.⁸²⁶ **Özdemir Asaf**’ın, edebiyatın sürekliliği izleği üzerine kurulan “Şimdinin” başlıklı şiirinde de klasik edebiyatın birçok önemli şairine gönderme yapılır. Bu metinde divan edebiyatına ve üreticilerine bugünden, “şimdiden” bakılarak Şeyh Galib, Fuzuli gibi önemli temsilcileriyle söyleşiye girilir, geçmişten “şimdiye” geleneksel edebiyatın farklı kesitlerine göndermeler yapılır (*Çiçek Senfonisi - Toplu Şiirler*, s. 281-282). Bu türde söyleşmeye ve sınırlı ya da geniş ölçekte yararlanmalara dayalı çok sayıdaki alışverişin dışında özellikle mesneviler; kurgu, içerik, motif, üslup vb. noktasında modern şiire kaynaklık etmiştir.

İsmail Ünver, mesnevileri yazılış amaçlarına göre dört gruba ayırır: Dinî konuları ele alan; kahramanlığa (menkıbevi) yoğunlaşan; estetik yönü öne çıkan ve ana çizgisi aşk/macera olan; gündelik hayattan ve toplumdan manzaralar sunan (yerli) mesneviler. Estetik ve aşk/macera odaklı mesneviler, Cumhuriyet Dönemi Türk Şiiri’nde kaynak bakımından belirgin şekilde öne çıkmaktadır. Özellikle çift kahramanlı aşk mesnevilerinin olay örgüleri ve kişileri, söz konusu dönemin yazarlarının ilgisini

⁸²⁴ Cahit Külebi, *Bütün Şiirleri*, Adam Yayınları, İstanbul, 1998, s. 93.

⁸²⁵ Attilâ İlhan, *Tutuklunun Günlüğü*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2013, s. 59-78.

⁸²⁶ Bekir Sıtkı Erdoğan, *Dostlar Başına*, Baha Basımevi, İstanbul, 1965, s. 117-120.

çekmiştir. Bu mesneviler, kahramanların beşerî (mecazi) aşktan ilahi (gerçek) aşka ulaştıkları ya da onların arasındaki aşkın bütünüyle beşerî olmasına rağmen kavuşmalarını tasavvufî mecazlarla örten metinlerdir.⁸²⁷ İki âşık arasındaki olaylara yoğunlaşan bu metinlerde kahramanların doğumları, yetişkinlikleri, âşık olmaları, belli durumlar karşısında sınanmaları ve sadakatten ödün vermeden, çoğunlukla ölümden kavuşmaları ya da tüm zorluklara, sıkıntılara rağmen bağlılıklarından dolayı ödüllendirilmeleri genel çizgileri oluşturur. Tüm bunlar gerçekleşirken bütün hikâyeye gölgesini düşüren sadakat, doğruluk, iffet gibi değerler ve yüceltilmiş bir aşk anlayışı, farklı biçimlerde vurgulanır. Bu başlık altında da söz konusu âşıkların aralarındaki ilişkinin çarpıcı yönlerine, hikâyelerinin bilinen motiflerine değinen ya da şiirsel öznenin onlarla özdeşleşmesine ve rekabete girmesine, onların ilişkilerini/mücadelelerini örneklemesine bağlı gelişen sınırlı ya da geniş anlamda metinlerarası örnekler incelenmiştir.

3.3.1.1. Leyla ve Mecnun

Agâh Sırrı Levend, divan edebiyatı hikâyelerini kaynak bakımından, “konularını kutsal kitaplardan alanlar” ya da “Arap ve Fars edebiyatından alanlar” ve “konularını millî hayattan alan yerli hikâyeler” olarak üç gruba ayırır. Levend, bu hikâyelerin, yapısal özellikleri bakımından, ana hatlarıyla, manzum hikâyeler, mensur hikâyeler ve (manzum ve mensur) küçük hikâyeler şeklinde sınıflandırılabileceğini belirtir.⁸²⁸ *Leyla ve Mecnun* mesnevileri bu tasnifte, “konularını Arap ve Fars edebiyatından alan hikâyeler” grubunda, ana çizgisi aşk olan bir manzum hikâyedir. Divan edebiyatında manzum hikâyeciliğin en önemli kanadını oluşturan mesneviler, başlangıçta bazı dinî menkıbeleri ya da ilahi aşkı sembolik şekilde anlatmaktayken zamanla farklı konulara da yönelerek bir gelenek kurmuşlardır.⁸²⁹ Bu bağlamda *Leyla ve Mecnun* hem müstakil bir mesnevi konusu olarak hem de mecaz, mazmun, simge, telmih gibi sanatların yapısında kimi unsurlarıyla yer almasıyla Türk edebiyatı tarihinde çokça ilgi görmüştür.

Türk edebiyatında *Leyla ve Mecnun* hikâyesine eserinde ilk defa (14. yy.) yer veren şair, Gülşehri’dir. *Mantıku’t-tayr*’ında Allah’a duyulan ve onun vücudunda “*fânî ve müstehlik*” olmak amacını güden gerçek aşkı vurgulamak isteyen Gülşehri, Mecnun’un bir efsaneye dönüşen aşkını yazdığı hikâyenin modeli yapar. Gülşehri’den sonra Âşık

⁸²⁷ İsmail Ünver, “Mesnevi”, *Türk Dili* (Türk Şiiri Özel Sayısı II - Divan Şiiri), S. 415-416-417, Temmuz-Ağustos-Eylül 1986, s. 438-447.

⁸²⁸ Agâh Sırrı Levend, “Divan Edebiyatında Hikâye”, *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı*, Ankara, 1967, s. 72-73.

⁸²⁹ Mustafa Nihat Özön, *Türkçede Roman*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1985, s. 42.

Paşa da *Garib-nâme*'sinde (1329) sonu Allah'a varan gerçek aşkı anlatmak için Mecnun'un hikâyesinden yararlanır. 15. yüzyılda, Türk edebiyatında bu kıssayı, müstakil bir hikâye konusu olarak ilk defa şiirin imkânlarıyla değerlendiren şair, Edirneli Şahidi'dir. Bununla birlikte Nevai, Bihîştî, Hamdullah Hamdi, Ahmed Rızvan, Celili, Sevdai, Hakiri, Fuzuli gibi divan şairleri de hikâyeyi kendi duyarlıklarının süzgecinden geçirerek yazmışlardır. Fuzuli'nin 16. yüzyılda yazılan *Leyla ve Mecnun*'unun (1536) bu aşk hikâyesinin en güzel yorumu olduğu konusunda genel bir kanaat vardır.⁸³⁰ Fuzuli, mesnevisini kaleme almadan önce hikâyenin Farsça örneklerini incelemiş ve Genceli Nizami'nin mesnevisini kendisine model yapmıştır. Kaynağını kendi duyarlılığı ve estetiği ile zenginleştiren ve özgün eklemeler yapan Fuzuli, hikâyenin kimi motiflerini de değiştirerek farklı bir kurgulamaya gitmiştir.⁸³¹

Bu geleneksel aşk hikâyesi, Necid'in Benî Âmir kabilesine mensup Kays ile Leyla'nın aşkı etrafında gelişir. Okulda birbirlerine ilgi duyan Leyla ve Kays'ın aşkı zamanla dillere düşer. Bunun üzerine Leyla'nın ailesi duruma müdahale eder ve onların görüşmesini engeller. Leyla'yı göremeyen Kays, sürekli sevgilisinin yaşadığı semtte dolaşır; onun, giderek garipleşen hâlleri ve tavırları yadırganmaya başlanır. Adı "Mecnun"a çıkar. Bunun üzerine onun babası, Leyla'yı ailesinden ister; ancak Kays'ın hasta olduğunu düşünen Leyla'nın babası, iyileşmesi hâlinde kızını ona verebileceğini söyler. Mecnun ise aşktan kaynaklanan tuhaflıkları ve aşırılıklarından hoşnuttur. Onun bu dertten kurtulması için hekimlere, büyücülere gidilir, adaklar adanır. Ancak hiçbir çare olmaz. Sonunda babası Mecnun'u Kâbe'ye götürür. Mecnun orada aşkının artması ve aklının zincirlerinden kurtulmak için yalvarıp dua eder. Böylece babası oğlundan umudunu tamamen keser. Leyla'nın aşkıyla çöle düşen Mecnun, yaban hayvanlarıyla birlikte yaşamaya başlar. Derdini çöle, hayvanlara anlatır. Sabah rüzgârıyla konuşup sevdiğine selam gönderir. Bu sırada da şiirleri dillerde dolaşmaya başlar. Leyla, onun ne durumda olduğunu bu şiirlerden öğrenir. Öte yandan, Leyla'yı görüp beğenen İbn-i Selam, onu babasından ister ve alır.

Adaleti ve cesaretiyle tanınmış Nevfel adında nüfuzlu bir kişi, Mecnun'un dillerde dolaşan bir şiirini duyar ve onun kime ait olduğunu sorar. Böylece Mecnun'un başından geçenleri öğrenir ve onu aramak için arkadaşlarıyla çöle gider. Mecnun'u bulunca ona, Leyla'yı alacağı sözünü verir. Leyla'nın kabilesine savaş açarak nihayetinde onları dize getirir. Nevfel, Leyla'nın babasının ona söyledikleri ve Mecnun'un gariplikleri üzerine

⁸³⁰ Agâh Sırrı Levend, *Arap, Fars ve Türk Edebiyatlarında Leylâ ve Mecnun Hikâyesi*, Türkiye İş Bankası Yayınları, Ankara, 1959, s. 103-108.

⁸³¹ İsmail Durmuş, "Leylâ ve Mecnûn", *TDVİA*, C. 27, Ankara, 2003, s. 159.

bu işteki aracılığından vazgeçer. Mecnun ise yine çöle düşer. Bu sırada İbn-i Selam ölür ve Leyla, baba evine döner. Leyla, Allah’a canını alması için yalvarır ve duası karşılık bulur. Bunun ardından Mecnun’u da onun mezarı üzerinde ölmüş bulurlar. Onların mezarlarının koruyuculuğunu yapan Zeyd’in gördüğü bir rüyada Leyla ve Mecnun, huri ve gılmanlar ile birlikte cennettir. Zeyd, rüyasını insanlara anlatır ve sonra çiftin kabri ziyaretgâha dönüşür.⁸³²

Konuyu ele alan yazarlar, ana hatlarıyla bu şekilde gelişen hikâyeye kendi bakış açılarını yansıtmışlardır; buna rağmen, defalarca yeniden yazılan bu hikâyede birçok ortak motif vardır. Yeniden yorumlamalarda olay gelişiminin ve izleklerin çok fazla değişmediği görülmektedir. Cumhuriyet şiirinde de bu hikâyenin çarpıcı motifleri, sevgili uğruna canından vazgeçme, dolayısıyla beşeriden ilahi aşka geçiş izleği ve ikilinin birbirine karşı sadakati farklı şekillerde aktarılmıştır. Bununla birlikte söz konusu iki âşığın simgesel yönlerinden de yararlanılır. İdeal/ilahi/ebedî aşkın simgesine dönüşmüş bu ikili ve aşkları, şiirlerde sıkça yer alır.⁸³³

Cumhuriyet şiirinde sıkça yer alan bu aşk hikâyesinin motifleri veya bileşenleri farklı şairlerce yeniden yorumlanmış ya da yinelenmiştir. Modern Türk şiirinin öncü ismi Ahmet Haşim ve Yahya Kemal’den beri farklı şiir eğilimlerini temsil eden birçok yazar, bu iki âşık arasındaki hikâyenin bütününe ya da kimi unsurlarına gönderme yapmıştır. Bu bağlamda Orhan Okay, geleneğin sürekliliği içinde çeşitlenen *Leyla ve Mecnun* hikâyelerinin çokluğunu, sürekli bir öykünmeye değil de en belirgin şekilde Fuzuli’de görünen “ışığın çeşitli yansımaları”na, yani kültürel birikimin ve aktarımın farklı şekillerde tezahür etmesine bağlar. Her büyük sanat eserinin ve kahramanının asırdan asra, eserden esere yankılanmasının doğal olduğunu; bunun, Batı’daki önemli (kanonik) eserler için de geçerli olduğunu belirtir.⁸³⁴ Bununla birlikte Cumhuriyet döneminde *Leyla ve Mecnun*’a gönderme yapan şiirlerin tamamını, geleneğin sürekliliğinin bir parçası ya da etkisinin doğrudan ürünleri olarak düşünmek mümkün değildir; modern şiirin imkânlarıyla gelişen yeniden yorumlamaya ya da işlevlendirmeye dayalı farklı örnekler de bulunmaktadır.

Ahmet Haşim’in *Piyâle*’sinin “Mukaddime”sinde eser ve şairinin aynı bağlamda buluşturulması örneklenmiştir.⁸³⁵ Bu mukaddimedeki Fuzuli’nin *Leyla ve Mecnun* mesnevisinin en bilinen motiflerinden biri olan Mecnun’un çöle düşmesine gönderme

⁸³² Fuzulî, *Leylâ ve Mecnun Metin, Düzyazıya Çeviri, Notlar ve Açıklamalar* (Haz. Muhammet Nur Doğan), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2000.

⁸³³ Orhan Okay, “Yaşayan Fuzuli”, *Yedi İklim*, C. 8, S. 56, Kasım 1994, s. 5-8.

⁸³⁴ *age.*, s. 8.

⁸³⁵ Ahmet Haşim, *Bütün Şiirleri* (Haz. Asım Bezirci), Can Yayınları, İstanbul, 1985, s. 216.

yapılır.⁸³⁶ Geleneğin vazgeçilmez bir konusu olan aşk, bir kadehteki (piyale) içkiye benzetilir ve bunu içenlerin hem kurmacada hem de gerçekte ihya olmayacağı ekseninde söz konusu duygunun şiirle bağıntısı, ikisi arasında varsayılan özdeşlik ima edilir. Bu bağıntıya göre aşk, hem şiirin kendisi hem de kaynağıdır. Aşkın bir simgesi olan Mecnun ve onun hikâyesinin en iyi anlatıcısı sayılan Fuzuli ise onun önemli temsilcileridir. Şiirde birisi reel diğeri kurmaca bu iki kişi arasında metonimik bir ilişki hatta özdeşlik olduğu varsayılır. Bu durum mesnevide de böyledir, yer yer Fuzuli'yle Mecnun'un sesleri aynılaştır. Haşim, kurmaca bir metnin simge kişisinden yararlanmayı örneklediği bu şiirde geleneği bireysel bakış açısıyla ve estetiğiyle dönüştürmüştür; kimi biçim ve içerik unsurlarını sürdürse de onları modern bir çehrede sunmuştur.

Ahmet Haşim'in "Karanlık" şiirinde de mesnevi geleneğinin öne çıkan kişilerinden olan Leyla ile Mecnun'a gönderme yapılır; aynı zamanda şiirde bülbül ile gül mazmunlarıyla ilgili çift arasında paralellikler kurularak Leyla gül, Mecnun ise bülbülle eşleştirilir.⁸³⁷ Bu örnekte de divan edebiyatının mazmun, simge değeri kazanmış figür ve kişilerinin iç içe geçirilerek farklı bir bağlamda, koşutluğa dayalı bir kompozisyonda aktarımı söz konusudur (*Bütün Şiirleri*, s. 233). Haşim, bu örneklerde sanatındaki yeniliklere rağmen geleneği tam anlamıyla yadsımamıştır; onun şiirlerinde bu iki âşık tipi, tamamıyla ürünü olduğu gelenekteki çağrışımlarıyla örtüşen, göndermelerini yankılayan bir tarzda yer alır.

Bu hikâyeden yararlanan diğer bir şairse, divan edebiyatını şiirinin ana kaynaklarından biri hâline getirerek ona yeni bir çehre kazandıran, bu bağlamda geleneği sürdüren ve yeniden üreten **Yahya Kemal**'dir. "Söyler" redifli şiirinde Naili'nin aynı redifte yazılmış bir müseddesine "nazire" yapan Yahya Kemal, tamamen divan şiirinin yerleşik kurallarına ve söz dağarına bağlı kalır. Leyla ile Mecnun arasındaki aşkı ve bir türlü gerçekleşemeyen vuslatı, şeb-i yelda⁸³⁸ mazmunuyla çarpıcı bir şekilde aktarır. Yahya Kemal'de de simgelere dönüşerek kalıplaşmış bu kişilerin -Haşim'de olduğu gibi- geleneğe aykırı ya da yerleşik normların dışında kullanımı söz konusu değildir. Her

⁸³⁶ İkisinin okulda filizlenen ve dillere düşen aşkı nedeniyle Leyla okuldan alınır. Bunun üzerine aşk acıları çeken Kays, rahatlamak için arkadaşlarıyla dolaştığı bir gün, kendisi gibi arkadaşlarıyla dışarı çıkmış olan Leyla'ya rastlar. Onu gördüğünde bayılır. Kendine geldiği zaman arkadaşlarına eve dönmeyeceğini söyler ve çölün yolunu tutar. Bu motif, mesnevide sürekli tekrarlanır. Mecnun, Leyla'ya kavuşma emeline her ulaşamadığında çöle gider. İlk geçtiği yer için bkz. Fuzulî, "Bu Mecnûnun cünûnunun sıfatıdır ve Vâdî-i aşk sevdâsının keyfiyetidir", *Leylâ ve Mecnun*, s. 178-181.

⁸³⁷ Bununla birlikte, mesnevinin "Tamâm-ı Sühan" bölümünün "*Çoh tecrîbe kılmışem olur az/Ma'sûkına âşık eylemek nâz/İzhâr cemâlin eylemek gül/Bülbül görüp eylemek tegâfûl*" beyitlerinde bu durum, Fuzuli'nin bizzat kendisince de örneklenir. Bkz. Fuzulî, *Leylâ ve Mecnun*, s. 477-480.

⁸³⁸ Şeb-i yelda, yılın 22 Aralık'a denk gelen en uzun gecesidir. Bu gece uzunluğundan ve karanlığından dolayı âşıkların ızdıraplarını ve sevgiliye duydukları özlemi anlatır. Âşığın bu gece boyunca ayrılıktan dolayı ağlayıp inlediğine inanılır.

ikisinin şiirleri de geleneğin belirlediği kuralların ve metinler silsilesinin birer halkası olarak düşünülebilir. Bu şiirlerde, klasik şiirin birçok unsuru devam ettirilir. Nurullah Çetin’e göre bu tür kullanımlar, “gelenekten yararlanma” örneğidir. Özellikle Yahya Kemal’in metninde klasik şiirin yaygın bir biçimi olan gazelin ahengi, vezni, söz dağarı, mahlas kullanımı, mazmun sistemi ve dünya görüşü, kısaca yerleşik birçok kuralı ve unsuru sürdürülmektedir.⁸³⁹

*“Dil uyur mestolarak yâr-ı dilârâ söyler
Gül susar şermederek bülbül-i şeydâ söyler*

*Şeb-i yeldâda uzar fecre kadar kıssa-i aşk
Tâ ki Mecnun bitirir nutkunu Leylâ söyler
(...)*

*Böyle be beyti bu gûyende redif üzre Kemâl
Nâilî söylese⁸⁴⁰ bir âlem-i mânâ söyler” (Eski Şiirin Rüzgârıyla, s. 83-84)*

Yahya Kemal’in “Söyler”i ve Ahmet Haşim’in “Mukaddime”si; kişileri ve motifleri bakımından benzeşen ve aşk izleği etrafında gelişen metinlerdir. Bu iki modern öncünün şiirleri; geleneğe bağlı kalan, birçok yönünü ondan devşiren ve modern bir geçişin zeminini hazırlayan örnekler olarak nitelendirilebilir. Gürsel Aytaç’ın dar anlamıyla taklidin (*imitatio*) karşısına yerleştirdiği metinlerarasılık ve modern metin anlayışı, bu geçişi açıklarken bir hareket noktası olabilir. Batı edebiyatının Antikite, Orta Çağ ve Rönesans gibi dönemlerinde şiirde önemli bir yeri olan “taklit”; klasik Türk edebiyatındaki divan ve mesnevi geleneği ya da nazirecilikle benzerlik göstermektedir. Bu iki farklı edebiyatta da geleneğin belirlediği sınırlar dairesinde taklit eden yazar, öncülerinin üstünlüğünü peşinen kabullenir ve onları aşmayı dener. Bu nedenle ikincil metin (*hypertext*/ana-metin) kaynak metniyle (*hypotext*/alt-metin) bazı şiirsel özellikler, yani biçim, içerik, üslup ya da teknik yönünden karşılaştırılabilir; çünkü değişmez bir kurallar bütünü vardır. Ancak modern metin anlayışı ve metinlerarasılık kuramı, bu durumu değiştirmiştir; alt-metne, çoğu zaman geleneğin belirlediği kurallardan bağımsız bir şekilde yaklaşılır. Ona herhangi bir ayrıcalık tanınmaz; saygı duyulabildiği gibi yıkıcı bir yaklaşıma da başvurulabilir. Geleneksel biçim ve içerik unsurlarına bağlı kalmak artık bir zorunluluk değildir.⁸⁴¹

⁸³⁹ Nurullah Çetin, *Yeni Türk Şiirinde Geleneğin İzleri*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2012, s. 19.

⁸⁴⁰ “Yok bizde feyz âlem-i mânâyı bilmeye/Bir himmet olsa hâlet-i ukbâyı bilmeye/Cehd eylesek ne faide Mevlâ’yı bilmeye/Adem gerek hakikat-i eşyayı bilmeye”. Nazire geleneğinde olduğu gibi model şiirin övülmesini örnekleyen bu gönderme yine geleneğin dairesindedir. Bkz. *Nâ’îl-i Kadîm Divanı* (Haz. Haluk İpekten), Ankara, 2019, s. 251, <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-247199/naili-i-kadim-divani.html>, Erişim tarihi: 07.05.2020.

⁸⁴¹ Gürsel Aytaç, *Genel Edebiyat Bilimi*, Papirüs Yayınları, İstanbul, 1999, s. 138.

Bununla birlikte Yahya Kemal'in anlatı özelliklerinin ağır bastığı “Nazar” şiirinde de geleneksel Leyla tipinin çağrışımlarından yararlanıldığı söylenebilir (*Kendi Gök Kubbemiz*, s. 149-150). Bir koyda yıkanırken kişileştirilen “gece”nin onu görmesiyle uğradığı nazar sonucu ölen genç bir kızın hikâyesini anlatan bu metinde, Leyla ile Mecnun arasındaki aşka, onun trajik sonuçlarına açık ve doğrudan bir gönderme yoktur. Ancak şiirin merkezinde yer alan Leyla'nın trajik akıbeti, mesnevinin sonunun bir anıştırması olarak yorumlanabilir. Yahya Kemal, Leyla tipinden esinlenmişse de modern şiirin imkânlarıyla kalıplaşmış olanın dışına çıkmıştır. Modern şiire özgü imgelerle yeniden üretilen Leyla, âdeta bir masal kahramanına, periye dönüşür.⁸⁴² Gelenekle ilişkilerin karartıldığı bu dönüştürücü örneği, yerleşik kimi geleneksel poetik normların yeni yeni uç veren şiire yansımaları bakımından metinlerarası bir yararlanma olarak nitelendirmek mümkündür.

Cumhuriyet şiirinin ilk yönlendirici eğilimi olarak kabul edilen Hececilerin önemli temsilcilerinden biri olan **Halit Fahri Ozansoy**, “Bekleyiş” şiirinde Mecnun ve Leyla'yı benzer örneklerdeki gibi birer simge olarak kullanır. Sevgiliye duyulan özlem duygusunun etrafında gelişen bu şiirde anlatıcı özne, geleneksel edebiyatın bu iki âşık tipiyle hemdert olur, onlarla özdeşleşir. Mecnun eski çağlardan anlatıcı özneye ses verirken sevgilisi de bir Leyla'dır.⁸⁴³ Yine şairin, “Akşam” şiirinin “*Bir Leylâ özlemiyle bahçelerde öldü gün*” dizesinde Mecnun, güne benzetilir; bu kullanımda ise sadece mesnevinin sonu anıştırılır (*Sonsuz Gecelerin Ötesinde*, s. 16-17). Ozansoy, mesnevinin trajik yönünü oluşturan kronik ayrılık ve vuslata eremeyip ölümden kavuşma motifini, dramatik etki uyandırmak amacıyla şiirine taşır.⁸⁴⁴

Faruk Nafiz Çamlıbel, “Gurbet” şiirinde, *Leyla ve Mecnun* mesnevisinin önemli motiflerinden birini imgeye dönüştürür. Mecnun'un zincire vurulmasından türetilen bu imgede, dağlar Mecnun'un zincirlerine benzetilir. Dolayısıyla Mecnun'un kendisini zincire vurdurarak kapı kapı dolaşması, ayrılığın ona çölü mekân kılan bir duygu oluşu ve sürekli kederi anıştırılır.⁸⁴⁵

⁸⁴² Nurullah Çetin, “Nazar”da Edgar Allen Poe'nun “Annabel Lee” şiirinin etkileri olduğunu söyler. İki şiir arasında açık bir ilişki olmasa da şiirlerde kullanılan deniz, ölüm gibi kavramlar ve melankolik atmosfer bakımından bir benzerlik söz konusudur. Bkz. Nurullah Çetin, *Yahya Kemal Kitabı*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2013, s. 313.

⁸⁴³ H. Fahri Ozansoy, *Sulara Dalan Gözler*, Ülkü Basımevi, İstanbul, 1938, s. 6-7.

⁸⁴⁴ Fuzulî, “Bu Leylânın bahâr-ı ömrine hazân erdüğüdür ve Gül-bün-i hayâtına sarsar-ı noksân yetdüğüdür”; “Bu Mecnûnun Leylî vefâtından haber eşitdüğüdür ve Hasretle dünyâdan getdüğüdür”, *Leylâ ve Mecnun*, s. 520-532.

⁸⁴⁵ Mecnun çölde bir ihtiyar ve onun zincire vurarak dolaştırdığı birini görür. Durumu anlamak istediğinde bunun insanlardan sadaka toplamak için yapılan bir hile olduğunu ve ikilinin topladıkları sadakayı bölüştüğünü öğrenir. Bunun üzerine Mecnun, ihtiyara zincire vurulması gerekenin âşık/divane olduğunu söyler ve bu işe bir bedel olmaksızın talip olur; amacı kapı kapı dolaşarak Leyla'yı görmektir. Bkz. Fuzulî,

“Sarmış beni gurbet,
Sarmış beni Mecnun diye zincir gibi dağlar;
Bir türbe ki ruhum, gelen ağlar, giden ağlar!” (Han Duvarları - Toplu Şiirler, s. 55-57)

Çamlıbel’in, divan edebiyatının bir devamı olarak nitelendirilebilecek “Gazel” üst başlıklı şiirlerinden bazılarında da *Leyla ve Mecnun* mesnevisinin kimi motiflerine gönderme yapılır. Bu denemelerde geleneksel biçim özelliklerinin ve söz varlığının sürdürüldüğü görülür. Hececi şiir anlayışının biçim ve içerik özelliklerinden uzak olan bu şiirlerin bazılarında Yahya Kemal’in söyleyişinin izleri ve ahengi de yankılanmaktadır. Bu bağlamda Çamlıbel’in “*Gûş-ı Leylâya erişsin diyedir nâlişimiz/Leyl-i mehtâbda bigâne-i hâb olduğumuz/Ayni hikmettir edip terk-i ekaalîm-i şühûd/Kays-ı Mecnun ile rehyâb-ı serâb olduğumuz*” (Heyecan ve Sükûn, s. 166) ve “*Süzûlsün pâ-yı Leylâ haymeden vâdiye bir kerre/Kalır mahsûd-ı cennet kârban geçmez beyabanlar*” (Heyecan ve Sükûn, s. 163) beyitlerinin yer aldığı iki “Gazel”inde âşıkların geceleri uykusuz kalışına, saba rüzgârıyla birbirlerine haber göndermek istemelerine ve Mecnun’un semtini terk ederek çölü mekân tutmasına gönderme yapılır.⁸⁴⁶ Bu göndermeler, klasik anlayışla uyumlu motiflerin bir yinemesidir. Alt-metnlere, geleneksel edebiyatı şekillendiren ortak kodlara, mecaz anlayışına, dünya görüşüne açık şekilde işaret ederler.

Mustafa Seyit Sutüven, “Kutup Yollarında” şiirinde, söz konusu yolların uçsuz bucaksızlığını anlatmak isterken *Leyla ve Mecnun* hikâyesinin kimi motiflerini ve olaylarını anıştırır. Sutüven’in hikâyenin kişilerini merkeze aldığını söyleyebilmek mümkün değilse de alt-metne yapılan göndermeler, mesnevinin kahramanlarına açık şekilde işaret eder. Leyla için canından olan Mecnun’un çektiği çilelerle bu yolların güçlüklerini karşılaştıran şair, onun çektiği acıların kutup yollarının külfetleri yanında hiç olduğunu özgün soyutlamalarla dile getirir. Bununla birlikte şiirdeki anlatıcı özne, kendisini zaman zaman Mecnun’un yerine koyarak onun “kumdan çöller”le konuşmasına benzer şekilde “tuzdan çöller”le söyleşir. Dolayısıyla geleneksel anlatı kişisiyle kurulan özdeşliğin yanı sıra alt-metnin bilinen bir motifi, somut bir deneyimin sıkıntılarını belirginleştirmek amacıyla işlevlendirilir. Sutüven, geleneğin biçim ve içerik özelliklerinden epeyce uzak olan bu modern şiirinde, birçok yönden metinlerarasılığın alanında devinir.

“(…)
Leylâ’nın yolunda

“Bu Mecnûnün zencîre özin bend etdügidür ve Behâne ile Leylî tarafına getdügidür”, *Leylâ ve Mecnun*, s. 300-303.

⁸⁴⁶ Fuzulî, “Bu Leylinin sabâya peyâm-ı ahvâlidür ve Bu ümmîd ile def-i melâlidür”, *Leylâ ve Mecnun*, s. 248-251; “Bu gazel Mecnûn dilindendür” kısmında “*Eyle za’îf eyle tenüm fûrkatinde kim/Vaslına mümkün ola yetürmek sabâ meni*” beyti, *Leylâ ve Mecnun*, s. 216-219 vd.

Can veren Mecnun
Bukadar uzun
Bukadar korkunç bir yolu;
Düşünde bile görmemiştir;

Çünkü bu değildir
Onun peşindeki kum tarlası;
Diğer adıyla Sahrâ!
Konuştuklarım,
Her yanı adım adım,
Binlerle kilometre tuz çölü” (Bütün Şiirleri, s. 30-31)

Arif Nihat Asya’nın özellikle Leyla’ya tüm kadınların temsilcisi olarak yaklaştığı birçok şiiri vardır. Asya, çoğu şiirinde genel yaklaşımın dışına çıkarak Leyla’yı ete kemiğe bürünmüş, cinsellikle öne çıkan bir tip olarak tasvir eder. Somut bir kadın olan Leyla ile yakınlaşmanın arzulandığı şiirlerden olan “Nûr”da, “*Kays, olmasa mecnun/Leylâ’yı düşürmezdi kucaktan (...)/Ma’nâ usanıp cisme sığındı,/Göklerde şekilsiz yaşamaktan./Birgün, yere Havvâ anamız da/İnmişti bu basamaktan!*” (Bir Bayrak Rüzgâr Bekliyor, s. 146-147) ve “Lâle”de, “*Gece teşhire gelir, ey meçhul,/Hilkinin sırrını Leylâ’larda (...)* Sen de bittin bana Leylâ’lığın/«Al» deyip sunduğun esnâlarda”⁸⁴⁷ gibi dizelerdeki aykırı yaklaşım, bu durumun tipik bir örnekleridir. Yine onun “Leylâ I-II-III-IV-V-VI” başlıklı şiirlerinde, somut ve deneyim alanına içkin bir sevgili tipi tasvir edilmektedir.⁸⁴⁸ Bununla birlikte sayıları fazla olmasa da Asya’nın, Leyla’ya geleneksel anlayışa uygun ideal bir tip, “hakiki bir âşık” olarak yer verdiği şiirleri de vardır. Asya, “Aşk” şiirinde sevginin ezeli ve ilahi olduğunu dile getirirken “«Leylâ» denen o çöl kızı, Mecnûn’u -her gece-/Kendinde buldu nuruna gölge katmadan (...) Âlemde vardı aşk/Yolcum, henüz, güzelliği Allah yaratmadan!” dizeleriyle geleneksel çifte gönderme yapar (Kökler ve Dallar, s. 290-291). Yine bir başka “Aşk” başlıklı şiirde kurmaca metinlerin ve geleneksel anlatıların kişileri birbirine dönüştür: Elif Aslı’ya, Hüsn Leyla’ya dönüştürken adlar değişse de aşkın baki olduğu vurgulanır (Ses ve Toprak, s. 46). Asya’nın divan edebiyatının etkisinde yazılan “Leylâ’nın Şekvâsıdır”ı, kavuşamamanın öne çıktığı, Leyla’nın ayrılıktan yakındığı ve Mecnun’a serzenişte bulunduğu bir şiirdir (Ses ve Toprak, s. 64-65). “Yuvalar” şiiri de Leyla ile Mecnun’un kavuşması hâlinde gerçekleşebileceklere odaklanır. İkilinin kavuşma ve yakınlaşma ihtimalleri dâhilinde geleneğe aykırı, dünyanın olağan hâllerine uygun bir Leyla ile Mecnun portresi çizilir.

“Sormayın Kays ile Leylâ neydi?
Biri Mecnun, biri mecnûneydi
(...)”

⁸⁴⁷ Arif Nihat Asya, *Duâlar ve Âminler*, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 2019, s. 115-116.

⁸⁴⁸ Arif Nihat Asya, *Fâtihler Ölmez ve Takvimler*, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 2018, s. 192-194.

*Oyanaklar, o dudaklar, o vücud,
Gözlerinden daha şâhâneydi!
(...)
Çok yazık, bakmadı Mecnun, tadına...
İçi lezzet dolu, arzû dolu peymâneydi!*

*Olabilseydi eğer
Ne mükemmel, ne ilâhî, ne güzel anneydi!” (Duâlar ve Âminler, s. 109)*

Asya'nın “Kokular” şiirinde de cinsel imalarla yüklü bir sohbetle Mecnun ile Leyla yakınlaşır. Kalıp sözlerle, cinsellikle ilgili göndermelerin ağır bastığı bir aşk sohbeti şeklinde kurgulanan bu metin, yine geleneksel Leyla ve Mecnun tipini aykırı bir bağlamda dönüştürür. Ana-metinde oldukça tutkulu ve içgüdülerine teslim olmuş şekilde çizilen bu iki âşık, sohbetlerinde ilahi olandan ziyade dünyevi bir yakınlaşmaya doğru adım adım ilerler.

*“(…)
Mecnun dedi: ‘Örtün ki gülüm, koynun açılmış.’
Leylâ dedi Mecnûn’a: ‘Gözün göynün açılmış’
(...)
Mecnun dedi: ‘Geçmez bu susuzluk, bu sıcaklar...’
Leylâ dedi: ‘Nem nem seni beklerdi dudaklar.’
(...)
Mecnun dedi Leylâ’ya: ‘Derûnunda neler var?’
Leylâ dedi: ‘Yıldızları altun geceler var.’” (Duâlar ve Âminler, s. 122-123)*

Asya'nın çok sayıda Leyla konulu rubaisi de vardır. Leyla'nın methedildiği bu rubailerin çoğunda ona somut bir sevgili olarak seslenilir.⁸⁴⁹ Bununla birlikte Asya'nın Leyla ve Mecnun hikâyesinin zincire vurulma motifinden hareketle yazdığı “Mecnûn” şiiri, “Bir gamlı hazâna terk edip bağlarını/Çöllerde geçirdi en güzel çağlarını;/Zincirle getirdiler, tutup, Leylâ’ya./Leylâ eşğinde çözdüler bağlarını.” dizelerinde Mecnun’un Leyla'nın semtine uğramak, kapısını çalmak umuduyla kendisini zincire vurdurmasını dönüştürerek çiftleri buluşturur (*Rübâiyyat-ı Ârif-1-*, s. 45). “Cevap” başlıklı rubaide ise Mecnun’un eşyayla, tabiatla konuşmasına gönderme yapılır (*Rübâiyyat-ı Ârif-1-*, s. 227). Asya'nın çoğu bu çizgide olan başka şiirleri de vardır. Onun şiirlerinde bir örüntüye dönüşmüş olan tutum onlarda da yinelenir; adı değişse de bütün kadınlar bir Leyla’dır ve vuslat dünyada mümkündür.⁸⁵⁰

⁸⁴⁹ “Leylâ I” (s. 43), “Leylâ II” (s. 45), “Leylâ III” (s. 54), “Leylâ IV-V” (s. 55) vb. birçok örneği olan rubailerde Leyla ile âşığı kavuşur ve yakınlaşır, dünyevi tipler olarak çizilirler. Bkz. Arif Nihat Asya, *Rübâiyyat-ı Ârif-1-*, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 2020.

⁸⁵⁰ “Leylâ I” (s. 47), “Leylâ II” (s. 48), Leylâ III” (s. 52), “Leylâ IV” (s. 55), “Leylâ V” (s. 60), “Leylâ VI” (s. 66), “Leylâ VII” (s. 67), “Leylâ VIII” (s. 70), “Leylâ ile Mecnûn” (s. 76), “Leylâ XI” (s. 78) vd. Bkz. Arif Nihat Asya, *Rübâiyyat-ı Ârif-2-*, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 2014.

Ahmet Hamdi Tanpınar’ın “Leylâ” şiiri, biçim özellikleri bakımından gelenekten kopmuş görünse de kullandığı mazmundan türetilmiş imgeler, hayaller ve göndermeler bakımından aslında geleneğin birçok anlamda sürdüğü bir metindir. “Gece”, “mum”, “çöl”, “ahu” gibi divan edebiyatının bilinen kavramlarının kullanıldığı şiirde Leyla’nın örtük şekilde pervaneye benzetilmesi; klasik bir mazmunu, şem ile pervane birlikteliğini anımsatır. Leyla’nın sürekli ah çekmesi, bahtının saçlarından siyah olması, geceyi çağrıştırması da geleneksel Leyla tipinin kimi yönlerinin yeni bir biçim ve estetikle üretilmesini örnekler. *Leyla ve Mecnun* mesnevisinde Leyla’nın derdini muma anlatması da bu şiirdeki dönüştürülmüş göndermelerden biridir.⁸⁵¹ Şiirdeki anlatıcı özne ise yakın hatta modern bir zamandan ona seslenir; ideal bir âşık tipi olan Mecnun’la dolaylı bir özdeşlik kurar. Bu yönüyle ana-metin, geleneksel tipten devşirilen anlatıcı öznenin modern bir çerçevede sevgilisini arayışı ve ona seslenişi olarak yorumlanabilir. Göndermelerini birçok farklı gazelden⁸⁵² ve kalıplaşmış mecazdan süzmüş olan bu örnekte geleneksel birikim, özgün ve bireysel bir estetikle, modern biçim imkânlarıyla yeniden üretilmiştir.

*“Bu akşam rüyamda Leylâ’yı gördüm
Derdini ağlarken yanan bir muma
İpek saçlarını elimle ördüm,
Ve bir kemend gibi taktım boynuma
Bu akşam rüyamda Leylâ’yı gördüm*

*Leylâ... Elâ gözlü bir çöl ahûsu
Saçları bahtından daha siyahtır.
Kurmuş diye sevda yolunda pusu
Döktüğü gözyaşı, çektiği ahdır.
Leylâ... Elâ gözlü bir çöl ahûsu.” (Bütün Şiirleri, s. 118)*

Necip Fazıl Kısakürek’in “Kadın” şiirinin “*Bir ufuk ki, ne Mecnun varabildi, ne ferhad;/Bir ufuk ki, ilahi sırrı bekleyen serhad*” dizeleriyle görünüşte aşk hikâyelerinin kahramanlarının çektiği çilelere gönderme yapılır (Çile, s. 205). Ancak metinde, aynı zamanda kadınla temsil edilen dünyevilikten ilahi olana, mecazdan hakikate geçiş de işaret edilir. “Kadın” dünyevi olanın sınırındır; oraya varılırsa ilahi sırrın eşliğine ulaşılabacaktır. Bu uğurda canlarından olan Mecnun ve Ferhat bile o sınıra varabilmiş

⁸⁵¹ Fuzulî, “Bu Leylânın çerâğ ile macerasıdır ve Andan çâre-sâzî-i dil temannâsıdır”, *Leylâ ve Mecnun*, s. 238-243.

⁸⁵² Necati’nin “*Ayağı yir mi başar zülfüne ber-dâr olanuñ/Zevk u şevk ile virür cân ü seri döne döne*” (s. 472) ve “*Oldı ben dīvāneye münis hayâl-i çeşm-i yâr/Gam beyabânında şol Mecnûn ile âhû gibi*” (s. 560) beyitleri -Bkz. *Necati Beg Divanı* (Haz. Ali Nihad Tarlan) Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1963-; Naili’nin “*Turfe mecnûnam ki pey-der-pey hayâl-i çeşm-i yâr/Devr eder etrâfımı ser-geşte âhûlar gibi*” beyitleri metinde yankılanmaktadır. Bkz. *Nâ’îli-i Kadîm Divanı* (Haz. Haluk İpekten), Ankara, 2019, s. 369, <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-247199/naili-i-kadim-divani.html>, Erişim tarihi: 07.05.2020.

değildir. Dolayısıyla metin, ilahi aşka uzanan sürecin farklı kademelerinin metaforik anlatımı olarak da yorumlanabilir.

Ahmet Muhip Dıranas'ın “Bir Sokak” şiirinde, geleneksel edebiyatın mazmun değeri kazanmış, önemli simgelere dönüşmüş âşık tiplerinin aykırı bir bağlamda uyumsuz bir şekilde yer aldığı görülür. Bir genelevin sokağında tasvir edilen “düşmüş kadın”lar, kendilerini geleneksel edebiyatın Zeliha’sı (Züleyha) ve Leyla’sı ile kıyaslar; onlardan üstün olduklarını dile getirir. Gelenegin ideal kadın tiplerinin adları bir genelevin sokağında yankılanırken bu kadınların kendilerini onlarla kıyaslaması, uyumsuz bir tablo ve komik bir etki üretir. Fedakârlığın, türlü çilelerden geçerek sınanmanın, aşk uğruna ölmenin, ideal aşkın modeli olan bu tiplerin modern bir zamanda temsil ettikleriyle çelişecek bir çerçevede yer alması ve karikatürize edilmesi, sıradanlaştırmanın yanında onları gülünçleştirir. Geleneksel edebiyatın temsilcileri, göndermelerine oldukça aykırı bir “sokak”ta; “ideal” ile “sıradan”ın eşitlendiği, ayrıcalıkların törpülendiği bir buluşmaya katılırlar. Yüceltilen kurmaca tiplerle hayatın katı gerçekliğini temsil eden kadınların yan yana getirildiği ve ironinin egemen olduğu bu metni, parodi grubunda değerlendirebilmek mümkündür. Bununla birlikte Dıranas’ın konuya yaklaşım biçiminde Garipçilerin gelenek karşısındaki yıkıcı tutumunun izlerinin olduğu da söylenebilir.

“(…)

*Balkonundan sarkarak biri: ‘Yavrum, diyordu
Hatırlamaz olmuşsun artık eski karını;
Göğsümde geçirdiğin sevda akşamlarını.’*

*Biri memelerini gösterip gülüyordu:
‘Pencereme bakmadan geçme öyle, güzelim!
Ben Leyla’dan sevdalı, Zeliha’dan güzelim ...’*⁸⁵³

Cahit Sıtkı Tarancı, “Aşk Şarkısı”nda Leyla ve Mecnun’a yaptığı göndermeyle, “mukadder bir yol”a benzettiği bu duygunun varacağı ideal sınırı söz konusu çiftle bağdaştırır. Tarancı’nın metninde de geleneksel âşık tiplerinin simgesel yönü öne çıkarılmıştır. Onların çağrışımları şiirin izleğini destekleyecek şekilde kullanılmıştır. Bununla birlikte şiirde, Yahya Kemal’in “Söyler”indeki üslubun ve ahengin pastiş yöntemiyle kısmen ödünç alınmasının yanı sıra adı geçen metnin “*Şeb-i yeldâda uzar fecre kadar kıssa-i aşk/Tâ ki Mecnûn bitirir nutkunu Leylâ söyler*” dizelerinin açık izleri de görülür.

*“Bir sen, bir ben, sevgilim, bir de bu bahar...
N’eyleyim sen güzelsin, bende gençlik var.
Ölüm gibi mukadder bir yol ki bu aşk,*

⁸⁵³ Ahmet Muhip Dıranas, *Şiirler*, Everest Yayınları, İstanbul, 2015, s. 114.

Ucu tâ Leylâ ile Mecnun'a çıkar..." (Otuz Beş Yaş Bütün Şiirleri, s. 78)

Tarancı'nın "İmkânsız Vuslat" şiirinde ise Leyla ve Mecnun çifti, güncel bir bağlama taşınır; Mecnun'un çöle düşmesi, Leyla'nın bekleyişi gibi mesnevi motiflerine gönderme yapılır. Şiirin öznesi, aşkını alt-metinde bir türlü gerçekleşmeyen kavuşmadan kaynaklanan duygusal gerilime endeksli ifade eder. Bununla birlikte ayrılık duygusu etrafında şekillenen bu metin, tarz bakımından geleneğin belirlediği kuralların oldukça dışındadır. Ancak mesnevinin üzerine inşa edildiği çöle düşmek, müzmin ayrılık, vuslatın ölümde gerçekleşmesi gibi motiflerle ve şiirsel öznenin Mecnun'la kurduğu yakınlıkla, göndergesine ve geleneğe açık şekilde işaret eder.

*"Ben mihnet dolu bir ömrün devamında,
Çölde Mecnun gibi yanmışım ne çıkar,
Sen genç kızlığının yillanan camında,
Leylâ sabrıyla beklesen milyon bahar,
Aşkımız çıkmaz sokak, vuslat imkânsız;
Hep müvazi gidiyor yıldızlarımız." (Otuz Beş Yaş Bütün Şiirleri, s. 93)*

Tarancı'nın "Karasevda"sında da ayrılık ve sevda gibi duygular öne çıkarılırken klasik Mecnun tipinden yararlanılır; bu bağlamda dış dünyaya kayıtsızlığıyla öne çıkan bir âşık portresi çizilir. Ödünçlemeleri ve bağlam değiştirmeleri bununla sınırlı kalmayan şiirin anlatıcı öznesi, kendisini pervaneye, sevgilisini de meşaleye (muma) benzetir. Bu benzetmelerin çıkış noktası, divan edebiyatının omurgasını oluşturan mazmunlardır. Ana-metinde de Leyla ile Mecnun ve pervane ile mum arasındaki simetrik yapı, anlatıcı özne ve sevgilisine uyarlanarak tekrarlanmıştır.

*"Bir kere sevdaya tutulmayagör;
Ateşlere yandığının resmidir.
Âşık dediğin, Mecnun misali kör;
Ne bilsin âlemde ne mevsimidir.*

*Dünya bir yana, o hayal bir yana;
Bir meşaledir pervaneyim ona.
Altında bir ömür döne dolana
Ağladığım yer penceresi midir?" (Otuz Beş Yaş Bütün Şiirleri, s. 183)*

"Yalnızlığımız"da şiire adını veren bu duyguya odaklanan Tarancı; iki âşığın vuslatının mümkün olmadığını, onların ayrılıklarında ve daha sonra ise ölümlerinde yalnız kalacaklarını mesnevinin sonunu⁸⁵⁴ anırtarak dile getirir.

*"(...)
Mecnun'u, Leylâ'sı vuslatında.
Kim yalnız değil ki hayatında?" (Otuz Beş Yaş Bütün Şiirleri, s. 185)*

⁸⁵⁴ Fuzulî, "Bu Leylinün anasına vasiyyet etdügidür ve Dûst yâdiyle dünyâdan getdügidür", *Leylâ ve Mecnun*, s. 508-517; "Bu Mecnûnun Leylî vefâtından haber eşitdügidür ve Hasretle dünyâdan getdügidür", *Leylâ ve Mecnun*, s. 520-531.

Tarancı'nın, “Şiir”inde ise şairin şiiriyle kurduğu bağ, bu estetik tutku, Mecnun'un Leyla'ya duyduğu aşka benzetilir. Ayrıca şiirdeki anlatıcı özne, şiire bağıllık yönünden kendisini divan edebiyatının bu âşık tipiyle özdeşleştirir.

*“Kızoğlan kız güzelliğinde şiir;
Hem sevgili hem dost hem anne yüzü,
(...)
Mecnun'um; şikâyet etmem Leylâ'dan;
Başıma ne dertler açtığı halde.
Ne mümkün vazgeçsin bu sevdadan?”* (Otuz Beş Yaş Bütün Şiirleri, s. 185)

Üstteki şiirle benzer bir tona sahip olan, yine modern bir çerçevede kurulan ve sıradan bir insanın hayatından sahneler betimlemesiyle Garip tarzını andıran “Kış Gecesi Rüyası”nda ise anlatıcı özne, geleneksel şiirin âşıklarıyla rekabete girer. Sevgilisine olan ilgisini Leyla'ya ve Şirin'e duyulan aşkla ölçüştürür:

*“Hangi suya dalıp çıktın ki böyle güzelsin
Kulun köpeğin olurum kapında istesen
Tutkun gözümde Leylâ'ya Şirin'e bedelsin
Sen kısmetim nasibim başımın devleti sen”* (Otuz Beş Yaş Bütün Şiirleri, s. 193-194)

Ancak bu şiirde somut bir sevgiliye duyulan, şehvi tınıları olan bir aşkı öne çıkarmasıyla Tarancı; geleneğe aykırı, kurduğu zıtlıklarla göndergesini özgün bağlamından uzaklaştıran hatta Garip anlayışına yaklaşan bir tavır sergiler. Şiirin başlığı ise William Shakespeare'in romantik komedisi *Bir Yaz Gecesi Rüyası*'ndan uyarlanmıştır; ancak metin, komik unsurundan oldukça uzaktır, yer yer alaycı bir tona sahip olsa da dramatiktir.

“Yalnızlık Macerası” da Tarancı'nın sıkça ele aldığı konulardan birisi olan yalnızlık etrafında gelişir. Şiirdeki anlatıcı özne, sürekli şekil değiştiren ve farklı kişilerle özdeşleşmesine yol açan yalnızlıktan kaynaklı açmazını dile getirir; renkten renge girerek (telvin), halk hikâyelerinin ve mesnevilerin âşık tiplerine dönüşerek ruhsal portresini ortaya koyar. Değişken kurmaca kişilerin arasındaki bir gezinti şeklinde kurgulanan bu metinde dönüşülen kişileri en iyi şekilde tanımlayan anlatı motiflerinin ön plana çıktığı görülür. Anlatıcı özne, farklı alt-metinlerden devşirilen ya da ödünç alınan bu motifleri kendisine uyarlar; sevdiğine kavuşmak için türlü çileler çeken, ayrılığın dertleriyle hemhâl olan farklı metinsel kişileri bünyesinde bağdaştırır.

*“Öyle yalnız kaldım ki hayatımda
Kimi gün öldüm kimi gün ilah oldum
(...)
Âşık mı olmadım tapınırcasına
Bir Mecnun geçti o çöllerden bir de ben
Dış mı çekirmedim âlemde Kerem gibi
Ferhat gibi güz mü sallamadım dağlara*

Ne Leylâ yâr oldu bana ne Aslı ne Şirin” (Otuz Beş Yaş Bütün Şiirleri, s. 197-198)

Celâl Sılay’ın “Sonra” şiiri, felsefe ve edebiyat tarihinin önemli olayları ve kişileri arasında dolaşan anlatıcı öznenin birçok göndermeyi ve anıştırmayı bağdaştırdığı bir metindir (*Hüsran Filizleri*, s. 237-245). Dinî şahsiyetlerin, sanatçıların, tarihî kişilerin, düşünürlerin bulunduğu bu metinde anlatıcı özne, sürekli değişen bir ortamda farklı kişilere eşlik eder. Örneğin Fuzuli ile *Leyla ve Mecnun*’u okur, Sokrates ile baldıran içer, Faust ile şeytanın ayartmasına direnir. Farklı kültürel olguların parçalar hâlinde yansıdığı ve zaman sıçramalarıyla hem geriye hem ileriye, hem kurmacaya hem de gerçeğe yönelen metinde, Doğu edebiyatının önemli bir âşık tipi olan Mecnun ile Batı edebiyatının önemli bir figürü olan Don Kişot yan yanadır. Nihayetinde tüm içeriğin okuma ediminin bir ürünü olduğuna, metin içindeki farklı metinlerin varlığına işaret edilir. Böylece geleneksel bağlamlarından koparılan kurmaca ya da reel kişilerin refakatçisi olarak kurgulanan anlatıcı tipi; tarihin, edebiyatın ve felsefenin coğrafyasında dolaşırken gerçek ile hayal birbirine karışır. Kullanılan alt-metinlere yapılan göndermeler ise bilincin tematik bir yöntemle farklı unsurları derlemesini andıran bir şekilde yan yana dizilir. Kurmaca bir kişiyle edebiyat tarihinin önemli bir figürünü yinelenen bir örüntüyle buluşturan anlatıcı özne, metindeki farklı kaynaklara ve bütüncül yaklaşıma da işaret eder.

Âdem’le birlikteyken sırat köprüsünden Roma’ya düşen anlatıcı özne, G. Galilei⁸⁵⁵ ve G. Marconi’yle⁸⁵⁶ karşılaşır. Sonra tıpkı masallardaki gibi “*az gidip uz gider*”, “*anne bu nedir’den oğlum bu nedir*”e gelir. Fransız düşünür J. J. Rousseau’nun taş kanepesinde oturur. Bir elini Fuzuli’ye uzatır, diğer elinden Don Kişot tutar. Onların ellerinden tutunca ok, Mecnun’a geçer ve anlatıcı özne, Leyla’yı gözünden vurur; aynı zamanda Mecnun’a dönüşür. Ardından yel değirmenleri ve türlü kadınlar, sevgililer çağrıştırılırken Ahmet Haşim’in “Merdiven” şiirinden “*sular mı yandı, neden?*” parçasını alıntılar ve yine Fuzuli’nin “elinden” Mecnun’a döner. Bununla birlikte Fuzuli’den bir beyit parçacığı (“*ilm bir kîlû - kâl idi – ancak*”) yapısı bozularak ve kipi değiştirilerek metne dâhil edilir. Dolayısıyla farklı zamanlara ait reel ve kurmaca kişiler; yapılan alıntılar ve göndermeler ile bir derlemeyi andıran ana-metinde yine buluşturulur. Sılay’ın kullandığı karmaşık teknikle tutarlılığı deforme etmesi ve zamanı çarpıtması sonucunda farklı psikolojik/kurmaca düzlemlerde dolaşan anlatıcı özne, yabancılaştırıcı bir ifadeyle Fuzuli’nin divanını bitirdiğini belirtir; ana-metindeki karmaşık dokunun, zihninin farklı

⁸⁵⁵ İtalyan bilgin Galileo Galilei (1564-1642).

⁸⁵⁶ İtalyan mucit Guglielmo Marconi (1874-1937).

tezahürleri ya da okumalarına ait izler olduğunu ima eder: “*Bitirdim Fuzûli divanını/yandı mumu baş ucumda rubaiyât-ı Hayyâm’ın*” (Hüsrân Filizleri, s. 239).

Yoluna (okumaya) devam eden anlatıcı özne, kendisini Dante’nin *İlahi Komedya*’sının açılışındaki gibi bir dört yol ağzında bulur. Kuzey’de Faust’un “sahte gururu”yla karşılaşır. Doğu ile Batı’yı karşılaştırır; bir “kenar mahalle çocuğu” olduğu için Batı’ya gidemeyeceğini, Faust’a inanamayacağını söyler. Yine Haşim’in “Bir Günün Sonunda Arzû” şiirinden yapılan “*akşam, yine akşam, yine akşam*” alıntısıyla Doğu’ya dönülür. Böylece Âdem’in zamanından, dolayısıyla “yaratılış”tan İkinci Dünya Savaşı’nın sonuna gelinmiştir. Bu kesitte bir kızın elinde *Faust* varken annesinin alını “secde-i rahmande”dir; yine iki farklı kültür sembolik şekilde karşılaştırılır. Bu çatışmanın ortasındaki anlatıcı özne, Fuzuli’ye ve Şeyh Galib’e; Nâzım Hikmet’in *Kuvâyı Milliye*’sinin “İstanbul’da, Hapisanede Hapisane Mukayyidi” başlıklı IX. Bölüm’ünden yapılan alıntıyla inşa edilen uyumsuz bağlamda seslenir: “*bu hayu huy neden benim mahalleimde/‘neredesin ey Fuzûli/nerdesin Galib dede’*” (Hüsrân Filizleri, s. 241).

Başlangıcında Âdem’in bulunduğu yolculuk, 1946 yılına kadar gelmiştir. Bu farkındalıkla anlatıcı özne, muhayyilesindekileri “kusmaya” başlar. Muhayyilesinin kalıntıları, Nuh’un gemisine, Eflatun’un mektebine (Akademi), Meryem’in elindeki çocuğa (İsa), İtalyan şair Gabriele D’Annunzio’nun (1863-1938) bahçesinde kırılan üç yontuya kadar uzanır. Hayallerinin bir ucu da Sokrates’in baldıran içerek öldüğü mecliste⁸⁵⁷ ve Delphi’deki Apollon tapınağının girişindeki “Kendini bil!” vecizesinin huzurundadır. Sokrates ise “bilme”yi kendisine, “kendini” anlatıcı özneye ve insanlığa bırakmıştır. “Kendini”, “her yol Roma’ya gider” deyiimiyle Neron’un Roma’yı yaktığı kibrite kadar gider ve sonra Napolyon’un atıyla şahlanarak Truva’da savaşan dedesi aracılığıyla tekrar anlatıcı özneye (kendine) kadar gelir. Nihayetinde “kenar mahalle çocuğu” kendini bilir: “*Connais-toi, toi-meme* (Kendini bil!)”. Bir zamansal kırılmayla Kleopatra sahneye çıkar; yelpazesi ehramlara çarpmakta ve içeride yatan mumyaların etekleri havalanmaktadır. Anlatıcı özne, nihayetinde ise Diyojen’ledir; onun sokaklarda gündüzleri fenerle dolaşmasına eşlik etmektedir: “*söndü Diyojen’in feneri/ben, kenar mahalle çocuğu, karanlıktayım*” (Hüsrân Filizleri, s. 245).

Sılay’ın bu metni; bir “kenar mahalle çocuğu”nun, okumaları dolayısıyla bir sayıklama biçiminde, farklı sahneler ve çağrışımlar arasında kontrolsüzce, serbest çağrışımlarla gezintisinin tasviri olarak yorumlanabilir. Zaman-mekân kırılmaları ve

⁸⁵⁷ Şiirin bu bölümü, Platon’un ruhun ölümsüzlüğüyle ilgili kuramsal fikirlerini geliştirdiği *Phaidon* diyalogundan esinlenmiş gibi görünmektedir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Platon, *Phaidon* (Çev. Furkan Akderin), Say Yayınları, İstanbul, 2015.

okuma aracılığıyla farklı kişiliklere bürünen anlatıcı özne, geniş bir kültürel coğrafyadan farklı metinleri derlemesiyle oluşturduğu çeşitlilikle geçişkenlik örüntüsünün (telvinin) özgün örneklerinden birinin verilmesine aracı olur.

Oktay Rifat, “Bahçelerde” şiirinde bir çiftin gençken birbirlerine duydukları aşkı ve yakınlaşmalarını konu edinir. Metinde artık yaşlanmış olan bu iki insanın çektiği acılar geriye dönülerek aktarılırken Leyla ile Mecnun ve Yusuf ile Züleyha çiftlerine gönderme yapılır. Realizmin ve cinsel imaların ağır bastığı hatıra kesitleri biçiminde kurgulanmış ana-metinde çiftin birbiriyle yakınlaştığı mekân olan bahçeler ve koru öne çıkmaktadır. Böylece geleneğin soyut, yüceltilmiş aşk anlayışına zıt bir yaklaşım sergilenir. Mesnevilerin âşık tipleri farklı bir bağlama taşınır, hazzın yön verdiği bir ilişkinin tarafları olarak tasvir edilirler. İlahi, suretin ve görünüşün ötesine geçen aşkın yerini en kaba hâliyle fiziksel yakınlık alır. Dolayısıyla parodik bir çerçeve içine yerleştirilen göndermeleriyle bu metin, geleneğin aşk anlayışıyla çelişir. Hatta onu karikatürize eder, gülünçleştirir ve sıradanlaştırır. Gündelik hâlleri içinde tasvir edilen iki insanın, dünyevi ve beşerî sınırlar içinde kavuşmuş olmasına rağmen köydeki hayatın sıkıntılarından dolayı acı çekmesi ise metnin ironisidir.

*“Şu kapıdan çıkan gölge
bir servi fidanı gibiydi ince
bir oğlanla sevişmişti yıllar önce
birbirinin yakışığı iki genç
acı çekmeye gelmişler bu dünyaya
Leyla ile Mecnun Yusuf ile Züleyha*

*bu sevdayı düşünmüştük bütün yaz
dili olsa da söylese korunun
ağaçları, ıssız yolları köyün
onların hikayesi anlatılmaz” (Bütün Şiirleri II, s. 579)*

Behçet Necatigil’in “Sevda Peşinde I-II” şiirlerinde geleneksel Leyla ve Mecnun tipleri model hâline getirilerek yeni sevgili tasavvurları oluşturulur. Mecnun’la arasında koşutluklar olan anlatıcı özne, modern insanın gündelik hayatıyla ve hâlleriyle iç içe geçirdiği sevgilisine “Leyla” diye seslenir. Dolayısıyla geleneksel edebiyatın tipleri, modern bir bağlama taşınır. Bununla birlikte klasik edebiyatın klişelerinden biri olan ayrılık motifi, modern zamana özgü bir aşka uyarlanır ve Necatigil, şiirin ikinci kısmında *Leyla ve Mecnun* hikâyesinin adını zikrederek doğrudan alt-metnine gönderme yapar. Gönderme yaptığı mesnevideki ayrılık motifini şiirdeki dramatik etkiyi pekiştirmek amacıyla yeni bir çehreye büründüren Necatigil, söz konusu duyguyu metnin geneline yaymıştır. Böylece modern hayatın bir sahnesini aktarırken söz konusu âşık tiplerine işlevsellik kazandırır. İki farklı zaman ve sevgili tasavvuru, aynı düzleme çekilir.

Geleneksel unsurları çağdaş bir mekâna ve de zamana aktaran bu metin, mizahi, ironik bir sonla biter. Ana-metindeki modern birey, kendi duygularını anlamlandırıldığı, bağdaştırdığı *Leyla ve Mecnun* hikâyesini aklına getirdiğinde ve aşkın verdiği dalgınlıkla, tıpkı Mecnun gibi ancak farklı bir sahnede, yol ortasında ölebileceğini ima eder. Dolayısıyla ana-metinde geleneksel tipin “güncellenmesi” ve modern bir bağlama uyarlanması ile kurgulanan anlatıcı özne, Leyla’nın mezarında ya da çöl ortasında değil de modern hayatın şartları gereğince ölecektir.

*“Ben artık bulunduğun şehirden gittim,
insan kuş misali.*

Sen hâlâ

O kalabalık evde olmalısın,

gelip gidenin çok mu bari?

Üzgünüm Leylâ,

Dünya hali!

(...)

Âşık olduğumu şundan anla:

Yolda giderken

Vatman çan çalar, şoför korna.

Aklıma eski bir hikâye geldi:

Leylâ ile Mecnun.

Bende bu sevda varken,

Dalgın ânımda bir gün

Ölürüm yol ortasında.

Yâra haber etseler bari:

Seninki çiğnendi.” (Şiirler, s. 34-35)

Necatigil’in “Çeşit” şiiri ise divan edebiyatının insan gerçekliğinden kopukluğuna, dünyevi-toplumsal olana sırt çevirişine dönük kapalı bir eleştiri olarak yorumlanabilir. Bu eleştiri, şiirde iki ayrı dürtlüğe yayılan çeşitli tezatlar üzerinden verilir. İki farklı hayat biçimi ve sınıfsal katman karşılaştırılır. Ana-metinde Leyla; zenginliğin, eğlencenin ve dünyanın yalın gerçekliğine kayıtsızlığın, kısaca toplumsal meselelerden kopukluğun simgesidir. Diğer tarafta ise dünyanın katı gerçekliği, yoksulluk ve yoksunluklar vardır (Şiirler, s. 608). Bununla birlikte deneysel bir şiir olan “Divâne Derkenar”da “sahrâ”, “mecnun”, “baki”, “nedim”, “kaside”, “gazel” gibi geleneksel şiiri çağrıştıran ad ve kavramlarla şekle dayalı oyunsu göndermeler yapılır (Şiirler, s. 383).

Necatigil’in zamanın geçiciliğini ve aşkın bireyi kalıcı şekilde değiştirdiği düşüncesini merkezine alan “Tempora Mutantur” şiiri, başlığı⁸⁵⁸ ve son dizesi ile bu

⁸⁵⁸ “Tempora Mutantur”, tamamı “*Tempora mutantur, nos et mutamur in illis*” şeklinde olan bir Latince deyimdir: Türkçeye, “Zaman değişiyor, kendisiyle bizi de değiştiriyor” şeklinde çevirmek mümkündür. Bkz. Jon R. Stone, *The Routledge Dictionary of Latin Quotations The Illiterati’s Guide to Latin Maxims, Mottoes, Proverbs, and Sayings*, Routledge, London and New York, 2005, s. 117.

izleğe odaklanır. Şiirin başlığında kısmi kullanılan Latince deyim, aynı zamanda “Devran değişti” şeklinde çevrilerek şiirde de dize olarak yer almıştır. Necatigil, bu metinde hem şiirin adındaki tercihiyle hem de bir dilden başka dillere aktarımları yeniden yazım olarak gören bakış açısıyla örtüşecek şekilde metinlerarasılığın bir örneğini verir. Bununla birlikte, gönlündeki gelgitlerin ardından bir hâl değişimi yaşayan şiirsel özne, bu başkalaşımı Mecnun’un çöle düşme motifini imgeleştirerek aktarır. Mecnun’un geçtiği yollardan çöle giden şiirsel özne, dolayısıyla artık farklılaşmıştır; aşk, onu değiştirmiştir.

“(…)
Mecnun da beyâbânâ
Bu yollardan gitmişti.
Ben artık eskisi gibi değilim,
Devran değişti.” (Şiirler, s. 42)

Necatigil’in “İplik” şiirindeki anlatıcı özne, başlangıçta gelişigüzelmiş gibi görünen göndermeleri, divan edebiyatının şairleri, motifleri ve mazmunlarıyla harmanlar; bunların şairden şiire genişleyen bir kurguyla aktarılmasını sağlar. Divan edebiyatının Baki, Nedim, Fuzuli gibi büyük şairleriyle gül ile bülbül, mum, kadeh ve pir-i mugan (meyhaneci/mecazen mürşit) gibi mazmunlarını bağdaştıran anlatıcı özne, bir bütün olarak gördüğü bu silsileyi Yahya Kemal’e kadar getirir. Şiir, aslında divan edebiyatının tamamını ve geleneğin sürekliliğini ima eden bütüncül bir yaklaşımın ürünüdür; ona adını veren iplik, geleneği temsil eden bu kişileri ve estetik anlayışını, aynı dokumanın düğümlerine dönüştüren metaforik bir kullanım olarak yorumlanabilir. Bu durumun örnekleri şiirde de mevcuttur; şairlerin aynı kumaşın farklı iplikleri/desenleri olduğu imasına koşut şekilde gül ile bülbül, gece ile Leyla birbirlerini tamamlar ya da birbirlerinin yerine geçer. Geleneksel birçok unsurun kaynaştırıldığı bu metin, modern kurgusunun yanı sıra göndermeleri ve anıştırmaları ile metinlerarasılığın özgün bir örneğidir.

“(…)
Baki geldi aklıma
Bakiden sonra Nedim
Gül deyince bülbül,
Gece Leylâ deyince
(…)
Siz Fuzûlî diyebilirsiniz.
Ben Fuzûlî demedim.

Titrek mum ışığında
Bir sırça kadeh
Pir-i muganla saki
Kadehim içinde.
Gelir Yahya, Kemale
Yahya, Kemalde biter.” (Şiirler, s. 609)

Hisar Topluluğu'nun önemli temsilcilerinden **İlhan Geçer**'in "Usul Usul" şiirinin anlatıcı öznesi, Mecnun ve Leyla arasındaki yakınlığı sevgilisiyle kendisine uyarlar ve bu aşkı, kendi duygularının modeli durumuna getirir. Geleneğin modern bir izdüşümü olarak değerlendirilebilecek bu kullanım, şiirdeki anlatıcı özne ve sevgilisini mesnevilerin âşık tiplerine yaklaştırır.

"(...)
Katmer katmer açıl gönül bahçemde
Bir ipek çevre ol fakir bohçamda
Mecnun'um Leylâ'sın dertli bahçemde
Kapımı yeniden çal usul usul"⁸⁵⁹

Gültekin Sâmanoğlu'nun "Leylâ Gibi"si, divan şiirinden yoğun şekilde etkilenmiştir. Gül ile bülbül mazmununa, Leyla ve gece ilişkisine zımmen gönderme yapılan bu metinde sevgili, Leyla'ya benzetilir. Bununla birlikte gönderge olan mesnevilerin en önemli izleklerinden biri olan ayrılık acısı, şiirin tamamına yayılmıştır. Özellikle aşk ve ayrılık konusuna yoğunlaşan şiirin anlatıcı öznesi, kendisinin de bir Mecnun olduğunu ima ederek onunla özdeşleşir. Metnin geneline bakıldığında Sâmanoğlu, geleneksel edebiyatın kişilerini ve kimi bileşenlerini, modern şiirin imkânlarıyla dönüştürmüştür. Bu bağlamda gül ile bülbül, su ile mehtap, Leyla ile gece ve Mecnun arasındaki koşutluğa dayalı simetrik yapı, geleneksel kavramların ve sanatların modern şiire yansımaları olarak nitelendirilebilir.

"(...)
Denizin kalbine gam çöktüğü gün;
*Deli gönlüm, yükü «sarhoş gemi»dir.*⁸⁶⁰
(...)
Şiirin sustuğu esmer adada
Gece vaktâki hayaller dolaşır;
Suya mehtap, güle bülbül, bana da
Seni Leylâ diye anmak yaraşır." (Alacakaranlık, s. 129-130)

Sâmanoğlu, "O Kadın" şiirinin "Ne Leylâ, ne Beatrice, sen bambaşka kahraman" dizesinde sevgilisini, Doğu ve Batı edebiyatlarının uğruna türlü fedakârlıklar yapılmaktan imtina edilmemesiyle âdeta kayıtsız şartsız aşkın simgesine dönüşmüş kadınlarıyla karşılaştırır ve onlardan üstün görür (Alacakaranlık, s. 133-134). Bu metin, Hisarcıların Doğu ve Batı edebiyatlarından yararlanmaya dönük bütüncül tavrının bir örneği olarak da yorumlanabilir.

⁸⁵⁹ İlhan Geçer, *Yeşil Çağ*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1976, s. 17.

⁸⁶⁰ Bu ifade, A. Rimbaud'nun "Sarhoş Gemi" adlı şiirinden alınmıştır; dördlüğün genelinde Rimbaud'nun şiirinden izler bulabilmek mümkündür. Ayrıntılı bilgi için bkz. Arthur Rimbaud, *Dizeler* (Çev. Erdoğan Alkan), Cumhuriyet Dünya Klasikleri Dizisi, İstanbul, 2001. s. 114-118.

Turgut Uyar, henüz İkinci Yeni çizgisini benimsemeden, Millî Edebiyat'ın poetik tavrına yakın bir tarzda yazdığı “Turnam Seninle” şiirinde halk edebiyatının oldukça etkisindedir. Halk edebiyatı çizgisinden çok ayrılmayan bu şiir, geleneğin modernize edilmesinin bir örneğidir. Bu örnekte de kendisini Mecnun, Kerem gibi geleneksel edebiyatın âşık tipleriyle özdeşleştiren anlatıcı özne, sevgilisini, halk edebiyatında âşıkların haberleşmesine aracılık etmesiyle ya da güzelliğiyle yer alan bir motif olan turna kuşuna benzetir.

“(…)
Bir rüzgâra kapıldım da dolandım durdum
Ankaranın İstanbulun dışında.
Mecnun gibi mi dersiniz, Kerem gibi mi
Bir telli, turnanın peşinde?” (Büyük Saat / Bütün Şiirleri, s. 40-41)

Sezai Karakoç'un *Leylâ ile Mecnun*'u, mesnevi geleneğinin önemli bir konusu olan *Leyla ve Mecnun* hikâyesinin bir yeniden yazımıdır (*Gün Doğmadan Şiirler*, s. 517-600). Bu denemesinde Karakoç, geleneğin belirlediği türsel ve biçimsel özelliklerin dışında ancak kimi noktalarda kullandığı alt-metinlerde görülen ortak motiflere bağlı kalarak yeni bir metin oluşturur. Onun *Leyla ve Mecnun* hikâyesinin kurgusunda, kişi kadrosunda ve motiflerinde yaptığı değişiklikler, metni modern bir çehreye büründürmüştür. Bu yeniden yazım örneğinde alt-metinlere, mesnevilerin kimi özelliklerine, zihniyet kodlarına bağlı kalınan noktalar da vardır. İzlekler bakımından ise çoğu yönden gelenekle kurulan bir süreklilik, ona bir eklemlenme ve yineleme olduğu söylenebilir. Yer yer dünyeviliğin ötesine geçen, aşkınlığın tınlarını taşıyan bu metin, özellikle İslamiyet'in mamur günlerinin tekrar hayata geçirilmesine dayalı “diriliş” fikri⁸⁶¹ ekseninde şekillenmiştir. Karakoç'un kitabı, bir girizgâh sayılacak “Yolların Getirdiği” bölümünün dışında “Doğum”, “İkiz Alın yazısı”, “Çölde Kurtarılar Dönüşür Kurtuluşa”, “Ölüm ve Ötesi: Ebedî Diriliş” başlıklarını taşıyan dört ana bölümden oluşur. Bölümlemeden de anlaşıldığı üzere metnin yapısal örgütlenişi ve başlıklandırılması mesnevilerden oldukça farklıdır.

İşlevsel olarak mesnevideki dibacenin karşılığı olan “Yolların Getirdiği” bölümü tiyatro tekniğinden yararlanılarak oluşturulmuştur (s. 519-522). Bir baba ve yolcu arasındaki diyalog şeklinde kurgulanan bu bölümde; “anlaşılmaz, garip haberler veren yolcu”, sonu iyi biten bir hikâyenin yazılacağını ima eder, onu yazacak şairlerden

⁸⁶¹ “Diriliş”, merkezinde İslam'ın olduğu bir medeniyet tezidir. Yeniden inanmak, yeniden düşünmek ve yeniden duymaya dayalı olan bu kavram, İslam inancından sapmanın ve ayrılmanın bitişiyle ona tekrar yönelmeyi ifade eder. Dolayısıyla diriliş, İslam'ın ışığında hayata, insana, topluma dönük çözümler üreten bir düşünce sistemidir. Bu düşünce sistemi, “İslam Uygarlığı tarafından ‘taşınan’ inanç, düşünce ve duyarlılığın yeniden tanıtılmasını amaçlar.” Ayrıntılı bilgi için bkz. Ömer Lekesiz, “Diriliş ve Uygarlık”, *Hece - Sezai Karakoç Özel Sayısı*, S. 73, Ocak 2003, s. 354-375.

bahsedilir. Anlatılacaklara bir giriş niteliği taşıyan bu bölümde bir çeşit hazırlığın yanı sıra mesnevilerin ve ondan türemiş metinlerin kurduğu silsileye de atıf yapılır.

Bu hazırlığın ardından gelen birinci bölüm, “Doğum”dur (s. 523-535). Burada mesnevinin kimi üslup ve içerik özelliklerine dönülür. “Leyla’nın doğumu için sonradan Mecnun’un söylediği” şeklinde pastişle üretilen alt başlık, bunun habercisidir. Ancak Karakoç’un girişten sonra ilk sıraya koyduğu bu olay, Fuzuli ve Nizami’nin metinlerinde farklıdır; onların mesnevilerinde ana hikâye, Mecnun’un doğumuyla başlar.⁸⁶² Karakoç ise girişten sonraki ana bölümde Leyla’nın doğumuna yer verir. Leyla bir bahar günü doğmuştur ve onun doğumunu kutlu bir olay olarak metheden Mecnun’dur. Daha sonra Leyla’nın doğumunda bir yer ve bir gök yaratığının söylediği şiirler gelir. Burada yer alan “Perili Şiir”in tekrara dayalı kurgusunun çıkış noktası, büyük olasılıkla Yunan mitolojisinin trajik hikâyesiyle bilinen perisi Ekho’dur. Söyleneni tekrarlamakla cezalandırılan bu perinin hikâyesi, Karakoç’un tekrara dayalı kurgulama tekniğine ilham vermiş gibidir. Bu bölümün mesnevide âşıkların haberleşmesinin aracı olan rüzgârın⁸⁶³ dilinden aktarılan ninnisinde Leyla’nın uyku anı, hüsn-i talil sanatından geniş şekilde yararlanılarak tasvir edilir. Bölümde yer alan diğer doğum ise Mecnun’unkidir. Mecnun’un doğuşu, divan geleneğinde onunla bütünleşmiş bir mekân olan çöle müjdelendir. Bu doğum, çöl ve onunla ilişkili nesnelerle iç içe geçirilerek anlatılır ve bu çocuğun adının sonradan değişeceğine⁸⁶⁴ gönderme yapılır.

*“Böyle doğdu çocuk, bir bakıma
Sorabilirsiniz, göze çarpan
Olağanüstü ne vardı diye
Değişim yok belki bir hazırlık vardı ilerdeki değişime
Adını koydular ama ne yarar değiştirecekti o ad
İyi kullansın ve iyi binsin diye
Kılıca ve ata dokundurdular
Ama neye yarardı bu
Atı ve kılıcı insana karşı mı kullanacaktı o
Nasıl başkasının kanını dökebilirdi
Kendi damarlarında kan bırakmayan kişi” (Gün Doğmadan Şiirler, s. 535)*

⁸⁶² Fuzulî, “Bu tigrâ-yı misâl-i mahabbetdür ve Dîbâce-i dîvân-ı mihnetdür”, *Leylâ ve Mecnun*, s. 108-123; Nizâmî-yi Gencevî, “Âğâz-é Dâstan/Hikâyenin Başlangıcı”, *Leylâ ile Mecnun* (Çev. A. Naci Tokmak), Say Yayınları, İstanbul, 2013, s. 79-84.

⁸⁶³ Fuzulî, “Bu Leylânün sabâya peyâm-ı ahvâlidür ve Bu ümmîd ile def-i melâlidür”, *Leylâ ve Mecnun*, s. 248-251. “Bu gazel Leylî dilindendür”, *Leylâ ve Mecnun*, s. 148-151. Nizâmî-yi Gencevî, “Der-sıfât-é Mecnûn/Mecnun Hakkında”, 953. beyit, *Leylâ ile Mecnun*, s. 89.

⁸⁶⁴ “Söz muhtasar ol esîr-i sevdâ/Bir nev' ile oldı halka rûsvâ/Kim Kays iken adı oldı Mecnûn/Ahvâlini etdi gam diger-gûn: Sözüñ kıyası; o sevdâ tutsağı halk içinde öyle bir dillere düştü ki; adı ‘Kays’ iken ‘Mecnun’ oldu ve ayrılık acısı, halini tamamen değiştirdi.” Bkz. Fuzulî, “Bu gazel Mecnûn dilindendür”, 796-797. beyitler, *Leylâ ve Mecnun*, s. 162. “Aşka düşmemiş, aşk nedir bilmeyenler/Kalkıp Kays’a mecnun lakabını vermişler/O da bu durum karşısında âciz kalmış./Ve sonunda bu lakabı onaylamış.” Bkz. Nizâmî-yi Gencevî, “‘Âşık Şoden-é Léylî Yo Mecnun Bê Yekdiğer/Leyla ile Mecnun’un Birbirine Âşık Olmaları”, 907-908. beyitler, *Leylâ ile Mecnun*, s. 86.

İkinci bölüm “İkiz Alınyazısı”nda, başlıktan da anlaşılabilirdiği gibi, ikilinin arasındaki yakınlığın ve bağlılığın gelişimi ortaya konulur (s. 536-564). Metnin göndergesi olan aşk hikâyesinden en çok bu bölümde yararlanır. Mesnevideki olayların indirgenmiş hâlini, kısmen değiştirilmiş ya da yinelenen motifleri, yazarın amacına göre güncellenmiş mesnevi kişilerini, değişen kurgu özelliklerini bu bölümde görürüz. Çiftin çocuklukları, okul ortamındaki hâlleri, bölümün “Günler” adını taşıyan alt başlığında aktarılır.⁸⁶⁵ Nihayetinde Leyla ve Kays, geçirdikleri günlerin ardından çölün bütün bilgilerini ve aşkı öğrenir.

*“Çölün bilgisi bellidir ne artar ne eksilir
Ve her çocuk tarafından tam ve kesinlikle bilinir
Leylâ da Kays da öğrendi
Birbirlerini tanıdıkları gibi
Tanıdık bilgilerin tüm gerçeklerine erdiler
Kabul etmiyorum ki aşkları okulda başlamış olsun
Bir ilk yakınlaşmadan ileri varsın
(...)
Ama aşk ki ezeli bir tanışıklıktır
Doğmadan önce başlamışlıktır
(...)
Alınyazılarının ilk temeltaşlarını
Bilgileri gibi kesin aşk orda dokundu kalblerine”* (Gün Doğmadan Şiirler, s. 537)

İlahi aşkın ve Elest gününden beri aşinalığın izlerini taşıyan, alt-metne bağlı bir aşk anlayışı çizgisinde ikilinin arasında olgunlaşan duygular, bu bölümün devamında da gelişir. Kays giderek Leyla’nın düşkünü olur, gözü ondan başka bir şey görmez. Leyla’yı öylesine yüce bir konuma taşır ki kendisini dahi ona layık bulmaz. Bir taraftan kıskançlıkla, şüphe ve vehimlerle boğuşan Kays, yine de onsuz duramaz. Mesnevide olduğu gibi sürekli Leyla’nın semtinde dolaşır; onun bulunduğu yerleri kutsal bir mekân gibi tavaf eder.⁸⁶⁶ Karakoç’un şiirin bu bölümünde çizdiği tip, gelenekteki Mecnun’un aşırılıklarından süzülmüştür; indirgenmiş ve dönüştürülmüş olsa da onu yankılamaktadır. Bölümde yer alan “Kays’ın aşkla şöhret bulup adının Mecnun konması” alt başlığı ise doğrudan mesneviyle paralel bir kurgulama örneğidir.⁸⁶⁷ Nihayetinde Kays, sevgiyle

⁸⁶⁵ Fuzulî, “Bu bünyâd-ı binâ-yı belâdır ve Mukaddime-i elem-i ibtilâdur”, *Leylâ ve Mecnun*, s. 122-127 vd. Nizâmî-yi Gencevî, “Âğâz-é Dâstan/Hikâyenin Başlangıcı”, *Leylâ ile Mecnun*, s. 82-84.

⁸⁶⁶ Fuzulî, “Bu Leyliye Mecnûn güzerde mukâbil olduğudur ve Gün mukâbelesinde hilâl-i mihri berd-i kâmil olduğudur”, *Leylâ ve Mecnun*, s. 162-177; Nizâmî-yi Gencevî, “Reften-é Mecnûn Bé Nezzârê-yé Léylî/Mecnûn’un Leylâ’yı Görmeye Gitmesi”, *Leylâ ile Mecnun*, s. 90-92.

⁸⁶⁷ Fuzulî, “Bu Mecnûnun cünûnunun sıfatıdır ve Vâdî-i aşk sevdasının keyfiyyetidir”, *Leylâ ve Mecnun*, s. 178-181. “Aşka düşmemiş, aşk nedir bilmeyenler/Kalkıp Kays’a mecnun lakabını vermişler/O da bu durum karşısında âciz kalmış,/Ve sonunda bu lakabı onaylamış.” Bkz. Nizâmî-yi Gencevî, “‘Âşıq Şoden-é Léylî Yo Mecnun Bê Yekdiğer/Leyla ile Mecnun’un Birbirine Âşık Olmaları”, 907-908. beyitler, *Leylâ ile Mecnun*, s. 86.

yanmak, yok olmak ve bir daha onmamak isteyen bir aşk mistiğine dönüşür. Mesneviden farklı olarak ona önce “dalgın” lakabını takarlar.

*“Düşünceler, iç fırtınalar, dıştan dalgın kıldı O’nu
İlkin ‘dalgın!’ adına kavuşturdu O’nu” (Gün Doğmadan Şiirler, s. 541)*

Leyla’nın semtinde durmadan dolaşan Kays, her şeyi onunla bağdaştırır, her şeyde ondan bir parça bulur. Giderek yadırganan davranışlar sergiler ve daha sonra “Mecnun” adını alır.

*“Değişim mantıkta ve sözde de kalmadı
Kays’ın bütün davranışlarına sızdı
Bir gün baktılar ki Kays en sıcak günde
Kat kat yün giysiler içinde
(...)
Çoğalan bu haller Tophum’u zorladı
Kays’ın ondan sonra Mecnun oldu adı” (Gün Doğmadan Şiirler, s. 542)*

Anne ve babası onun günden güne kötüleşen vaziyetini anlamaya başlar. Gittikçe tuhaflaşan Mecnun, ayla, hurmalarla konuşur. Mesnevide olduğu gibi tabiatı derdine ortak eder, gönlünü tabiattaki varlıklara açar. Mesnevinin kimi bölümlerinden açık etkiler taşıyan bu sahnelerde anne ve babası, onun için kaygı duymaya başlar. Ağzını arayan annesi, evlenmesini salık verir.⁸⁶⁸

*“Mecnun kedere hüzne gama batmıştı
Adeta ruhuna boylu boyunca bir ölü uzatmıştı
Yalnız Leylâ’nın adı geçince elinde olmaksızın
Bir bakış fırlattı annesine yakıcı külden kızgın
Anne bir şeyler sezinledi ve üstelemedi daha
Kuskusunu bir vakit açtı böylece babasına” (Gün Doğmadan Şiirler, s. 545)*

Bölümün “Baba Umudu” alt başlığında ise gelenekte olduğu gibi Mecnun’un aşkının dilden dile dolaşarak efsaneleşmesine, kervanlardaki insanların bu hikâyeyi tedavüle sokmasına gönderme yapılır. Sonrasında Mecnun’un babası, alt-metindeki gibi Leyla’yı istemeye gider. Olaylar, alt-metinle koşut ve benzer şekilde gelişir. Baba, hoş karşılanır; ancak talebi karşılanmaz. Mecnun’un aklıyla arasını açmasından dolayı Leyla ona verilmez. Bu şiir kesiti, çoğu bakımdan alt-metinlerdeki olay örgüsünü yansıtır; kişiler arasında gelişenler ve tepkiler de benzerdir.⁸⁶⁹

*“‘Sana canım feda’ dedi Leylâ’nın babası
Ama bu konuda olmaz zerrenin fedaşı
Baba olmanın göz kapatan yanı
Sana bizim onurumuzu unutturmuş olmalı*

⁸⁶⁸ Fuzulî, “Bu Mecnûnun atası vâkıf-ı hâl olduğudur ve Anı beyâbân-ı mihnetde bulduğudur”; “Bu Mecnûna anası pend verdüğidür ve Bûstân-ı melâmetden hâr-ı nedâmet derdügüdür”, *Leylâ ve Mecnun*, s. 180-187; s. 186-191.

⁸⁶⁹ Fuzulî, “Bu Mecnûn atasının Leyliye hâstârlığıdır ve Leyli atasının Mecnûndan bîzârlığıdır”, *Leylâ ve Mecnun*, s. 200-207; Nizâmî-yi Gencevî, “Reften-é Pédér-é Mecnun Bé Xâstgarî/Mecnûn’un Babasının Kız İstemeye Gitmesi”, *Leylâ ile Mecnun*, s. 92-96.

*Yoksa sen bizden çok düşündürdün bizi
Bir böyle teklifle yıkmazdın evimizi
Oğlun söylemesi güç ama gerçek şu ki
Aklını yâd yellere emanet etmiş gibi
(...)
Hep birlik diz çöküp Tanrı'ya yalvaralım
Konuşumsun ben duymadım söylediklerini
Sen de unut ve bir daha hatırlama dediklerini” (Gün Doğmadan Şiirler, s. 548)*

“Karabasan” alt başlığında ise Mecnun’un ruh hâlinin ve içine düştüğü karmaşanın sembolik anlatımı yer alır. Mecnun, mesnevilerde olduğu gibi Leyla ile yakınlaşmanın hayallerini kurmakta ve çeşitli şekillerde onunla karşılaşmanın yollarını aramaktadır. Bu arayışın özgün dışavurumlarından birisi, “yanıp cama dönüşüp Leyla’ya düşününde hediye olma”yı hayal etmesidir. Burada divan edebiyatının yaygın bir motifinin, sevgiliyle yakınlaşabilmek için başka nesnelere dönüşme isteğinin yeniden üretimi söz konusudur. Diğer taraftan Mecnun, gitgide deliliğin tanımına dönüşür; deyimlerin, benzetmelerin konusu olur. “Deliler ülkesinin sultanı”⁸⁷⁰ olarak yaftalanır. Çölde gördüğü bir karabasanda kendisini Nuh’un teknesinden atılmış gibi ölmeye mahkûm hisseder. Çölle ilgili hayal ve sembollerle örülü bu düş, onun aklıyla arasının giderek açıldığını, dillere destan oluşunu adım adım aksettirir. “Yıldız Falı” alt başlığında ise Leyla’nın giderek “mecnunlaşması” anlatılır. Böylece mesnevideki “birde iki olmak”, aynileşmek motifi de metnin dokusunda eritilir; artık “*Onun gölgesi Mecnun dedikleri Kays’ın aksi görüntüsü*”⁸⁷¹ olmuştur.

“Nevfel” alt başlığında ise Leyla’ya kavuşması için Mecnun’a yardım eden Nevfel’in ön plana çıktığı olaylar aktarılır. Mesneviyle çoğu yönden birleşen bir kurgulama örneklenir; ancak olay gelişiminde kimi değişiklikler ve Nevfel’in kimi özelliklerinin, tutumlarının farklılaşması da söz konusudur. Daha yumuşak bir tip olarak çizilen Nevfel, Leyla’nın kabilesini yener ancak başlangıçta bir uzlaşma sağlanamaz; ikinci çatışmada ise çok kan dökülür. Sonunda pes eden Leyla’nın kabilesinin büyükleri, Nevfel’i, Mecnun’un Leyla için bir felaket ve umutsuzluk kaynağı olacağına ikna eder. Durumu hiç yadırgamayan Mecnun da kendi isteklerinden ve aşkından vazgeçerek ona,

⁸⁷⁰ “*Mecnûn idi mülk-i derd şâhı/Hayl-i ded ü dâm anun sipahi: ‘Mecnun dert ülkesinin padişahı idi/bütün yabani hayvanlar ise onun askerleri’*” Bkz. Fuzulî, 1215. beyit, *Leylâ ve Mecnun*, s. 232-233.

⁸⁷¹ “*Evezâ-ı muhâlif aldı yek-sân/Gûyâ iki tende idi bir cân/Her kim sorar olsa Kaysa bir râz/Leyliden ana gelirdi âvâz: ‘Birbirinden farklı halleri bir oldu; sanki iki bedende bir can vardı/Her kim Kays’a bir sırdan sorsa, Leyla’dan ona ses gelirdi/Ve kim de Leylî’ye bir hitapta bulunsa, ona cevabı Kays verirdi’*” Bkz. Fuzulî, “Bu sıfat-ı Mecnûndur ve İbtida-yı mihnet-i füzûndur”, 598-599. beyitler, *Leylâ ve Mecnun*, s. 128-131. “*Bizde ikilik nişânı yohdur/Her bir tenün özge cânı yohdur/Sagınma ki oldur menem men/Bir cân ile zindedür iki ten: ‘Bizde ikilikten eser bulunmaz; her bedenin ayrı bir canı yoktur./Onun o, benim de ben olduğumu sanınma! İki ten, bir can ile yaşamakta.’*” Bkz. Fuzulî, “Bu Mecnûnı atâsı sahrada bulduğudur ve Nasihatle ıslâhından âciz olduğudur”, 2134. beyit, *Leylâ ve Mecnun*, s. 388-389.

özellikle barış için tedbir almasını söyler. Nevfel'den ayrılır ve tekrar çöle döner.⁸⁷² Mecnun'un burada farklı bir tavra bürünmesi ve akliselimin buyruğuna girmesi söz konusudur. Mesnevilerdeki gibi Nevfel'in sözünü tutmamasına herhangi bir sitemde bulunmaz ya da Leyla konusunda ısrar etmez. Ne kendisini ne de aşkını önceler. Dünyaya, toplumsal olaylara ve insanlığa karşı kayıtsızlığından kurtulmuştur. Karakoç'un Mecnun tipinde yaptığı önemli değişikliklerden birisi budur; onu sorumluluk alabilen, bilinçli, toplumun çıkarlarını kendisinin önüne koyan bir tipe dönüştürmüştür.

Geçici bir barışın ardından Leyla ve Mecnun'un ailelerinin kabileleri tekrar savaşımaya başlar. Savaş uzayınca Mecnun'un babası oğlunun duasının geçerli olacağını düşünerek çöle gider. Çölde onu düşüncelere dalmış hâlde bulur. Değişmiş, bambaşka bir insan olmuştur; ona ne derse desin, Nevfel'in yenilmesi için dua edişindeki gibi hiç ummadığı cevaplar⁸⁷³ alır. Mecnun'un akli ve mantığı, yine aşka ve cezbeyle yenilmiştir. Babası onu, alt-metinlerde olduğu gibi, derdinden kurtulması için Kâbe'ye götürür.⁸⁷⁴ Orada onunla beraber ağlayıp gözyaşı döker, dua ederler. Baba, oğlu ve kavmine; Mecnun ise Leyla ve yakınlarına, bütün insanlığa ağlar. Burada yine klasik Mecnun tipinin ve davranışının dışına çıkıldığı görülür; Mecnun her ne kadar Leyla'ya düşkün olsa da insanlık ve toplum meselelerini de dert edinmiştir. Aşka öncelik tanıyan tutumundan feragat ederek göndergesinden ayrılmıştır.

*“Baba ve oğulun gözyaşı karıştı birbirine
Öte yanda savaş durdu ansızın ve birdenbire
İki taraf ayrıldı dağıldı saflar savaş bitti
Mecnun, babası ve kabileler herkes kendi yönüne gitti” (Gün Doğmadan Şiirler, s. 561)*

Üçüncü bölüm olan “Çölde Kurtarışlar Dönüşür Kurtuluşa”nın (s. 565-598) başlığı, Mecnun'un çölde kurtardığı tuzağa düşmüş yaralı hayvanlardan hareketle oluşturulmuştur. Buradaki “Giriş” bölümünün birinci alt başlığı, “Çölün Öyküsü”dür. Çölün selamlandığı bu bölümün, kasidelerin teşbib/nesib bölümleriyle benzerliği dikkat

⁸⁷² Fuzulî, “Bu Nevfelün Mecnûn ile mukaddime-i ihtilâtidur ve Ol cevher-i pâkden tezyîn-i bisâtîdur”, “Bu Mecnûnun Nevfel ile derd-i dil edâsîdur ve Şerh ü tafsîl-i mâcerâsîdur”, “Bu Nevfelün Mecnûna ümmîd-vârlıg verdügidür ve Hüsn-i musâhabetiyle rızâsın ele getürdügîdür”, “Bu Nevfelün Leylî haşemiyle rezm etdügîdür ve Rezmde maglûb olup sulha azm etdügîdür”, “Bu Nevfelün ikinci nevbet rezm edüp gâlip olduğîdür ve Vefâ-yı ahdde kâzib olduğîdür”, *Leylâ ve Mecnun*, s. 274-299. Nizâmî-yi Gencevî, “Resîden-é Nevfel Bé Mecnun/Nevfel'in Mecnûn'un Yanına Gelmesi”, “İtâb Kerden-é Mecnun Bé Nevfel/Mecnûn'un Nevfel'e Sitem Etmesi”, “Ceng Kerden-é Nevfel Bâ Qabilé-yé Léylî/Nevfel'in Leylâ'nın Kabilesiyle Savaşa Tutuşması”, “İtâb Kerden-é Mecnun Bé Nevfel/Mecnûn'un Nevfel'e Sitemi”, “Mesaf Kerden-é Nevfel Bâr-é Dovom/Nevfel'in Tekrar Savaşa Tutuşması”, *Leylâ ile Mecnun*, s. 130-150.

⁸⁷³ Bu cevapların bir kısmı, deneysel bir tarzda, dipnotta diyalog şeklinde kurgulanmıştır.

⁸⁷⁴ Fuzulî, “Bu Mecnûnun atasının hirmânîdur ve Gayr bâbdan tedbîr-i dermânîdur”, *Leylâ ve Mecnun*, s. 206-211; “Bu Mecnûn-ı bî-çârenün Ka'beye yüz urdugîdur ve Münâcât ile sevdâsın arturdugîdur”, *Leylâ ve Mecnun*, s. 212-217. Nizâmî-yi Gencevî, “Borden-é Pédér Mecnûn Râ Bé Xâné-ye Ka'bé”/Mecnûn'u Babasının Ka'be'ye Götürmesi”, *Leylâ ile Mecnun*, s. 103-106.

çeker. Mecnun'un çöldeki perişanlığı, hayvanlarla dostluğu da bu bölümde anlatılır. Bu sahneler, alt-metinle ilgili motif ödünçlemeleri ya da kimi olaylara dönük anıştırmalar şeklindedir. Çölün muhtelif suretlerde tanımlanmasının ardından “şair”, sözü alır. Buradaki şair, Hızır'la yolculuğa çıkıp abıhayat arayan biridir; Dante ve Beatrice'i, Dante'ye *İlahi Komedya*'da yol gösteren Latin şair Vergilius'u, *Romeo ve Juliet*'i, Firdevsi, Cami, Fuzuli ve Nizami'yi, Hafız'ı, *Leyla ve Mecnun* mesnevilerini, Kaf ve Nûn surelerini “dilindeki kırık dökük hecelerin” kaynağı, abıhayatın durakları olarak nitelendirir. Böylelikle farklı geleneklere ait edebî eserlerin kişilerine, şairlere, Batı edebiyatında mesnevilerin karşılığı olarak görülen romanslara ve efsaneleşmiş bir aşkın yazılmasına yol açtığı *İlahi Komedya*'ya gönderme yapılır. Karakoç, eserini hem Batılı hem de Doğulu gelenek içine yerleştirerek aşk, inanç ve estetik üçgeninde tanımlar. Kurduğu zaman düzeninde bir çoğulluk, anakroni oluşturarak farklı bir çağdan seslenildiğini sezdirir. Bununla birlikte bölümde bahsi geçen şair tipinden bahsedilirken münacatlardaki Allah karşısındaki teslimiyetçi tutumun metne sindirildiği görülmektedir.

Bölümün “Şairin Kuşkusu” başlıklı ikinci alt başlığındaysa anlatıcı olan şair, Nizami, Molla Câmi ve Fuzuli'nin ele aldığı bu hikâyenin oluşturduğu geleneğin silsilesinde kendisine alan açar; bu adları zikrederek metnini geleneğe eklemler. Bu bölümde neden böyle bir işe girildiği belirtilir ve önceden bu konuyu ele alan usta şairlerin adı zikredilir. Şairin önceki eserlerin; Cami, Fuzuli, Nizami gibi ustaların yetkinliği karşısında yaşadığı kaygılar, şüphe ve tereddütler aktarılır.⁸⁷⁵

“Yaz gündüzünden açık
Gizli kış gecesinden gece
Bir öykünün önünde nasıl durdun
Niçin kendini bu sarp yola vurdun
Daha iyisini mi yazacaksın içlilikte Fuzuli'den
Daha ileri mi gideceksin hayalde Nizami'den
Daha derine mi ineceksin Câmi'den
Çağın geçerekça konuları dururken
Bu ateşten ise giriştin, neden?
Diye bir kuşku yedi bu kitabın şairini” (Gün Doğmadan Şiirler, s. 569)

“Parantez” adlı üçüncü alt başlık ise mesnevilerdeki “sebeb-i telif” bölümlerinden hareketle oluşturulmuştur. Divan şiirindeki “sebeb-i telif”in farklı bir kurguda ve içerikle güncellenmesi olarak nitelendirilebilir. Dolayısıyla ana-metnin göndergelerine ve geleneğe gönderme yapılır. Buna rağmen mesnevilerin kalıplaşmış kurgusunun dışına çıkıldığı görülür. Ana gövde olan hikâyenin öncesinde bulunması gereken söz konusu bölüm; dallanıp budaklanan, olay örgüsü bakımından gelişen hikâyenin ortasında konuyu

⁸⁷⁵ Fuzulî, “Bu sebeb-i nazm-ı kitâbdur ve Bâis-i irtikâb-ı azâbdur”, *Leylâ ve Mecnun*, s. 96-105; Nizami-yi Gencevî, “Sebeb-i Nazm-ı Kitâb”, *Leylâ ile Mecnun*, s. 42-48.

bölerek bir ayrışıklık doğuracak biçimde yer alır. Bu ise Karakoç'un bilinçli kurgusal tercihidir:

“(…)
Sebeb-i telif-i kitap dedim
Sabretseydin söyleyecektim
Ama sabretmedin
Cevap verdi:
Kitabın yazılma sebebi belirmemişse
Nasıl yazmaya girişirsin
Eski huyun bu senin
Eskilere inat münacâtları da
Sona bırakmıştın eski kitaplarında” (Gün Doğmadan Şiirler, s. 573)

Kurgunun ve sıralamanın bu şekilde deforme edilmesinin nedeni ise ilerleyen dizelerde açıklanır; bunun amacı, birbirinden farklı iki dönemi karşılaştırmak ve toplumsal bir mesaj iletmektir. Buna uygun şekilde İslam medeniyetinin, kültürünün mamur günleri selamlanarak “diriliş” fikrinin arka planı sunulur. İşlevsel yaklaşımın belirgin olduğu bu metin kesiti, bir açıklama platformuna dönüşür. Öyle ki Fuzuli gibi usta şairlerin dönemi çok farklıdır ve herkes “saf İslam”la doludur. Modern çağın “yozlaşmış” kültürüyle İslam’ın “altın çağı” arasında bir tezat, uyumsuzluk vardır. Özellikle bunun altı çizilmek istenir. Modern şair/insan, istediği her anda Tanrı’ya yakın olabileceği bir konumda değildir. “Eskiler” ise Tanrı’ya çok yakın ve olgun bir toplumda yaşadığı için tevhitler, münacatlar kitaplarının başında yer almıştır; ancak modern insan/şair “cehennem”den seslenmektedir. Bunun için ödevi de Tanrı’ya yakın olmanın yollarını aramak ve metinlerini bu amacın hizmetine vermektir. Buna ek olarak herhangi bir “eser az çok yazılmadan, yazılma sebebi yazılmamalı”dır.

“Eser az çok yazılmadan
Yazılma sebebi yazılmamalı
Eski kitaplarımda da, Tanrı’ya yalvarışlar
Yer alırlar buna yakın bir sebeple
Kitabın başında değil
Kitabın sonunda
Eskiler yaşıyorlardı olgun bir toplumda
Herkesin hemen Tanrı’yla olacağı bir makamda
O yüzden
Kitaplarının başında yer alır
Tevhitler münâcatlar
(…)
Bizse sesleniyoruz cehennemden
Bataklik ve her türlü kir içinden
(…)
Tanrı’ya yaklaşma halini bulmalı
Kitabın bir ödevi bu” (Gün Doğmadan Şiirler, s. 574-575)

“Dönüş” adlı alt başlıkta ise ölüm, basübadelmeyt (öldükten sonra dirilme), her şeyin yıkılıp yeniden kurulduğu bir döngünün mevcudiyeti ve diriliş gibi birbirleriyle bağlantılı kavramlara odaklanılır. Bu bölümde anlatıcı özne, “eski zaman piri”yle ve duvara resmedilmiş Mecnun’la konuşur. Konuşmanın ana düşüncesi, ölümden sonra başlayacak gerçek hayattır: “ilk aynı zamanda sondur ve ölümden yaşam vardır.” Bu bağlamda diriliş motifi, farklı şekillerde sürekli yinelenir. Sonrasında gelen “*Yeniden yola çıkılmalı dedik (...) Tarihin hangi asrından/Hangi şahıstan şahıslardan/Birden döküldü dudaklarımdan; Leylâ ile Mecnun’dan*” dizeleri ana gövdeden kopmayı sonlandırır ve Leyla ile Mecnun’un hikâyesine dönülür. “Mecnun Yeniden Çölde” alt başlığındaysa çöldeki Mecnun’un portresi çizilir; artık o, değişmiştir. Kendisini dış dünyadan ve toplumsal, insani meselelerden tecrit eden bir divane değildir. Her konuda uzlaştırıcı, ihtiyacı olana el uzatan bir yapıdadır. Doğa, insan ve hayvan dostudur. “Dert ülkesinin ya da delilerin padişahı” değildir. “Barış uygarlığının mimarı”dır; “Tanrı Halifeliğinin tecelli ettiği” ideal insandır.

“Değişim” alt başlığında, Mecnun’un artık bir görevi vardır: İnsanlık öğretisini yaymak. Öyle ki “insana karşı insan davası”nda tecessüm eden Mecnun’un öğretisi, öldükten sonra ufukları tutacaktır. Karakoç, bu bölümde yeni Mecnun’un kimi insanlar ve varlıklar karşısındaki adanmış tutumunu, somut örnekler ve “canlı tablolarla” betimler. Böylece Karakoç, alt-metninin kimi sahnelerini model yaparak Mecnun’un yeni “dava”sını somutlaştırır. Mecnun’un karşılaşmaları, buradaki alt bölümleridir. “Mecnun ve Silâhşör”, bunlardan ilkidir. Mecnun, bir silahşör kılığına girmiştir ve çölün terk edilmiş, ücra köşelerindedir. Sahibi tarafından zulmedilip dövülen bir köle görür ve müdahale eder. Kölenin sahibine öğüt vererek oradan uzaklaşır. Sahip, kölesine onun kim olduğunu sorar; köle, “Hızır’dı belki de” cevabını verir. Sahibi de onun Hızır olduğunu düşünür. Dövlükten kurtulan köle ve efendisinin suretleri çölde kaybolur. Bu bölüm, tiyatro tekniğinden geniş ölçüde etkilenmiştir. Aynı zamanda Mecnun’un kurtardığı kimi canlılarla ilgili mesnevi motiflerinin dönüştürülmesi ve özgün bir anlatım tekniğiyle aktarımı söz konusudur.⁸⁷⁶

⁸⁷⁶ Mecnun çölde tuzağa düşmüş bir ceylanı kurtarır ve onunla derdini paylaşır. Bkz. Fuzulî, “Bu Mecnûnun gazâl ile mülâkâtıdır ve Aşk bâbında onunla olan hâlâtıdır”, *Leylâ ve Mecnun*, s. 224-229. Mecnun, derdini kurtardığı güvercine açar. Bkz. “Bu Mecnûn-ı derd-mendün kebûter ile şerh-i hâlidür ve Andan iltimâs-ı mâ-fi’l-bâlidür”, *Leylâ ve Mecnun*, s. 228-233. Nizamî-yi Gencevî, “Rehânîden-é Mecnun Âhuvan Râ/Mecnûn’un Ceylanları Kurtarması”, “Âzâd Kerden-é Mecnun Geveznan Râ/Mecnûn’un Geyikleri Serbest Bırakası”, “Soxen Goften-é Mecnun Bâ Zâğ/Mecnûn’un Karga ile Konuşması”, *Leylâ ile Mecnun*, s. 150-157.

“Mecnun ile Rahip” başlıklı karşılaşma ise bu tablolardan ikincisidir. Issız bir manastırda “ayı bölecek olanı” dolayısıyla Hz. Muhammet’i bekleyen rahip, onun övülmesine de vesile olur. Rahip, aynı zamanda Mecnun’un saf aşkın timsali olarak efsaneleşeceğini, hikâyelere konu olacağını haber verir. Nihayetinde Mecnun, Hz. Muhammet’in muştuladığı “ümme”nin gönlünde taht kuracak ve “ideal toplumdaki saf aşk örneği” olarak anılacaktır.

*“Bekliyorum ölümler diyarının
Mahşer kanatlarını
Cebinde taşıyanı
(...)
Bütün putları devirecek
İnsanı yeniden Tanrı’ya erdirecek
O ortaksız Tek Tanrı’ya
Döndürecek olanı
(...)
Mecnun dedi
Teşekkür ederim
Keşke ben de görseydim
(...)
Bir gün O’nun ümmeti
En çok anacak seni
Anlatacaklar hikâyeni
En ünlü şairleri
Seni saf aşkın
Örneği diye gösterecekler” (Gün Doğmadan Şiirler, s. 587-589)*

“Mecnun ve Toz Bulutu” tablosu, sembolik bir kurguya sahiptir. Mecnun, toz bulutuna tozdan bir zerre olmak istediğini söyleyerek fenafillaha erişme, Allah’ın varlığında eriyerek yok olma isteğini açığa vurur. “Mecnun, Mum ve Pervane” tablosu ise gelenek unsurlarının dönüştürülmesinin ve koşut kurgulamayla yeni bir bağlam inşa etmenin özgün bir örneğidir. Karakoç, mum ve pervane hikâyesini Mecnun’un hikâyesiyle bütünleştirir. Yanmakta olan mumun etrafında dönen pervaneyle hemhâl olan Mecnun, onunla sohbet eder; sohbetin konusu ise Leyla ve aşktır. Aşk kavramı, iki farklı bağlam arasında koşutluk kurarken hikâyeleri iç içe geçirir, farklı göndermeleri uzlaştırır. Ancak alt-metinden ödünç alınan çerçevenin merkezî kişisi değiştirilmiştir. Fuzulî’nin *Leylâ ve Mecnun*’unda mum ve pervane ile konuşan Leyla’dır.⁸⁷⁷ “Kervan” başlıklı alt bölümde Allah’ın dışındaki her şeyin gölgeler olduğu fikri etrafında Mecnun’un hâlleri tasvir edilir. Leyla’nın evliliğini duyan Mecnun, içindeki sesle temsil edilen şeytana

⁸⁷⁷ Fuzulî, “Bu Leylînin çerâğ ile macerâsıdır ve Andan çâre-sâzî-i dil temannâsıdır”, *Leylâ ve Mecnun*, s. 238-243; “Bu Leylînin pervâneye keşf-i râzıdır ve Anunla fi’l-cümle izhâr-ı niyâzıdır”, *Leylâ ve Mecnun*, s. 242-246. Sonrasında ay vd. ile konuşur.

meydan okur ve Leyla'nın iyiliği için dua eder. Ayrıca, onların Allah katında kavuşacakları ima edilir.

“(…)
*Artık buluşmuşlardır Tanrı katında
Bir yersizlik ve zamansızlık saltanatında
Bir şey değişmez gelse de gelmesede de Leylâ
Farketmez gitse de gitmesede de Mecnun Ona*” (Gün Doğmadan Şiirler, s. 594)

“Leylâ Köşesi” alt başlığı ise adından da anlaşılabilceği üzere Leyla'yı merkezine alır. Olaylar, Leyla köşesinden, yani onun bakış açısından aktarılır. Leyla evlenmiştir; ancak hâlâ Mecnun'u düşünmektedir. Zamanla durulur; tevekkülde huzuru bulur. Mutlak hakikatin Allah, kalanların ise onun farklı suretleri olduğunu, her şeyin ona döneceğini idrak eder.⁸⁷⁸ O da Mecnun'la “hakikat yurdu”nda buluşacaktır. Mecnun'un geçtiği aşamalardan geçerek tıpkı mesnevinin sonunda olduğu gibi Allah katında Mecnun'a varacaktır. Fuzuli'nin mesnevisindeki aracı kişi Zeyd'in, Leyla ile Mecnun'un hakikat yurdunda kavuştuğunu rüyasında gördüğü gibi Karakoç da onları “Tanrı katı”nda bir araya getirir.

“(…)
*Farketmez gelse gelmesede Kays O'na
Gitse gitmesede O'na Leylâ
Tanrı katında buluşmuşlardır
Hakikat yurduna kavuşmuşlardır*” (Gün Doğmadan Şiirler, s. 597)

Dördüncü bölüm “Ölüm, ve Ötesi: Ebedî Diriliş”te (s. 598-600), “Doğum”la başlayan döngü “Ölüm”le tamamlanır; olaylar, her şeyin başlangıcına, ait olduğuna rücu etmesiyle, döngüsel bir zaman kavramıyla çerçevelenir. Ölüm, aslında diriliştir, sonrasında bitimsiz hayat vardır. Dolayısıyla Leyla ve Mecnun ölmemiştir. Karakoç, şekil değiştirme motifinden yararlanarak ikiliyi bir araya getirir. “Mecnun'un Bir Işığa Dönüşmesi” ve “Leylâ'nın Bir Işığa Dönüşmesi” alt başlıklarında Leyla ve Mecnun, ı ışık olup bir yıldıza dönüşürler. “Adak Işığ” alt başlığında ise âşıklar ı ışık formunda kavuşur; halk onlara teveccüh gösterir ve onları, âşıkların koruyucusu sayar. Karakoç, Fuzuli'nin mesnevisinin sonunu kimi değişikliklerle yinelemiştir. Geleneksel anlatıda Zeyd, ikilinin mezarında nöbet tutarken uykuya dalar ve rüyasında onları yüzlerinde nur olan iki ay parçası olarak cennette görür.⁸⁷⁹ Karakoç, Zeyd'i ve rüyasını aradan çıkarmıştır. Onları yine ı ışık olarak Tanrı katında buluşturur.

Karakoç'un “Köşe” şiiri, divan edebiyatının önemli âşık tiplerinden biri olan Leyla'nın modern bir bağlamda yeniden biçimlendirilmesinin bir örneğidir. Bu tipten

⁸⁷⁸ Bakara suresinin 156. ayeti, bu bölümü açık şekilde etkilemiştir: “Onlar; başlarına bir musibet gelince, ‘Biz şüphesiz (her şeyimizle) Allah’a aidiz ve şüphesiz O’na döneceğiz’ derler.”

⁸⁷⁹ Fuzulî, “Tamâmî-i Sühan”, *Leylâ ve Mecnun*, s. 532-539.

hareketle modern bir sevgili imgesi oluşturulur. Bülbüle benzetilmesiyle, kaşının, gözünün, kirpiklerinin ok ve yay olduğu teşbihiyle, ayrılık izleğiyle, hakiki aşkın simgesi ve Mecnun'un tüm tabiatta gördüklerinden bir parça olması gibi yönleriyle anıştırılan Leyla; farklı bir surette, modern bir atmosferde yeniden üretilir. Bununla birlikte şiirde göndergelerle bağlar gevşetilmiş ve çoğu noktada karartılmıştır. Leyla tipi, saf şiirin imkânlarıyla muğlaklaştırılmış ve dönüştürülmüştür. Aynı zamanda bu şiir, Karakoç'un *Leylâ ile Mecnun*'undaki "Leyla Köşesi" başlıklı bölümü de akla getirir. Yazarın iki farklı metni arasında uzak bir ilişki ve örtüşme, söyleşi olduğu da söylenebilir.

“(...)
Taşların ortasında Leylâ'nın gözleri
Leylâ köşe köşe göz göz şiirin ortasında
(...)
Leylâ'yı götürüp Londra'nın ortasına bıraksam
Bir bülbul gibi yaşamasını değiştirmez çocuktur

Leylâ diyorsam kesik yanaklarıyla Leylâ
Üç köşeli dünyasıyla
Okuyla yayıyla yaylasıyla acımasıyla
Leylâ diyorsam şu bizim gerçek Leylâ

Biz seni işte böyle seviyoruz Leylâ

O gitti bize ağlamak kaldı kala kala” (Gün Doğmadan Şiirler, s. 53-57)

Karakoç'un *Zamana Adanmış Sözler*'inin “Sürgün Ülkeden Başkentler Başkentine I-IV” başlıklı şiirlerinde de Leyla, Salome, Belkıs, Meryem, Züleyha gibi kadın tiplerine sevgilinin methi ve üstünlüğünün vurgulanması amacıyla gönderme yapılır (Gün Doğmadan, s. 425-434). Şiirde işaret edilen Hz. Muhammet; bu anlamda dünyevi, metinlere konu olmuş sevgililerin hepsinden daha üstündür.

Poetik olarak yapılan tasniflerde İkinci Yeni'nin bir temsilcisi olarak değerlendirilen **Kemal Özer** de “leylâ” başlıklı ve konulu şiirlerden birine sahiptir. Geleneksel edebiyatın idealize ettiği bir tip olan Leyla, Özer'in şiirinde köhne bir ortamda, düşmüş bir kadın olarak tasvir edilir. Alışılmış ve yaygın yaklaşımın dışındaki bu Leyla tipi, İkinci Yeni şiirinin gelenek karşısındaki yıkıcı tutumunun bir izdüşümü olarak değerlendirilebilir. Açık göndermeler üzerine inşa edilmeyen metinde Leyla'nın güzelliğinin “ay”a benzetilmesi, geleneksel bir motifin aykırı bir bağlamda yinelenmesi olarak yorumlanabilir. Ancak anlatıcı öznenin, Leyla'yı aya benzettikten sonra onun cinselliğini öne çıkararak sıradanlaştırması, karikatürize etmesi yıkıcı bir tutumu örnekler. İronik katmanlarla pekiştirilen parodinin ve geleneğe karşı yıkıcılığın baskın

olduğu bu örnek, İkinci Yeni'nin yanı sıra Garip şiirindeki yer yer saldırganlıkla karakterize olan mizahi yaklaşımdan da izler taşır.

*“taşlığına uzanmış zayıf terliklerinin leylâ
ay gibi leylâ gibi ay gibi leylâ
arkası budala memeleri orta budala
kimsenin kimseye git demediği leylâ
(...)
vardıkça leylâ soğuklara seğirten adamlar
her biri bir başka günle karşı duvarda
gözlerine kadar yorgun adamlar
gözleri ne kadar yorgun adamlar”* (Yaralı Karanfil Toplu Şiirler, s. 23)

Özdemir İnce'nin “Nasıl Yazıldılar?”ı, *Leyla ve Mecnun* ve *Ferhat ile Şirin* gibi geleneksel hikâyelerin nasıl yazıldığı üzerine bir düşünce alıştırmasıdır. Divan edebiyatının metonimik karşılığının kalem, halk edebiyatınıninkinin ise sazın telleri olduğu bu şiirde bir edebî metnin özünün, aslında konusunu oluşturan aşk ve onu temsil eden kurmaca kişiler olduğu ima edilir. Bir çeşit poetika niteliği de taşıyan bu metin, şairin görevinin sadece *Leyla ve Mecnun*, *Ferhat ile Şirin* hikâyelerindeki gibi çarpıcı bir konuyu planlı şekilde, işi şansa bırakmadan kaleme almak olduğu düşüncesine odaklanır.

*“Nasıl yazıldı sence ‘Leylâ ile Mecnun’,
‘Ferhad ile Şirin’ nasıl yazıldı?*

*Sanırsın ki alır ozan elime kalemi
kanadlanıverir eli,
ya da koyar sazını dizinin üzerine
ve şiir konar bir kuş gibi
sazının tellerine;*

her şeye inan ama inanma tansığa şiirde.

*Şiir ferhad'ın işi, Mecnun'un işi;
bir zavallı elçiden başka nedir ki ozan!”* (Delta Toplu Şiirler 2, s. 233)

Yine İkinci Yeni çizgisinde değerlendirilen **Hilmi Yavuz**, “doğunun sevdaları (I)” şiirinde birçok geleneksel alt-metni kaynaştırır. Bu bağlamda Doğu'nun sevdalarının önemli temsilcileri olan Ferhat ile Şirin'e, Mecnun ile Leyla'ya ve onlarla bütünleşen kimi anlatı motiflerine gönderme yapar (*Büyü'sün, Yaz - Toplu Şiirler*, s. 94). Yavuz'un bir aşka dair izlenimlerle kurgulanan “a,ş,k (bir)” şiirinde “Leyla” ve “leyle” arasında olduğu varsayılan kökensel ilişkiye gönderme yapılır ve geceyle bütünleşen Leyla'nın divan edebiyatında olduğu gibi sevgiliye cevretmesi, kendisini sakınması ve bundan haz duyması anıştırılır. Postmodern ve deneysel yönü ağır basan bu şiirde leyla/leyle gibi ses benzerlikleriyle metnin anlam katmanları ve oyunsu dokusu zenginleştirilir (*Büyü'sün, Yaz - Toplu Şiirler*, s. 405-408).

Veysel Çolak'ın “Ateşin Ateşe Söylediği” başlıklı şiiri, modern dönem ve onun dayattığı değerlere dönük eleştirilerle yoğrulmuştur. Goethe ile Marilyn Monroe, Edith Piaf gibi modern dönem ikonu sanatçıların aynı dekorda bir araya getirildiği şiirde; çıkar ve aldatmaca üzerine kurulu aşkların, değer yozlaşmasının, yalanın egemen olduğu bir “çağ” resmi çizilir. Karamsar bir bakışın ve eleştirinin gölgesinin düştüğü ana-metinde, aşkların yalan ve aldatma üzerine inşa edilmesi ise “hikâye”ye benzetilir. Leyla ve Mecnun arasındaki saf, çıkarsız, şartsız bağlılığının sadece kurmaca metinlerde olabileceği; piyasanın/kapitalizmin ve maddenin yön verdiği ilişkiler ağında gerçek aşkın kendine alan açamadığı ima edilir.

“(…)
*Pencere ışığına devrilen Goethe,
Marilyn Monroe'nin açılan etekleri,
Aptal sarışın, aşksız geceler,
Hiçbiri gerçek değil.
Edith Piaf ve sonra söylediği şarkılar.*

*Durmadan çoğalıyor yalana inananlar,
Leyla ve mecnun hikâyeleri,
Her aldatışta iptal edilen aşklar.
Geçersiz tahviller, hisse senetleri bonolar.”* (Giz ve Yara Toplu Şiirler I, s. 267)

Metin Altıok, “Cemal Süreya İçin Beş Şiir”in dördüncüsü olan “Ben’den Öte Aşka Doğru” şiirinde, divan edebiyatında mesnevi ve gazellerin sıkça konusu olan Leyla ve Mecnun’a; Nazım Hikmet’in halk edebiyatının temsilcileri olarak ideolojik bir boyut kazandırdığı Tahir ile Zühre, Aslı ile Kerem ve Ferhat ile Şirin gibi çiftlere yer verir. Anlatıcı özneye göre Leyla ve Mecnun, divan edebiyatının bütününü temsil eden bir simge değeri kazanmıştır; öte yandan, çoğunlukla halk edebiyatının işlediği aşk hikâyelerinin kahramanları olan Aslı ile Kerem, Ferhat ile Şirin de Nazım Hikmet’in estetik anlayışında farklı bir işlevle donatılmıştır. Bu bağlamda Nazım Hikmet’in halk edebiyatını politik bir amacın yedeğinde kullanmasına, işlevsel dönüştürümüne, sosyalist mücadelenin bir temsilcisi olarak güncellenen Kerem’ine, “*Bir başka sevdıyla yakmıştır Kerem’i*” dizesiyle gönderme yapılır. Kerem, artık aşk için değil toplumun ve insanlığın kurtuluş mücadelesi uğruna yanmaktadır. Bu izlek, aynı zamanda, Altıok ve Hikmet’in şiir anlayışlarını bağdaştırır.

Bununla birlikte *Arzu ile Kanber*, *Tahir ile Zümre* gibi geleneksel hikâyeler, farklı metinlerde yinelenerek, birçok kez yazılarak ya da anlatılarak “destanlarla” bugüne aktarılmıştır. Çağdaş Türk edebiyatında da geleneksel malzeme, farklı amaçlarla ve teknik imkânlarla üretilmeyi sürdürmektedir. Şiirin anlatıcı öznesi, bu tutumun sonucu olan başka metinleri de zikrederek bir küme oluşturur. Aşk şiirlerinin güncel durumu

bağlamında geleneksel *Mem u Zin*⁸⁸⁰ hikâyesini ve Ahmede Hani'yi anarak Hilmi Yavuz'a, "Aslan Heykelleri" şiiri dolayısıyla da Cemal Süreya'ya atıf yapar. Metnin bütününde farklı kurmaca kişiler, bunların üretildiği ortam dolayısıyla geleneksel ya da konuya eğilen modern metinler; bireysel beklentiler yerine mücadeleyle bütünleşmiş bir aşk izleğine bağlı yaklaşımları belirginleştirmek amacıyla derlenir. Böylelikle Yunus Emre'nin hayat ve dünya görüşünün yankılandığı şiirin adının da ima ettiği gibi şairin "ben'inden öteye geçen" ve türlü suretlerde tezahür eden aşkın ifadesi olan metinler ve üreticileri buluşturulur.

"(...)
Koca bir Divan sahip çıkmış Leyla ve Mecnun'a
Nazım'sa yüceltmış Ferhat'la Şîrin'i
Ve Aslı'dan ayırıp o ünlü şiirinde
Bir başka sevdıyla yakmıştır Kerem'i
Diğer ikililer destanlarla gelmişler bugüne,
İşte Arzu ile Kanber, Tahir ile Zühre...
(...)
Ben'ini silmeyenden gerçek aşkı bekleme.

Bir yeraltı suyu olarak kalmıştır Mem-û Zin
Doğuda bile çok az kimsenin bildiği
Çünkü Ahmede Hâni takılıp kalmıştır
Her zaman sıkı bir kimlik kontrolüne
Sanırım bir tek Hilmi Yavuz'da geçer
Bildiğim kadarıyla yazılı Türk şiirine..." (Bir Acıya Kiracı Bütün Şiirleri, s. 310)

Arif Ay, "Kundak" şiirinde denizin gelgitlerini Mecnun'un ağlamasına benzeterek özgün bir imgeye dönüştürmüştür. Geleneksel hikâyelerin çağrışımlarından yararlanılan bu imgeleştirmede, yine Mecnun'la bütünleşen aşk izleğine vurgu yapılır. Mecnun ve Leyla tipi, çoğu şiirde olduğu gibi burada da doğrudan aşk kavramına gönderme yapar ve onu simgeler.

"(...)
yürür deniz dürünür deniz
Mecnun Leylâ'ya böyle ağlardı
kalbim diyorum
gelirse aşk" (Güne Doğan Koşu Toplu Şiirler, s. 65-66)

Gelenekten geniş ölçüde yararlanan bir Hisar şairi olan **Bekir Sıtkı Erdoğan**, birçok şiirinde geleneksel edebiyatın aşkla özdeşleşen simgesel kişilerine yer verir. Erdoğan, "Sen İsteseydin" adlı şiirinde "*Mecnûn sağ olurdu!*" dizesiyle aşk ve ayrılığın bir çaresi olması hâlinde âşkın çile çekmeyeceği bağlamında Mecnun tipinin akıbetini anırtır (Dostlar Başına, s. 27-28). Yine geleneksel edebiyattan izlerin baskın olduğu

⁸⁸⁰ Ahmede Hani'nin 1692 yılında yazıya geçirdiği geleneksel hikâye. Bu metinde de âşık olan ancak kavuşamayan iki gencin trajik hikâyesi anlatılır.

“Gerçek” şiirinde Kays’ın Leyla’ya duyduğu aşkla “mecnun” oluşu, Şirin’in Ferhat’a yüklediği sorumluluklar ve onu sınaması, gül ile temsil edilen maşukun âşığı bülbüle eziyetleri anıştırılarak anlatıcı öznenin sevgilisine bağlılığı vurgulanır. Bu metinde de gül ile bülbül, mum ile pervane ve Leyla ile Mecnun arasında kurulan koşutluk, simetrik yapı yinelenir. Kendisini geleneksel âşık tiplerinin varisi olarak gören ve onlarla özdeşleştiren anlatıcı özne, sevgilisi için her türlü belaya ve eziyete katlanacağını geleneğin sunduğu imkânlardan yararlanarak dile getirir.

“(…)
Kays’ı mecnûn eden Leylâ,
Ferhad’a Şirin bin belâ.
Bülbül, gülden çeker hâlâ...
Ya benim her şeyin sensin!” (Dostlar Başına, s. 33-34)

Şairin, “Uzaktan Uzağa” şiiri de geleneksel hikâyelerin bu iki tipinin bazı yönlerinin farklı biçim imkânlarıyla uyarlanmasına dayanır. Bu örnekte alt-metnin aşkla ilgili motiflerinin büyük ölçüde yinlendiği görülür; anlatıcı özne, gönlünü Mecnun’a, kaderini Leyla’ya benzetir. Leyla’dan ne pahasına olursa olsun vazgeçmeyen Mecnun gibi ona bağlı kalacağını vurgular. Bunun yanı sıra müzmin ayrılık da bu metindeki önemli motiflerden biridir; anlatıcı özne, Mecnun gibi kavuşamamaya mahkûm olmasından dert yanar (Dostlar Başına, s. 65-66). Erdoğan’ın “Çağrı” şiiri de geleneksel edebiyattan büyük ölçüde yararlanan örneklerdendir. Bu metinde “nây”ın “gam çağlatması” yani inlemesi ve ağlaması,⁸⁸¹ şiirdeki anlatıcı özneyi tanımayanların Mecnun’un sadece hikâyelerde rastlanabilecek kurmaca bir kişi ya da aşkının şüpheli olduğunu düşünmesi, gelenekle ilgili göndermelerdir. Ayrıca divan şairinin kendisini efsaneleşmiş âşık tipleriyle rekabete soktuğu ya da onlarla bir tuttuğu gibi anlatıcı özne de kendisini Mecnun’a, sevgilisini Leyla’ya benzetir.

“(…)
Nâyım, bir uzun çağrı ki, gam çağlar içinde;
Bir derdime, binlerce lisan ağlar içinde!..
Bilmez beni, Mecnûn’a bir efsane diyenler,
Leylâ’mı yitirdim, nice Leylâ’lar içinde...” (Dostlar Başına, s. 107)

“Sana Yıllarca Uzaktan” şiirinin “Bir muhabbet ki, ne Leylâ’ya, ne Mecnûn’a misâl!” dizesinde de yine benzer bir kullanım söz konusudur. Şiirin anlatıcı öznesi,

⁸⁸¹ Mesnevi’sinin ilk cildinin girişinde bulunan ve Mevlana’nın kendi yazdığı 18 beyitte konu edinilen neyin ayrılıktan şikâyet edişine göndermedir. Ney, kamışlıktan ayrı düştüğü için inleyip ağlamaktadır. İnsan da ezeli âlemden koparak dünyaya sürgün edilmiştir; Allah’tan ayrı düştüğü için acı çekmektedir. Dünya sıkıntıları karşısında ayrı düştüğü ebediyet yurdunu özlemektedir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Mevlânâ Celâleddin Rûmî, *Mesnevî-i Şerîf Şerhi -1-* (Çev. Ahmed Avni Konuk), Kitabevi Yayınları, İstanbul, 2004, s. 71-87.

sevgiliye duyduğu ilgiyi Mecnun ve Leyla'nın aşkıyla karşılaştırır (*Dostlar Başına*, s. 109-110).

Bahaettin Karakoç'un "Seninle" şiirinde de Leyla ve Mecnun ikilisinden, çoğu örnekte olduğu gibi bir simge olarak yararlanılır. Şiirsel özne Mecnun'la, sevgilisi de Leyla'yla denkleştirilirken aşk da bir "kızgın bir çölde olma"ya benzetilir. Aşkın "kızgın bir çölde olma"ya benzetilmesi, külfetlerinin yanı sıra mesnevideki çöle düşme motifini, geleneksel hikâyesinin mekânını anıştırır. Ancak bu şiirde ölümün vuslatta olması ya da ayrılığın kronikleşmesine dayalı olumsuz bir sevda tablosu yoktur; dünyevi, iyimserlikle beslenen ve şüphe duyulmayan bir sevgi öne çıkarılır (*Seyran Bütün Şiirleri -1-*, s. 363-364).

Karakoç'un "Kader" şiirinde anlatıcı özne, kendisinin en yetkin âşık olduğunu iddia ederek divan şiirinin geleneksel tutumunu sürdürür. Sevgilisini Leyla, Aslı ve Şirin ile denk tutarken kendisini Mecnun, Ferhat ve Kerem ile çile yarışına sokar (*Kar Sesi*, s. 88). Karakoç, "Bir Tarihte" şiirinde ise geleneksel alt-metinleri ve onların kimi motiflerini tabiattaki türlü çiçeklerin ortaya çıkışını açıklamak amacıyla kullanır. Mecnun'a âşık olan ve kavuşamayan Leyla'nın gözleri, o öldüğünde mor sümbüle dönüşmüştür. *Harut ile Marut* hikâyesinin kadın kahramanı olan ve Babil'de göğe çekilen Zühre'nin gözleri ise güle dönüşmüştür. *Kerem ile Aslı* hikâyesinin sonundaki yanma motifini de yineleyen anlatıcı özne, onların gözlerini ise "hülyalı zambak"a dönüştürür. Benzer şekilde *Ferhat ile Şirin*'in hikâyesinin trajik sonu şiirde yinelenirken onlar, reyhana dönüştürülür. Ölümünün üzerinden uzun zaman geçen Züleyha, hüsnüyusuftur; Karacaoğlan'ın Elif'i, Köroğlu'nun Nigâr'ı ise nergis ya da nilüferdir. Tüm bu göndermeler, hitap edilen sevgiliye bağdaştırılır ve onun övülmesinin aracı olur: İdeal aşkların kadın tiplerinin çiçeklere evrilen gözleri arasında, anlatıcı öznenin sevgilisinin hiç kimseye benzemeyen ve herkesten üstün olan gözleri ise laleye dönüşecektir.

"Şair, çıkar cebindeki gümüş aynayı
Kendi yüzüne tut!
Senin sevgilini gördüm
(...)
Seninle yaşıyor,
Seninle yazıyordu.
Gözleri bildik bir çiçek değil
Gözleri bir çift deli kuş,
Lâleye dönüşecek vakti bekler." (*Kar Sesi*, s. 210-211)

"Kimlik Üstüne" şiirinde ise anlatıcı özne, kendisini ve sevgilisini Mecnun ve Leyla ile özdeşleştirir ve onların elest bezminden beri süregelen aşklarını, geleneksel çağrışımlardan yararlanarak özgün bir şekilde aktarır.

“‘Mecnun da kimmiş?’ dediler, dedim ki, ‘O sürgün benim!’
Leylâm bir gül goncasıdır, bense dalında dikenim
Birbirine karışmıştır çölde ayak izlerimiz...” (Kar Sesi, s. 452)

Karakoç, “Leylâ” şiirinde geleneksel tipi, saçlarının siyahıyla adı arasındaki bağıntının anıştırılması dışında göndergesinden soyutlayarak evrensel bir sevgilinin modeline dönüştürür; onu her şeyde görülen, her yerden çağıran aşkın kökeni olarak günceller ve yeniden üretir (*Beyaz Dilekçe*, s. 65). “Aşk Mektubu” başlıklı şiirler toplamının altıncısında ise anlatıcı özne; Ferhat’ın kazmasına/külüngüne, Mecnun’un çölde geçirdiği günlere, kül ve duman bırakmadan Kerem’den daha gerçek yanmaya talip olarak aşkının üstünlüğünü kanıtlamak ister ve geleneksel rekabete dayalı tutumu yineler (*Beyaz Dilekçe*, s. 75-76). Bu şiirlerin sekizincisinde de benzer bir tutum vardır; anlatıcı özne, kendisini Mecnun ve Kerem’le, sevgilisini de Leyla ve Aslı’yla özdeşleştirerek duygularını aktarır (*Beyaz Dilekçe*, s. 79-80). “Hiç Binmedim Leylâ’sız Trenlere” şiirinde ise modern zamana ait unsurlarla arkaik bir tasavvur iç içe geçer ve hikâyenin kimi yönleri çağrıştırılır. Buna rağmen Leyla, her şeye sinen ve anlam veren soyut, öte yandan aynı derecede hayatın içinde bir sevgilidir. Göndergesiyle bağlantısı oldukça zayıflatılmış olan bu yeni tasavvurun üretiminde hem zıtlıkların eşzamanlı geçerlik kazandığı bir paradokstan hem de anakroniden yararlanan Karakoç, yeni bir Leyla üretir (*Beyaz Dilekçe*, s. 283-285).

Abdurrahim Karakoç’un “Aynaların Ötesi” şiirinde yer alan Leyla ve Mecnun göndermesi, klasik edebiyatın önemli bir felsefî katmanını oluşturan ilahi aşk anlayışının bir izdüşümüdür. Mecnun’un Mevla’yı bulmasından sonra Leyla’nın “el olacağını” vurgulayan anlatıcı özne, onların beşerî yönünü tamamen dışlar. İnsanın kendinde Mevla’yı bulmasıyla dünyevilikten ve onu temsil eden Leyla’dan vazgeçeceğini belirtir.

“Her ne kusur varsa, geçen zamanda;
Suçsuzdur aynalar, elâ gözlü yâr.
Mecnunlar Mevlâ’yı bulursa canda,
El olur Leyla’lar elâ gözlü yâr.” (I Hasana Mektuplar-II Haberler Bülteni, s. 134)

Karakoç’un, “Bulduktan Sonra Arama” şiirinde halk ve divan edebiyatının bir cüzü/metonimisi olan âşık tiplerine yapılan gönderme, somut çağrışımları olsa da ilahi aşk çizgisindedir. Anlatıcı özne, “Keremden, Mecnundan beter/Çöllerde Seni aradım” dizesiyle kendisini aşk için canından olan bu iki âşık tipinden daha üstün bir konuma yerleştirir (*Suları Islatamadım*, s. 40). “Taksim” şiiri ise dünyeviliğin dışlandığı ve ilahi olanın öncelendiği bir söylem yapısına sahiptir. Mevlana, Yunus Emre gibi mutasavvıflara bağlanarak beşerî olana sırt çeviren anlatıcı özne, Mecnun ve Leyla’nın aşkını oldukça dünyevi bularak bu yakınlığı ilahi olanın karşıt kutbuna yerleştirir. Ana-

metindeki bu tür işlevsel dönüştürümler, sabır ve tevekkül ile dünyaya sırt çevirerek ilahi olana yönelmeyi telkin etmeyi amaçlar.

*“Bana Mevlânâ’yı, Yunus’u verin
Mecnun’u, Leyla’yı size bıraktım
Kırk yıldır susuzum, bir tas su verin
Irmağı, dereyi size bıraktım” (Suları Islatamadım, s. 50)*

Geleneğe karşı olumlu ve sahiplenici bir tutum benimseyen **Yahya Akengin**’in bu konudaki şiirleri de klasik hikâyelerdeki Leyla ve Mecnun tipinden uzaklaşmış değildir. Örneğin “Akşamla Gelen” şiirindeki *“Leylâ ile Mecnun’ların aşkı bu”* dizesi, yine anlatıcı öznenin kendisini geleneksel âşık tipleriyle bir tutmasını örnekler.⁸⁸² Akengin’in “Söyler”i ise modern şiirin imkânlarıyla kurgulanmıştır ve karmaşık bir imge örgüsüne sahiptir. Yolculuk kavramı etrafında gelişen bu aşk şiirinde Leyla, “uzak denizlerin süvarisi” olur ve geride bir “Mecnun hasreti” bırakır. Göndergelerini özgün bir şekilde dönüştüren metinde, Yahya Kemal’in “Söyler”inin etkileri de vardır. Yahya Kemal’in gazeli, hem söylem imkânları hem de bir model olması bakımından şiire kimi noktalarda yansımıştır. Ayrıca metinde, çoğu zaman Leyla ile Mecnun’la bir koşutluk içinde kullanılan gül ile bülbül mazmununa da yer verilir. Buna rağmen ana-metin, ne geleneğin doğrudan bir yinelemesi ne de başka bir şairin metninin taklididir. Geleneksel birikimin özgün bir dil tasarrufuyla ve imgelerle yeniden yorumlanmasıdır. Göndergelerinden kimi motifleri, izleği ödünç alan ve zaman zaman onlardan etkilenen Akengin, biçim ve içeriğe kendi estetiğini hâkim kılmıştır. Dolayısıyla modern bir dekor içinde, özgün Leyla ve Mecnun portreleri üretmiştir.

*“Irmağın iki yanında iki atlı
Sakin pınarlardan başlayan yolculuk
(...)
Uzak denizlerin süvarisi bir leyla’dan
Bir mecnun hasretidir arda kalan
(...)
Tedirgin güllerin solup solup açtığı
Siyah gözlerimde dolu dizgin süvariler
(...)
Ansızın bir şairdi söyler
Ve daima bir sükûtun bestesiyle
Dönmemiş turnaların kanat sesiyle
Bütün güller aşkı söyler” (Akşamla Gelen, s. 16-17)*

Akengin’in “Nice Sözümüz Var Daha” şiirinde de geleneğe ve kültüre bütüncül bir yaklaşım söz konusudur. Anlatıcı özne, bir şairin şiir yazma sürecini betimlerken Mecnun ve çöl arasındaki ilişkiyi, kâğıtla kaleme uyarlar. Leyla “gönül çarşısında”

⁸⁸² Yahya Akengin, *Akşamla Gelen*, Hisar Yayınları, Ankara, 1973, s. 7.

kaybolunca, yani hasret ve ayrılık ortaya çıktığında Mecnun çöle, kalem de kâğıda düşer. Dolayısıyla şiirin ortaya çıkma şartları oluşur. Yazmayı teşvik eden ise ayrılıkla katmerlenmiş aşktır. Leyla ile Mecnun ve aşkları, ana-metinde bir sanatçının üretkenlik kaygılarını simgeler. Bununla birlikte geleneği modern bir düzleme çeken Akengin, kendisini geleneksel âşık tipleriyle bir tuttuğu gibi metninde geleneksel bir refleksi sürdürerek mahlas kullanır. Hisar'ın geleneksel ve modern unsurları bir arada kullanma ilkesini örnekler.

“(…)
Gözlerinde ömrün şafağını yansıtan bir gülüşle,
Kaybolmuş gönül çarşısında Leyla birgün
Mecnun çöllere, kalem kâğıtlara düştü böyle
Ve kâğıtlar çöle döndü gelmeyince şiir
(…)
Vurur kalbim Emrahleyin dağlara dağlara,
Hasretin burcunda müjdeler nöbete durmuş
(…)
Bekle dil meclisinde Yahya, ağara tan;
Nice sözümüz var, daha kimlere kimlere...”⁸⁸³

Leyla ile Mecnun, çoğu şiirde gerçek ve ideal aşkın simgesi, ölçütü ve modeli olarak görülmüştür. Şiirlerde bu bakımdan onlarla yakınlık kurulur ya da rekabete girilir. Geleneksel tiplerin çoğu yönünün modern şiirlerde de sürdürüldüğü görülür. Bununla birlikte bu çifti modern bir zamana taşıyarak dönüştüren, imge üretmek için çıkış noktası yapan ya da eleştirel-toplumsal bir bağlamda yeniden işlevlendiren örnekler de vardır.

3.3.1.2. Yusuf ve Züleyha⁸⁸⁴

Hem Doğu hem de Batı edebiyatında tarih boyunca sıkça ele alınan evrensel bir konu olma özelliğine sahip Yusuf ve Züleyha'nın hikâyesini, Batılılar genellikle *Tevrat*'tan, Doğu-İslam toplumları ise *Kur'an*'da anlatılanlardan ve kıssalardan hareketle yeniden yorumlamışlardır. Bunu yaparken kimi sanatçılar, hikâyenin kurgusal özelliklerine bağlı kalarak onu yeniden üretmiş; kimi sanatçılarsa öznel yaklaşımlarıyla, metinlerine katkı sunacak kimi unsurları, hikâyenin olay örgüsünden, motiflerinden ve tiplerinden devşirmiştir. Bununla birlikte hikâye unsurlarının mecaz, simge ya da tip düzeyinde çağrışım imkânlarını genişletmek amacıyla kullanıldığı birçok örnek de vardır.⁸⁸⁵

⁸⁸³ Yahya Akengin, *Saatler ve Çehreler*, Ocak Yayınları, Ankara, 1982, s. 69.

⁸⁸⁴ “Dinî Kişiler” kategorisinde de olabilecek Hz. Yusuf ve Yakup, ilgili şiirlerde daha çok mesnevi geleneğindeki aşk hikâyesine gönderme yapıldığı için bu bölümde ele alınmıştır.

⁸⁸⁵ Nurullah Çetin, *Yeni Türk Şiirinde Geleneğin İzleri*, s. 47.

Doğu-İslam edebiyatlarında *Yusuf ve Züleyha*, *Kıssa-i Yusuf*, *Yusuf u Züleyha*, *Yusuf ile Zeliha* gibi adlar altında mesnevi türünde işlenegelmiş olan bu hikâye; *Tevrat*'ta,⁸⁸⁶ özetlenmiş şekilde *İncil*'de⁸⁸⁷ ve *Kur'an*'da “ahsenü'l-kasas (kıssaların en güzeli)” olarak anılan Yûsuf suresinde geçer.⁸⁸⁸ Eski Türk Edebiyatı'nın önemli bir hikâye kaynağı olan bu kıssa, 13. yüzyıldan itibaren şairler arasında rağbet görmeye başlamış, 19. yüzyıla kadar geleneksel biçim ve kurallar dâhilinde yazılmıştır. Kıssanın kişileri ve başlarından geçen olaylar, bağımsız eserlerin konusu olduğu gibi kimi unsurları da telmih, teşbih, hayal/imge ya da mazmun olarak sıklıkla kullanılmıştır. Bununla birlikte Yusuf'un kuyuya atılması, gördüğü düşleri yorumlaması, Hz. Yakup'un sabrı ve kederi, Züleyha'nın tutkulu aşkı, Yusuf'un tevekkülü ile güzelliği gibi birçok motif ya da izlek farklı metinlerde yinelenmiştir.⁸⁸⁹

Türk edebiyatında genellikle *Kur'an* ayetlerinden ve konuyla ilgili mesnevilerden hareketle oluşturulan hikâye geleneğinin örneği olan metinlerde geçen olaylar ana hatlarıyla şu şekilde gelişir: Kenan ilinde yaşayan Hz. Yakup'un on iki erkek evladından biri olan Yusuf, düşünde ay ve güneşin yanı sıra on bir yıldızın kendisine secde ettiğini görür. Rüyasını babasına anlatır. Babası Yakup da rüyasını kimseye, özellikle de onu kıskanan kardeşlerine anlatmamasını tembihler. Babası, Yusuf'u ne kadar korumak istese de bir gün onunla gezmeye çıkan kardeşleri onu bir kuyuya atar. Onun gömleğini kana bularlar ve Yakup'a, Yusuf'u kurt kaptığını söylerler. Bu olay başına geldikten sonra Yakup öyle bir mateme bürünür ki ikamet yeri “beytü'l-ahzân/külbe-i ahzân (hüzünler evi)” olarak anılır, gözlerine ağlamaktan perde iner. Bu sırada Mısır'a gitmekte olan kervancılar, su almak için kovalarını sarkıttıkları kuyudaki Yusuf'u bulurlar. Yanlarına aldıkları Yusuf'u köle olarak satmak üzere Mısır'a götürürler. Güzelliği dilden dile dolaşan Yusuf'u, Mısır azizi⁸⁹⁰ satın alır ve yetişkinlik çağına geldiğinde azizin karısı Züleyha ona âşık olur. Kölesine âşık olduğunu duyan kadınlarca kınanan Züleyha, onları evine davet eder. Meyve ikram ettirdiği tabakların yanına keskin bir bıçak koydurur ve Yusuf'u huzuruna çağırır. Yusuf'u gören kadınlar, onun güzelliğiyle büyülenerek meyve yerine ellerini keser. Züleyha sürekli reddedilmesine rağmen Yusuf'un peşini bırakmaz; bir gün kendisinden kaçan Yusuf'un gömleğini arkasından yırtar. Züleyha'nın kocası, bu olayda suçlunun karısı olduğunu bildiği hâlde Yusuf'u zindana attırır. Yusuf, zindanda

⁸⁸⁶ “Yaratılış”, 37: 1-50: 26.

⁸⁸⁷ “Elçilerin İşleri”, 7: 9-15.

⁸⁸⁸ Yûsuf: 1-111.

⁸⁸⁹ Hanife Koncu, “Yûsuf ile Züleyhâ”, *TDVİA*, C. 44, İstanbul, 2013, s. 38-40.

⁸⁹⁰ *Kur'an*'da bu kişi ismiyle değil, “el-azîz” unvanıyla anılır (Yûsuf: 30, 51). *Tevrat*'ta Yusuf'u, Firavun'un muhafız ordusunun komutanı Potifar satın almıştır (“Yaratılış”, 37: 36).

peygamberliğe erer ve kendisine rüyaları yorumlama bilgisi verilir. Mısır sultanının gördüğü bir rüyayı yorumlar ve karşılığında zindandan çıkarılır; ülkenin ekonomik ve mali işlerini idare etmekle görevlendirilir. Sultanın rüyasını yorumlarken öngördüğü tedbirler sayesinde yedi yıl süren bolluk zamanında erzak biriktirip ardından gelen yedi yıllık kıtlık döneminde ülkeyi açlıktan kurtarır. Bu kıtlık döneminde erzak almak üzere Mısır'a gelen kardeşleri onunla karşılaşır. Yusuf, küçük kardeşi Bünyamin'i alıkoyar ve gömleğini kardeşlerine vererek babasına gönderir. Yusuf'un gömleğini koklayıp yüzüne süren Yakup'un gözleri açılır. Sonrasında Yusuf, ailesini Mısır'a davet eder ve tüm aile oraya gider. Kardeşleri onu selamlamak üzere önünde eğilir ve Yusuf'un rüyası gerçekleşir.

Cumhuriyet şiirinde bu kıssanın kişilerinden, olay örgüsünden ve motiflerinden yoğun şekilde yararlanılmıştır. Özellikle Hz. Yakup ve Yusuf üzerinde durulsa da Züleyha'ya da aşkla ilgili şiirlerde göndermeler yapılır. Kıssadan yararlanma biçimleri ve düzeyleri, şiirlerdeki tematik yönelimlere ve şairlerin sanat anlayışlarına göre çeşitlenebilmektedir. **Yahya Kemal**'in bu durumun bir örneği olan “Fâzıl Ahmed'e Gazel” başlıklı şiirinin konusu aşktır. Yasak meyvenin Âdem ile Havva tarafından tadılmasıyla aşkın ortaya çıktığına dair inanişe gönderme yapan bu şiir, Hz. Yakup'un kulak tetikte Hz. Yusuf'un yolunu gözlemesi, “beytül hazan” ve babanın oğula duyduğu hasret gibi kıssa motiflerini anıştırır. Divan şiirinin söz varlığını, terkip ve telmihlerini yoğun şekilde kullanan bu şiirin alt-metinleri, kutsal kitaplar⁸⁹¹ ve *Yusuf ile Züleyha* mesnevileridir. Yahya Kemal, bu metinde de çoğu yönden geleneğin sürdürücüsü ve yineleyicisidir. Şiir, kimi küçük farklılıklar dışında geleneğin yüzlerce yılda belirlediği ve sistemleştirdiği kuralların, kalıpların, kelime ve terkiplerin şahsi bir edayla yinelenmesinin ürünüdür.

*“Meyve-i memnû'dan tadmak günâhıdan beri
Kârbân-ı aşk bitmez bir beyâbandan geçer*

*Pîr olur Ya'kuub bir savt-ı ceres gûşeylese
Mahfe-i Yûsuf sanr vâdî-i Ken'an'dan geçer*

*Dinlemekçün mâcerâ-yı hecri nâyından Kemâl
Mevkib-i yaran civar-ı beytü'l-ahzan'dan geçer” (Eski Şiirin Rüzgârıyla, s. 75-76)*

Faruk Nafiz Çamlıbel'in “Yusuf'lar”ında mahkûmlar Hz. Yusuf'a, hapisane “medrese-i Yusufiye”ye benzetilir. Kutsal kitaplarda ve mesnevilerde Yusuf'un zindanda geçirdiği dönemle ilgili olayların anıştırıldığı bu metin, daha çok toplumsal hayata ve

⁸⁹¹ *Kur'an*, Yûsuf: 1-111; *Tevrat*, “Yaratılış”, 37: 1-50: 26.

gerçekliğe dönük bir uyarlama örneğidir.⁸⁹² Kıssanın bir motifi farklı bir işlev üstlenecek şekilde dönüştürülmüş ve mahkûmiyetin psikolojisi somutlaştırılmak istenmiştir.

*“Gece zindanda Yusuf’lar, sıralanmış, yatıyor;
Yüzlerinden okurum sapsarı rüyalarını:
Kimi sehpa’da görür kendini, çarmıhta kimi;
Ve ararlar yine zindandaki dünyâlarını!” (Han Duvarları - Toplu Şiirler, s. 76)*

Çamlıbel’in *Heyecan ve Sükûn*’unda “Kıssas-ı Enbiya” üst başlığı altında yazdığı şiirlerden biri olan “Yûsuf ile Zeliha”, geleneksel biçimlerde birçok kez yazılmış olan aşk hikâyesinin bir yeniden yorumudur. Kullanılan esas alt-metinlerin *Tevrat* ve *Kur’an* olduğu, şiirin ilk dizelerinde belirtilir. Çamlıbel, konuyu çok değiştirmese de birçok noktada kıssanın motiflerinden ayrılarak ve kendi izleğini metne yansıtarak yeni bir kurgulamaya gider. Şiirin başlarında olayları ağırlıklı olarak aşka indirgeyen şair, Yusuf ile Zeliha’yı/Züleyha’yı diyaloga sokar ve ikili birbirlerine aşklarını ilan ederek övgüler yağdırır. Bu kısım, müstakil bir söyleşi görünümündedir. Yusuf, tüm bu yakınlaşmaya rağmen kutsal kitaplarda ve mesnevilerde olduğu gibi Zeliha’nın baştan çıkarma girişimlerine direnir ve kendisine yapılan teklifleri reddeder.⁸⁹³

*“-«Rabbe bağlanmış olan kalbime şeytan giremez;
«Bendeler, sâhibinin mülküne el değdiremez;
«Diler ol Ravza-i Cennet, diler ol Bâğ-ı İrem,
«Ki o ni'met bana memnû olan ihsânındır.»*

*Ve hemen Yûsuf uzaklaştı Zelihasından;
Ona yey geldi Azîzin sarayından zindan.” (Heyecan ve Sükûn, s. 192)*

Yusuf’un gömleğinin Zeliha tarafından yırtılması⁸⁹⁴ da metinde dönüştürülerek aktarılır. Bundan sonra Çamlıbel, anlattığının bir “destan” olduğunu söyleyerek metnin kurmacalığına atıf (*self-reference*) yapar ve kendi söyleyeceklerine, şiirindeki esas mesaja okuru hazırlar. Metinlerarasılığın işlevsel kullanımını haber veren bu geçişin ardından kendi düşüncesini aktarır: Artık insanlıkta vefadan, sadakatten, gerçek sevgiden ve şefkatten eser kalmamıştır; “kalbin eser verdiği” devirler kapanmıştır. Erkek de kadın da “birbirinin ikizi olan şeytanlar”a dönüşmüştür. Öyle ki Yusuf ile Zeliha’nın aşkı insanlığın belleğinde bugünkü yozlaşmış düzenle tezat kuran uzak bir hatıradır.

*“(…)
Nerdesin, aşk u vefâ? Nerdesin, ulvî şefkat?
O devir, kalbin eser verdiği mevsimdi;
Bir ikiz şeytanat olmuş kadın-erkek şimdi:
İbn-i Yûsuf da odur Bint-i Zeliha neyse;*

⁸⁹² Demokrat Parti milletvekili olan Faruk Nafiz Çamlıbel, 27 Mayıs 1960 askeri müdahalesinden sonra zindana atıldığı Yassıada’da 15 ay geçirir. Bu dördlük/rubai, zindan döneminin ürünüdür. Bu dönemin ürünü olan şiirler, 1967 yılında *Zindan Duvarları* adıyla kitaplaştırılmıştır.

⁸⁹³ Bu kısım, Yûsuf suresinin 23-33. ayetlerinden izler taşır hatta olaylar birebir koşuttur.

⁸⁹⁴ *Kur’an*, Yûsuf: 23-29; *Tevrat*, “Yaratılış”, 39: 1-20.

*Biri mecnundur onun diğeri divâneysel;
Gördüğün her başı boş dalga bir ummânındır.” (Heyecan ve Sükûn, s. 192)*

Görüldüğü üzere şiirin iki katmanı vardır; aşk hikâyesine odaklanan ilk katmanını vermek istediği mesajın zemini yapan bu metin, ikinci katmanındaki eleştirel ve güncel yönelimiyle geleneksel çizgiden ayrılır. Ancak şiirin ilk katmanı da tam anlamıyla geleneksel uzlaşımlara bağlı değildir; aşkın anlatıldığı dizelerde dünyeviliğin dışlandığı, ideal bir sevgili portresi çizilmez ve metaforlarla anlatılan cinsellikten dolayı bir karikatür ortaya çıkar.

Salih Zeki Aktay, *Asya Şarkıları* kitabının “Efsaneler” bölümünde ele aldığı “Elma” başlıklı üç ayrı metinde, mitolojideki ve dinî kitaplardaki kimi hikâyeleri yorumlar. Farklı alt-metinlerden hareket eden bu üç farklı şiiri bağdaştıran motif, olayların merkezindeki elmadır. Bu şiirlerden ikincisi Mısır’da geçer ve Yusuf ile Züleyha mesnevileriyle kutsal kitapları model yapar (s. 110-123). Aktay, metnini Yusuf’un güzelliğini vurgulayarak başlatır ve *Kur’an*’da anlatılanlarla uyumlu şekilde onu gören kadınların ellerini kesmesini⁸⁹⁵ dizelerinde yineler:

*“Bu Ken’an çocuğunun arza eşi gelmemiş,
Kırk kadın bir lâhzada ellerini kesmişler.
Onu gören kalpleri bir başka ok delmemiş,
Bu ilâhî çehrede yanmışlar birer birer.” (Asya Şarkıları, s. 111)*

Yusuf’un güzelliğinin anlatıldığı bu dizelerin başlangıçta verilmesi, geleneksel anlatıların kurgusundan ve olay örgüsünden bir sapma olarak yorumlanabilir. Sonrasında Yusuf’un gördüğü rüya, ayın, güneşin ve yıldızların ona secde etmesi⁸⁹⁶ kutsal metinlerle uyumlu şekilde ana-metinde yinelenir. Yakup’un, rüyası dolayısıyla onu tembihlemesi ve kardeşlerinden sakınması için verdiği öğütler de ardından aktarılır.⁸⁹⁷

*“Bu sessiz dağlar açılırken ansızın,
Aşkın rüyalarından aylar, yıldızlar indi.
Güneş de önlerinden uçup onbir yıldızın;
Bana secde ettiler. Dağlar, sular sevindi.*

*Gözlerinden süzüldü sedeften bir damla yaş;
Korkuyla bir Nebinin yanan ruhu titredi.
Oğlunun saçlarını okşadı yavaş, yavaş,
Kardeşlerin duymasın rüyayı sakın dedi.” (Asya Şarkıları, s. 111-112)*

Kardeşlerinin durumu sezmeleri, haset dolayısıyla Yusuf’a kurdukları tuzak, sonrasında onu kuyuya atmaları ve oradan kurtarılması, alt-metinlerden ayrılmaksızın

⁸⁹⁵ Yûsuf: 31.

⁸⁹⁶ *Kur’an*, Yûsuf: 4. *Tevrat*’taki düşün içeriği biraz daha farklıdır; Yusuf, düşünde tarlada demet bağlarken kendi demetinin ansızın kalkıp dikildiğini, kardeşlerinin demetlerinin ise toplanarak onun önünde eğildiğini görür (“Yaratılış”, 37: 5-10).

⁸⁹⁷ Yûsuf: 5.

ana-metinde de yer almıştır.⁸⁹⁸ Yakup kederle tükenirken Yusuf uzak bir diyara, Mısır'a götürülür ve kendisini önce bir köşkte,⁸⁹⁹ sonra zindanda bulur. Bu kısımlar, kapalı şekilde ve özetlenerek verilmiştir. Burada bir zaman kırılmasıyla tekrar geriye dönülür ve "Züleyha'nın onu gördüğü anda ellerinden kan süzülmesi" şeklindeki imgeyle, davet edilen kadınların ellerini kesmesi anıştırılır. Sonrasındaki "Züleyha'nın Şarkısı" bölümü, bir aşk şiiri ve Yusuf övgüsüdür. Antik tiyatrodaki koroyu andıran, metinden kopuk olan bu bölümün ardından yine sahne tekniğinden yararlanılarak kurgulanmış olan zindan sahnesine geçilir. Hz. Yusuf'un zindandaki iki mahkûmun düşlerini yorumlaması ve daha sonra bunun, zindandan kurtulmasını sağladığı alt-metin kesiti,⁹⁰⁰ zindandaki saki, aşçı ve Yusuf⁹⁰¹ gibi farklı kişileri temsil eden üç ses aracılığıyla aktarılır. Buradaki her ses kısaca kendini tanıtır ve orada bulunma nedenini açıklar. "Zindanda Üçüncü Ses" olan Yusuf, onların anlattıklarından yola çıkarak başlarına gelecek olanları haber verir.

*"Saki yolun selâmettir,
O yerlere döneceksin.*

*Aşçı sonun felâkettir;
Çarmıhlarda söneceksin "* (Asya Şarkıları, s. 117)

Hz. Yakup'un çilesi ve tevekkülü anlatıldıktan sonra gelen "Rûya" başlıklı bölümde ise hükümdar, gördüğü rüyanın yorumlanması için bir çağrı yapar. Zindandan kurtulduktan sonra Yusuf'u unutan saki de oradadır; bu düşün anlamını, Yusuf'un tahmin edebileceğini söyler. Mekânın saray olduğu bu sahnede Yusuf'un hükümdarın gördüğü düşleri yorumlaması yine diyalog tekniğiyle aktarılır. "Sarayda birinci ses" hükümdarı; "Sarayda ikinci ses" ise Yusuf'u temsil eder. Buradaki düşler ve yorumları,⁹⁰² kutsal metinlerde anlatılanlardan devşirilmiştir.

⁸⁹⁸ Kur'an, Yûsuf: 8-19; Tevrat, "Yaratılış", 37: 18-28.

⁸⁹⁹ Kur'an'a göre Mısır azizinin, Tevrat'a göre Potifar'ın evi.

⁹⁰⁰ Kur'an, Yûsuf: 35-56; Tevrat, "Yaratılış", 40: 1-23, 41: 1-41.

⁹⁰¹ Tevrat'ta saki, fırıncıbaşı ve Yusuf bir aradadır ("Yaratılış", 40: 1-3). Kur'an'da "iki delikanlı" olarak geçer; birisi Yusuf'un düş yorumundan sonra hükümdarın sakisi olur ve Yusuf'un zindandan çıkarılmasında aracı rolü üstlenir (Yûsuf: 36-56).

⁹⁰² Tevrat'taki anlatıma göre Firavun, bir gece Nil'in kıyısında durduğu bir düş görür; düşte ırmaktan önce güzel ve semiz yedi inek; sonra yedi çirkin ve cılız inek çıkar. Çirkin ve cılız inekler, güzel ve semiz yedi ineği yer ve Firavun uyanır. Tekrar uykuya daldığında başka bir düş görür. Düşünde bir sapta yedi güzel ve dolgun başak biter ve sonra, cılız ve doğu rüzgârıyla kavrulmuş yedi başak daha biter. Cılız başaklar yedi güzel ve dolgun başağı yutar. Firavun bu düşleri gördükten sonraki sabah bütün Mısırlı büyücüler, bilgeleri çağırır ve düşleri yorumlamalarını ister; ancak onların hiçbirisi düşleri yorumlayamaz ("Yaratılış", 41: 1-8). Daha sonra zindandaki Yusuf'u huzuruna getirirler ve ondan düşlerin yorumlanması istenir. Yusuf, "Ben yorumlayamam' (...) 'Firavun'a en uygun yorumu Tanrı yapacaktır. '" (41: 15-16) cevabını verir. Sonrasında iki düşün de aynı anlamı taşıdığını, bunun Tanrı'dan bir mesaj olduğunu, yedi yıl bolluk, yedi yıl kıtlık olacağını, gereken tedbirleri almasını söyler (41: 25-36).

Kur'an'da da olaylar, düşler ve yorumları benzerdir. Rüyasında yedi arık ineğin semiz ineği yediğini ve yedi yeşil ve bir o kadar da kuru başak gören hükümdar, düşlerini yorumlatmak ister. Yusuf'la zindanda yatan iki delikanlıdan biri düşleri yorumlatmak için zindandaki Yusuf'u ziyaret eder. Yusuf da ona yedi yıl bolluğun ardından gelecek yedi yıl kıtlığı haber vererek gereken tedbirlerin alınmasını ister (Yûsuf: 43-49).

“-Sarayda birinci ses

*Bir gündü; acaip, sisli bir gündü;
Yedi boğa denizden fışkırarak göründü;
Önlerinde bunların yeşillenmeden yerler,
Yedi alız ineği yuttular birer, birer...
(...)*

-Sarayda ikinci ses

*Yedi yıl bolluk olup ambarların dolacak,
Yedi sene kıtlıktan cihan harap olacak...” (Asya Şarkıları, s. 119-120)*

Birinci ses (hükümdar), Yusuf’un zindandan çıkarılmasını emreder. Tedbir olarak ambarlar doldurulur, Yusuf idareci olur. Kıtlık zamanında başka ülkelerden gelen kervanlar, Mısır’dan yardım isterler. Gelenler arasında kıssada olduğu gibi Yusuf’un kardeşleri de vardır. Yusuf, kardeşlerinden Bünyamin’i suç işlediğini söyleyerek alıkoyar ve diğerlerini Kenan’a gönderir. Küçük oğlunun gelmediğini gören Yakup’un kederi, Yusuf’un da akıbetiyle birleşince katlanır ve Allah’a çocukları için dua eder. Duasının kabul edilmesi “Semaların Cevabı”yla aktarılır. Sonrasında, oğullarının getirdiği Yusuf’un gömleğinin kokusunu alan Yakup’un gözleri *Kur’an*’da olduğu gibi açılır⁹⁰³ ve Yusuf’un yanına gitmek üzere Kenan’dan ayrılarak yola koyulurlar. Oraya vardıklarında Yusuf’un rüyası gerçekleşir ve hepsi altın bir taht önünde secde ederler.⁹⁰⁴

Metnin bütününe bakıldığında Aktay’ın kıssadan kurgu, olayların sıralanışı yönünden ayrılığı ve kimi olayları nedenselliği ihmal ederek aktarmasının yanı sıra farklı teknikleri çok yetkin olmayan biçimde kullanması da şiirin tutarlılığını birçok yerde zedeler. Bununla birlikte ana-metnin kurgusuna mesnevilerdeki gibi alternatif bir son eklenir; tüm aile birlikte Züleyha’nın sarayına gider ve böylece başlangıçta gelişen aşk hikâyesinin ihmal edilmesiyle, Yusuf merkezli olayların öne çıkarılmasıyla oluşan boşluk kapatılmaya, metnin sonuç kısmı, Yusuf ile Züleyha’nın birleşmelerine bağlanmaya çalışılır. Ayrıca Züleyha, aşkını ilan ettiği metinle bütünleşmemiş olan şarkının geçtiği bölüm dışında tamamen silik, olayların gelişiminde etkisi olmayan bir tip olarak çizilmiştir. Aktay, olayları mümkün olduğunca indirgemiş ve yaptığı değişikliklerle yeniden yorumlamıştır; olayların sırasındaki farklılık ve kopuklukların dışında göndergeler olan kutsal kitaplardan belirgin bir ayrışma yoktur.

Aktay’ın “Menekşe” şiirinde ise anlatıcı özne, kendisini Yusuf’un yolunu gözlerken ağlayan ve gözlerine perde inen Yakup’a benzetir: “*Yusuf için ufka bakup ağlayan;/Yakup gibi gözüm gönlüm kapandı*” (Asya Şarkıları, s. 21-22).

⁹⁰³ Yûsuf: 93.

⁹⁰⁴ Yûsuf: 100.

Arif Nihat Asya'nın “Zelihâ” şiirinin anlatıcı öznesi, düşlerde kendisini Yusuf olarak görür ve sevgilisine “Zeliha” diye seslenir. Dolayısıyla Yusuf ile Zeliha yakınlığı ana-metnin modeli olur (*Rûbâiyyat-ı Ârif*-2-, s. 51). “Uyumak”ta ise Yusuf’un Zeliha’sız, Mecnun’un Leyla’sız, Âdem’in ise Havva’sız uyuduğu söylenerek alt-metinlerin ayrılık motifine gönderme yapılır; anlatıcı özne ise onlardan farklı olarak Servet’iyledir,⁹⁰⁵ sevdiğine kavuşmuştur (*Rûbâiyyat-ı Ârif*-2-, s. 81).

Orhan Veli Kanık, “Buğday” şiirinde Hz. Yusuf’un kıtlık zamanında aldığı tedbirlere, buğday dağıtmasına ve adaletiyle nam salmış Hz. Ömer’e gönderme yapar. Şiirin adı da Yusuf’un kıtlık ve bereket yıllarıyla ilgili düş yorumundan sonra gerçekleşen olayları anıştırır.⁹⁰⁶ Bununla birlikte toplumsal mahiyeti ağır basan bu metinde; yoksulluk ve açlıkla sınanan bir dönemde, adaletiyle tanınan Hz. Ömer’in bile mücadele edemeyeceği, muhtaçlara el uzatamayacağı dile getirilir. Ne Yusuf’un dağıttığı buğday ne de Ömer’in adaletle hükmettiği dönemdeki bolluk, ana-metindeki zamanda bulunmaktadır. Hz. Ömer’in çocukları için taş kaynatan yoksul bir kadının imdadına yetişip ona bir çuval un vermesini, sonra sorunlarını çözmesini anıştıran dizelerde de mahrumiyetlere; muhtemel savaş ve ülkenin yeniden kuruluşu sonrasındaki⁹⁰⁷ yoksulluk kaynaklı açmazlara vurgu yapılır. Özellikle son dörtlük, tenceredeki kalay kaynamaktan erise de Hz. Ömer adaletinin tekrar tesis edilemeyeceğini,⁹⁰⁸ yoksulluğa çare bulunamayacağını vurgular. Hz. Ömer’in ve Yusuf’un aynı dokuda buluşturulduğu bu metin, Hz. Yusuf kıssasından ve dinî bir rivayetten hareket eder. Rivayetle birlikte kıssanın bir motifini güncelleştirerek farklı bir bağlama uyarlayan şiirde, alt-metinlerin işlevsel kullanımı ve dönüştürümü öne çıkmaktadır.

“(…)
Düzüldü uçsuz bucaksız alay,
Çingiraklar çalar kapılarda.
Düzüldü uçsuz bucaksız alay,
Bak, son hasad başladı rüzgârda.

Undan bize de pay, bize de pay,
Koşun, buğday dağıtıyor Yusuf.
(…)

⁹⁰⁵ Arif Nihat Asya’nın eşi.

⁹⁰⁶ Yusuf’un düşleri yorumladıktan sonraki bolluğun ardından gelen kıtlık yıllarında, Yusuf’a kötülük eden kardeşleri, onun kim olduğunu bilmeden Mısır’a giderek buğday istemek amacıyla huzuruna çıkarlar (Yûsuf: 58-92; “Yaratılış”, 41: 47-57; 42: 1-3).

⁹⁰⁷ Şiir, ilk defa *Varlık* dergisinde 15 Ocak 1937’de yayımlanmıştır.

⁹⁰⁸ Hz. Ömer, bir gün şehrin kenar mahallelerinde dolaşırken ocak başında bir ihtiyar kadının aç torunlarına taş kaydattığına şahit olur. Kadına ne yaptığını sorar ve aldığı cevapta kendisini tanımayan kadının Halife’ye sitem etmesi üzerine ona gereken yardımı yapar. Bu olay, Mehmet Akif’in *Safahat*’ında da “Kocakarı ile Ömer” başlığı altında bir manzum hikâye şeklinde yer alır. Orhan Veli’nin bu metinden de etkilenmiş olması mümkündür. Bkz. Mehmed Âkif Ersoy, *Safahat* (Haz. M. Ertuğrul Düzdağ), Çağrı Yayınları, İstanbul, 2012, s. 83-89.

*Eriyecek tencerede kalay,
Çocuklar ağlaşmasınlar dağda.
Eriyecek tencerede kalay,
Yetişmiyecek Ömer imdada.” (Bütün Şiirleri, s. 149-150)*

Necati Cumalı’nın “Yusuf” başlıklı şiiri, Hz. Yusuf’un kardeşleri tarafından kuyuya atılmasının⁹⁰⁹ indirgenmesine dayanır. Olay, neredeyse alt-metinde yer aldığı hâliyle dizelere dönüştürülmüştür; ancak Yusuf’un, kuyudayken oradan geçen bir kervan tarafından değil de bir “al atlı” kişi tarafından kurtarılması beklenir.

*“Bozkırda kör kuyu
Atılar kardeşleri
Yetiş al atlı yetiş.
Kurtar güzel Yusuf’u.” (Kısmeti Kapalı Gençlik Toplu Şiirler 2, s. 124)*

Rüştü Onur’un “İtiraf”ı, anlatıcı öznenin kendisini Hallac-ı Mansur, Hz. Yusuf gibi zulme uğrayan ve eziyet gören dinî-tasavvufî şahsiyetlerle bağdaştırarak çektiği acıları dile getirdiği bir şiirdir. Bireyin ve varoluşun merkeze alındığı bu şiirdeki özne, kendisini içine düştüğü çıkmaz yönünden Hz. Yusuf’un kuyudaki hâline benzetir.⁹¹⁰ Susuz, kupkuru bir kuyuya benzetilen dünyanın ortasında modern hayatın sıkıntıları ve sorunları karşısında kader ikizi olarak gördüğü, bütünleştiği Yusuf’u özler. Kuyuya atılma motifinin özgün soyutlamalar ve imgeler ile dönüştürüldüğü ana-metinde; bireyin ruh hâli, duyguları aktarılırken geleneksel unsurların modern bir bağlamda yorumlanması da örneklenir.

*“Ben,
Gülebilmemiz için ağlıyan
Ağlayabilmemiz için gülen adam.
Ben bir târik-i dünya
Hallac-ı Mansur’dan sonra
Benim derim yüzülecek
Zonguldak’ta
Ve gözlerime mil çekilecek.
(...)
Bütün malım mülküm
Ellerim ayaklarım
Ve gözlerim.
Kupkuru bir kuyudayım ki
Yusuf’u özlerim.”⁹¹¹*

Behçet Necatigil’in “Ayrılıklar II” şiirinde de Hz. Yusuf’un kuyuda geçirdiği zaman, onu kurtaran kervan⁹¹² anıştırılır. Şiirin ilk bendinde Yusuf’un çektiği kimi

⁹⁰⁹ Kur’an, Yûsuf: 8-19; Tevrat, “Yaratılış”, 37: 18-28.

⁹¹⁰ Kur’an, Yûsuf: 8-19; Tevrat, “Yaratılış”, 37: 18-28.

⁹¹¹ Rüştü Onur, *Şiirleri-Mektupları-Ardından Yazılanlar* (Haz. Salâh Bırsel), Sel Yayıncılık, İstanbul, 2012, s. 64.

⁹¹² Kur’an, Yûsuf: 15-19; Tevrat, “Yaratılış”, 37: 28.

sıkıntılara gönderme yapılmasından sonraki geçişle anlatıcı özne, modern bir aşka ve ayrılığa odaklanır. Şiirdeki iki farklı metinsel düzeyi bağdaştıran izlek olan ayrılık acısı, Yusuf'un Yakup'tan ayrı düşmesiyle iki gencin birbirinden mahrumken duydukları keder eşitlenerek aktarılır. Birbirinden bağımsızmış gibi görünen bu iki farklı göndermeyi, şiire adını veren ve onun konusu olan ayrılık bütünleştirir. Bu bağlamda Necatigil, alt-metinlerini oldukça dönüştürürken kullandığı şiirleştirme tekniğiyle özgün bir yapı kurar; anıştırmaları ve göndermeleri oluşturduğu soyut görüntünün örtük bileşenleri hâline getirir. Dolayısıyla modern bir aşk hikâyesine çerçeve olan Yusuf'un kuyuya atılması, Yakup'un kederi gibi motifler, ayrılık izleğini imleyecek şekilde metnin katmanlarına indirilmiştir.

*“Kervanlar kalktı gitti.
Yusuf kuyu köşesinde
Uyudu uyandı ah etti.
(...)
Hasret ne vakte kadar?
Oğlan otel odasında
Oturur kalkar ağlar.
Kız, anası yanında
Aynaya bakar ağlar.
Hasret ne vakte kadar?” (Şiirler, s. 33)*

Necatigil'in “Besinler” şiiri de *Yusuf ile Züleyha* manzum hikâyelerinin ve kutsal metinlerin bir motifini, bilincin çapraşıklığını model yapan bir kompozisyonun parçası hâline getirir. Züleyha'nın Yusuf'un gömleğini yırtmasına⁹¹³ ve mütevekkil tepkisine doğrudan gönderme yapan bu şiir, Yusuf'un güzelliğini görmeleri için davet edilen kadınları⁹¹⁴ da anıştırır.

*“(…)
Kim getirdi Yusuf'a bu sözü, Züleyha
Etek yırtık arkadan
Kadınlar, kadınsılar, konuşunuz
Susmak gururu besliyor.” (Şiirler, s. 174)*

Edip Cansever'in “Çağrılmayan Yakup”u, modern çağın gerilimini ve açmazlarını bir varoluş problemi olarak bilincinde yankılayan bireyin şiiridir (*Sonrası Kahr I - Bütün Şiirleri*, s. 379-387). Erdoğan Kul, bu şiirin, “bireyin, başka her şey ve herkesle birlikte ‘kendine’ yabancılaşmasının da dışa vurulduğu trajik bir anlatı” olarak değerlendirilebileceğini söyler. Bu bağlamda Yakup, “kim ve ne olduğu konusunda kesin bir fikri bulunmayan; olay, olgu, durum ve varlıkları ‘anlamlandırma’ sıkıntısı içinde sürekli bir bunalım hâli yaşayan, bütüncül düşünüşten ve bütünlük duygusundan yoksun

⁹¹³ Kur'an, Yûsuf: 23-29; Tevrat, “Yaratılış”, 39: 1-20.

⁹¹⁴ Yûsuf: 31.

bir figür”dür.⁹¹⁵ Bireyin varoluş, olumlanma, varlığını görünür kılmak için ötekine ihtiyaç duyma ve yabancılaşma gibi hâlleri üzerinden okunabilecek bu metnin kimi kesitleri, dinî metinler açısından da yoruma açıktır.⁹¹⁶ Örtülü ve parçalı bir anlatımın kullanıldığı, birtakım nesnelerin bireyin yukarıda bahsi geçen varoluş kiplerini daha belirgin şekilde yansıtabilmek için metafora dönüştürüldüğü bu metnin kimi dizelerinin derinlerinde Hz. Yakup ve Yusuf’un hikâyesi yankılanır. Örneğin şiirdeki Yakup’un kendisini, “*Ben, yani Yusuf, Yusuf mu dedim? hayır, Yakup/Bazan karıştırıyorum*” dizelerinde görülebildiği gibi kimi zaman Yusuf diye çağırması, Hz. Yakup’un öldüğünü düşündüğü Yusuf’la hemhal oluşunun, kederinin, külbe-i ahzanda geçirdiği zamanın anıştırması olarak yorumlanabilir. Bunun dışında şiirde sıklıkla kullanılan “kuyu”, “kurbağa” gibi kelime seçimleri, modern bireyin topluma yabancılaşmasını imlediği gibi yozlaşmış kültürün ve insana özgü kötülüğün alegorik anlatımı bağlamında da yorumlanabilir. Buna koşut şekilde kurbağa ve kuyu gibi kavramlar, Yusuf’un kardeşleri tarafından atıldığı kuyuya⁹¹⁷ genişleyen bir çağrışım alanı da kurarlar. Ayrıca Hz. Yakup’un müzmin bir bekleyiş içinde oluşunu, “çağrılmak” bağlamında değerlendirebilmek mümkündür; çünkü kıssanın sonunda Hz. Yusuf, kardeşlerinden babasını çağrılarını, onu da yanlarına katarak Mısır’a gelmelerini ister. Öte yandan, Hz. Yusuf’un öldüğünü sanıp da yasa bürünen ve gamdan gözlerine perde inen Yakup, her zaman Yusuf’u beklemekte ve onun tarafından çağrılmak istemektedir. Yusuf’un, Mısır’da yönetici olduktan sonra, kıtlık döneminde zahire almak için gelen kardeşleriyle ona gönderdiği gömleği, aslında Yakup için bu çağrının gerçekleşmesidir. Ana-metinde sürekli dışlanan ve anlam arayışında bir birey olan Yakup için çağrılmak ise “var olma”nın bir biçimidir. Bu açıdan bakıldığında Hz. Yakup, “çağrılan” iken varoluş sorunları yaşayan ve hep varlığını onaylatmak isteyen modern Yakup, “çağrılmayan”dır. Varsayılan bu zıtlığa bağlı olarak Cansever’in göndergesini karşıt bir modele dönüştürdüğü ve modern bir karakteri şiirin imkânlarıyla oluşturmakta çıkış noktası yaptığı söylenebilir. Cansever, “Aydınlığın Dört Bir Yanı” şiirinde (*Sonrası Kalır I -*

⁹¹⁵ Erdoğan Kul, “Edip Cansever’in ‘Çağrılmayan Yakup’ Şiirinde Birey Algısı”, *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Türkoloji Dergisi*, C. 19, S. 2, 2012, s. 53-54.

⁹¹⁶ Erdoğan Kul, ana-metindeki Yakup ve Yusuf arasındaki ilişkiyi dinî metinler ve “bölünme” bağlamında yorumlar. Hz. Yakup’un “kaybetme, hasret acısı çekme” yönünden modern Yakup’la, Hz. Yusuf’un ise “kaybedilen, hasretiyle acı veren” olması ve “güzelliği” bakımından “bireyin öz”üyle ilişkilendirilebileceğini söyler: “*Bu durumda ‘Yakup’un, kendini yitirmiş, yabancılaşmış ve bunun trajedisini yaşayan bireyi; Yusuf’un ise bireyin yabancılaşma içinde yitirilmiş ve aslında ‘güzel olan öz’ünü simgelediği de düşünülebilir.*” Erdoğan Kul, *agm.*, s. 56.

⁹¹⁷ *Kur’an*, Yûsuf: 8-19; *Tevrat*, “Yaratılış”, 37: 18-28.

Bütün Şiirleri, s. 554-565) Yakup'u, bir garson olarak tekrar karşımıza çıkarır, bir anlamda çağırır.⁹¹⁸

Cemal Süreya, “Kışne Kirazını ve Gök, Mevsim” şiirinde Firavun'un ambarından sorumlu olan ve ekonomisini yöneten Hz. Yusuf'un bu konuma gelmeden önce gerçekleşen gömleğinin yırtılması motifine⁹¹⁹ gönderme yapar. Klasik edebiyatta sıkça yer verilen bu motifi Yusuf'u “kanatları dökülmüş bir kuş”a benzeterek estetik bir çehreye büründüren Süreya, göndergesini modern şiire özgü bir imgeye dönüştürür. Cinsellikle kutsal bir figürün aykırı bir şekilde yan yana getirildiği bu örnekte, Yusuf'a karşı genel çizgiden ayrılan ironik bir yaklaşım söz konusudur.

“(…)
Ben bir yük vagonunda açtım gözlerimi,
Firavun'un ekinlerini yöneten Yusuf da
Arkadan yırtılmış gömleğiyle
Kanatları dökülmüş kuşa benzerdi.

Muhammed dermiş ki hediyeler veriniz.
Cinsel tarafı düşün hediyelerdeki
Beş duyunun birliğini görmek istersen
Yaklaştır şurama usulca bas hançerini.” (Sevda Sözleri - Bütün Şiirleri, s. 81-82)

Ercüment Uçarı'nın tamamen deneysel ve sabuklama şeklinde bir kolağı andıran *Kuyuda Yusuf* kitabı, adıyla Hz. Yusuf'un kardeşleri tarafından kuyuya atılmasına gönderme yapar. Kitabın başlığı ve girişindeki *Tevrat*'ın “Yaratılış” kitabının 37. Bölüm'ünden alıntılanan Yusuf'un kuyuya atılmasıyla ilgili parçanın⁹²⁰ dışında bu metinde açık ve alt-metinle ilişkilendirilebilen bir metinlerarasılık yoktur. Epigraf olarak kullanılan alıntı dışındaki içerik bakımından bir çeşit “sayıklama” olan bu kitap, serbest çağrışım ve otomatizmin yanı sıra postmodern dönemin kolaj ve ayırık nesneleri bütünleştirme pratiğini de örnekler.⁹²¹

⁹¹⁸ Cansever'in “Aydınlığın Dört Bir Yanı” şiiri, ilk kez *Yeni Dergi*'nin Nisan 1968 tarihli 43. sayısında yayımlanmıştır. “Çağrılmayan Yakup”tan sonra yayınlanan bu şiirdeki garson, konuştuğu dil ve kendisini ifade etmesi bakımından Yakup'un bir yansıması gibidir; garsonun kullandığı üslup ve iki metin arasındaki diyaloji de bunu desteklemektedir:

“Başka bir isteğiniz var mı?

Olursa çağırırsınız beni

Olmazsa çağırmazsınız

Ben işte gidiyorum

Şuraya gidiyorum

Orada duracağım

Çağırırsanız gelirim

Çağırmasanız gelmem

Bazan çağırmasanız da gelirim” (Sonrası Kalır I - Bütün Şiirleri, s. 559)

⁹¹⁹ Kur'an, Yûsuf: 23-29. *Tevrat*, “Yaratılış”, 39: 1-20.

⁹²⁰ “Yaratılış”, 37: 23-24.

⁹²¹ Ercüment Uçarı, *Kuyuda Yusuf*, Baha Matbaası, İstanbul, 1962.

Gülten Akın'ın *İlahiler* kitabında bulunan “İnanan İçin İlahî”de Yusuf’un Kenan’da kuyuya atılmasına⁹²² gönderme yapılır. Kardeşlerinin kendisine yaptıklarına karşılık onlara iyi davranmasının da anıştırıldığı⁹²³ bu metinde Yusuf’un olumlu tavrı; hakikatin, doğru olanın, bir insana ikbal günlerinde değil zor günlerinde yardım etmekte olduğu fikrine zemin yapılır. Ana-metinde fırsatçılığın ve kötülüğün simgesi olan kardeşler, Yusuf’u kuyuda değil de Mısır’da idareciyken buğday talep etmek için aradıklarından dolayı “doğru”nun yanında değildir. Biçim ve içeriğiyle geleneksel ilahilerden ayrılan ve didaktik bir yapısı olan bu metin, göndergesini yeniden ürettiği bağlamda ahlaki bir işlevle donatmıştır. Böylece alt-metindeki olaya bir mesajı/fikri aktarmak amacıyla gönderme yapılmıştır.

“(…)
Kim doğruysa aramalı
Yusuf’u, Kenan kuyusunda
Değilken Mısır’a sultan
Ey inanan Sen ey inanan
Aracısız konuş kendinle” (Toplu Şiirler, s. 291)

Hilmi Yavuz’un “boş bakış” şiiri, alışılmamış bağdaştırmalarla ve özgün imgelerle oluşturulan dokusunda Yusuf’u ve kuyuya atılma⁹²⁴ motifini kaynaştırır. Metnin tamamına yayılan hüznü, melankoliyi pekiştiren bu gönderme, bir soyutlamanın bileşenine dönüştürülmüştür. Bununla birlikte ana-metinde Yakup’un hüznü, annelere aktarılır. Yusuf’un yolunu gözleyen Yakup’un ağlamaktan gözlerinin kapandığı gibi anneler de “bir duvar resmi”ne çevrilmiştir. Âdeta zamanın bir noktasında donan gözlerine, Yakup gibi perde inmiştir. Dolayısıyla iki ayrı metindeki koşutluk şiirin izleğini zenginleştiren bir çağrışım alanı doğurur ve alt-metni, ana-metnin modeli durumuna getirir.

“(…)
boş bakış uykulu yaz öğleleri
yitik yusuf karanlık kör kuyularda
boş bakış çerçeveye koyar da
bir duvar resmine çevirir anneleri” (Büyü’sün, Yaz - Toplu Şiirler, s. 31)

Eray Canberk’in “Benim İçin” şiirinde Yusuf ile Züleyha’nın kurmacalığına ve taş baskısı kitaplarda “yaşayışına” yapılan göndermeyle, metin içinde ikinci bir metnin varlığı duyurulur. Yoğun bir lirizme sahip bu şiirdeki anlatıcı özne, ayrılık izleğini derinleştirirken Yusuf ile Züleyha’nın idealize edilen aşkına negatif değerler yükleyerek kendi ilişkisinin ölçütüne dönüştürür. Öyle ki kitaplarda anlatılan, ızdırap ve

⁹²² Kur’an, Yûsuf: 8-19; Tevrat, “Yaratılış”, 37: 18-28.

⁹²³ Kur’an, Yûsuf: 58-92; Tevrat, “Yaratılış”, 41: 47-57; 42: 1-3.

⁹²⁴ Kur’an, Yûsuf: 8-19; Tevrat, “Yaratılış”, 37: 18-28.

kavuşamamayı yücelten sevgiler, zehirlidir. Beklentiler, Yusuf ile Züleyha'nın taş baskı kitaplardaki vuslata ermemiş sevdalarıyla birleştiğinde bir işkenceye dönüşüp şiirdeki bireyin direncini kırsa da o, umudunu korumaktadır. İmkânsızlıkla koşullanmış sevgiler, bu nedenle üretkenliği de tetiklemektedir. Dolayısıyla alt-metne hem olumlu hem de olumsuz yaklaşımın bir arada sergilendiği bu örnekte, geleneksel hikâyeye, bireyin gelgitlerle şekillenen psikolojisinin aşka ve ayrılığa bağlı değişken hâllerini belirginleştirmek amacıyla gönderme yapılır.

*“benim için sanrıların öldüğü gün
bir salı ya bir perşembe
taşbasma kitaplarda yaşar güzel Züleyha
sonra Yusuf’u düşün*

*senin acının bana değen narin parmaklarıdır
böyle şeyler yazdırdı bana
onların nasıl bizi de zehirleyen kötü sevgileri var
(...)
nice unutulmuş sevdaların bulutu
aydınlığı bana zindan etmede
seni dört gözle beklerim beklerim
bu fasıl da burda hazîn bitmede”⁹²⁵*

Erdem Bayazıt’ın “Derviş Burcundan”ı, birçok dinî göndermeyle örülmüştür; anlatıcı öznenin dinî kişilerle gönül bağıni pekiştiren refakati, onlarla kutsal olayların coğrafyasında dolaşması üzerine inşa edilmiştir. Hz. Yusuf’un kuyuya atılmasına,⁹²⁶ Hz. Yakup’un gözlerindeki perdenin Hz. Yusuf’un gömleğinin kokusuyla açılmasına,⁹²⁷ külbe-i ahzana gönderme yapan ve bunlara eşlik eden bir anlatıcı özneye sahip olan bu metinde; Hz. İsa’nın göğre erişine, Hz. Musa’ya ve Sina’daki tecelliye, Hz. İsmail’in kurban edilecek oluşu ve Kâbe’nin inşası dolayısıyla Hz. İbrahim’e, Hz. Süleyman’ın bildiği dillere, Hz. Yunus’un balığın karnında geçirdiği günlere ve Hz. Muhammet’in Miraç’ına da yer verilir. Yazar, İslam tarihinin ve estetiğinin yanı sıra kutsal kitapların kişilerini ve olaylarını şiirinin başat bileşenlerine dönüştürmüş ve göndermeleriyle irtibatını sürdüren bir atmosfer kurgulamıştır. Bunu, özellikle dinî kişilerin sağladığı sürekliliğe dayandırmıştır. Sürekli değişen olay ve durumların öznesi ya da katılımcısı olan anlatıcı özne, farklı kişilerle hemhâl olmaktadır; telvin motifinin imkânlarıyla dolaşılan iklimlerde onlarla benzer hâllere bürünmektedir.

*“(…)
Rüzgârlar niçin eser?
Getirmek için eser*

⁹²⁵ Eray Canberk, *Kent Kırgını Toplu Şiirler (1960-2010)*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2015, s. 21.

⁹²⁶ *Kur’an*, Yûsuf: 8-19; *Tevrat*, “Yaratılış”, 37: 18-28.

⁹²⁷ Yûsuf: 93.

Kenan illerine
Kokusunu Yusuf'un
(...)
Yakub'la bekleyenim
Yusuf'la gözleyenim
Musa'yla Tur Dağında,
İsa'yla gökyüzünde!
(...)
Muhammed'le Miraçta
Işık atımdır benim!" (Şiirler, s. 169-174)

Ebubekir Eroğlu, "Beklemek" şiirinde Yusuf'un kardeşleri tarafından tuzağa düşürülmesini⁹²⁸ kuyu motifi etrafında gelişen hayaller ve düşüncelerle aktarır. Kutsal metinlerdeki bu olayı yankılayan ve Hz. Yakup'u çağrıştıran "beklemek" edimine yoğunlaşan metin; Yusuf'un daha sonrasında eriştiği konumu ve huzuru, bir anlamda düşleri yorumladıktan sonra gelecek ikbal günlerini⁹²⁹ de anlam katmanlarına sindirmiştir. Yusuf'un başından geçenlerin bir bölümüne odaklanılarak alt-metin indirgendiği bu örnekte tevekkül, sabır ve doğruluk gibi kişilik özelliklerinin nihayetinde ödüllendirileceği mesajı da verilir. Bununla birlikte ana-metin bağlamında Yusuf, olumlu tavırların bir simgesi olarak yer alır.

"(...)
hatırla ağlayarak giden Yusuf'u
okurken hani; okunur olmaktan çıkmış
görünür olmuştu
kuyuya bıraktılardı, merdivensiz
ağlayarak kalmadı gittiği yerde
beklediğinin ötesinde nice güç
ve düşlerin acısında kendisini bekleyen
gerçek olup gelecekti önüne.
merdivene ihtiyacı yoktu
kuyunun dışındakiler gerçek, kuyu düşte
ne yani tenezzül etsin
ötekilerin yöntemine mi baksın!
en güçlüsünü kuracak imkanı bulmuştu,
iş tuzak kurmaya gelse" (Berzah Toplu Şiirler, s. 330-332)

Eroğlu'nun "İlk Kible Şehri" şiirinin romantik atmosferinde Mescid-i Aksa'ya⁹³⁰ yapılan bir yolculuğun hayali kurulur. Tarihî olaylar ve dinî kişiler, bu hayalin inşa edici parçaları olur. Din tarihiyle ilgili çağrışımlar, olaylar ve kişiler; şiirdeki anlatıcı öznenin

⁹²⁸ Kur'an, Yûsuf: 8-19; Tevrat, "Yaratılış", 37: 18-28.

⁹²⁹ Kur'an, Yûsuf: 58-92; Tevrat, "Yaratılış", 41: 47-57; 42: 1-3.

⁹³⁰ İlk kible, Mescid-i Aksa'dır (Kudüs). Sonrasında inen bir ayetle Mescid-i Haram (Kâbe) olarak değişir: "(Ey Muhammed!) Biz senin çok defa yüzünü göğe doğru çevirip durduğunu (vahiy beklediğini) görüyoruz. (Merak etme) elbette seni, hoşnut olacağın kibleye çevireceğiz. (Bundan böyle), yüzünü Mescid-i Haram yönüne çevir. (Ey Müslümanlar!) Siz de nerede olursanız olun, (namazda) yüzünüzü hep onun yönüne çevirin. Şüphesiz kendilerine kitap verilenler, bunun Rabblerinden (gelen) bir gerçek olduğunu elbette bilirler. Allah, onların yaptıklarından habersiz değildir." (Bakara: 144)

bu şehre ulaşmak için katettiği güzergâhı ve yolculuğunu haritalandıran duraklara dönüşür. Yolu zorluklarla bezenmiş Kenan diyarı, Filistin sorunundan dolayı köprülerin atılmış olmasına rağmen Hz. İsa gibi sadakatle adanmış bir mümin olan şiirin anlatıcı öznesine de geçit verir. Hz. Ömer'in anısı, Yakup'un Yusuf'tan kaynaklı kederi, onun için tuttuğu matem;⁹³¹ bu toprakların, şehre yapılan yolculuğun farklı noktalarında hâlâ canlı şekilde anlatıcı öznenin karşısına çıkar.

*“zorludur yolu kenan ilinin
atılmış olsa da köprüleri
bize geçit verir demiştin
isanın göçtüğü günlerde gibi*

*ömer öyle bir anıdır biraz
yakubun ahından kaç zaman sonra
saklıdır onuru mescidinin
nüfuzu imkansız küskünlüğünde” (Berzah Toplu Şiirler, s. 219)*

Arif Ay'ın “Çekim” şiiri; imgelerin, soyutlamanın, çağrışımların yoğun olduğu bir teknikle yazılmıştır. Kapalı bir yapısı olan bu metinde Yusuf, kuyu ve düş görme gibi kıssayı çağrıştıran unsurlar, farklı bir bağlamı inşa eden hayallerin bileşenleri olur. Dolayısıyla alt-metin göndermeleri oldukça karartılmış ve neredeyse klişeleşmiş mecazlar, farklı bir estetik yaklaşımla zenginleştirilerek imgeleştirilmiştir. Bu örnekteki metinlerarası dönüşüm, özellikle Yakup ile Yusuf'un yakınlıklarını çocuk ve anne figürü arasındaki duygusal bağa uyarlayan imgelerin örgütlenişinde kendisini açığa vurur.

*“çağı aşan bir terziydi
annem/düşler biçti uykularıma
Yusuf'tan ay çiçek bahçesi
(...)
yükliydü onlar/sevgi
ellerinden bakraçları
sarkıtıp kuyulara
ısıtır gözlerimizi
güneşi emerek sulardan
tüm anneler/canevimiz” (Güne Doğan Koşu Toplu Şiirler, s. 44)*

Ay'ın “Hücre”si de tutsaklığı, zindanı ve Yusuf'u aynı bağlamda buluşturan cezaevinin “medrese-i Yusufiye” olarak kavrandığı şiirlerdendir. Bu şiirin alt-metinleri, Hz. Yusuf'un zindana atılışıyla, orada geçirdiği süreyle ilgili ayetler⁹³² ve onlardan hareketle oluşturulmuş mesnevi gibi ikincil metinlerdir. Ana-metinde hapsedilmeyi makul bulmayan anlatıcı özne, suçsuzluğunu ve ruh hâlini, Yusuf'un hapisane günleriyle ortaya koyar. Dolayısıyla anlatıcı öznenin ruh hâlini, içinde bulunduğu fiziksel

⁹³¹ Kur'an, Yûsuf: 84-86; Tevrat, “Yaratılış”, 37: 34.

⁹³² Kur'an, Yûsuf: 33-56; Tevrat, “Yaratılış”, 39: 7-41: 41.

koşulları belirginleştirmek için dinî göndergelerden yararlanılan işlevsel bir tutum örneklenir.

“(…)
ey ruhumun pırıltısı
yusuf’un derin kuyusu
iklimlerin solmayan gülü
çağları aşkın da
bana da o ateşten
bir demet sundun” (Güne Doğan Koşu Toplu Şiirler, s. 105-106)

Ay’ın “Artılar” şiirinin “Ses” bölümünde ise “Yâkup/nerde koyunlar” dizelerinde kardeşleri tarafından kuyuya atılan ve bir kurdun kaptığı yalanı söylenen Yusuf’un başına gelenler⁹³³ anıştırılır (Güne Doğan Koşu Toplu Şiirler, s. 229).

Bahaettin Karakoç’un “İrgalanış”ında da yine Yusuf’un zindana atılışına⁹³⁴ ve bu mekânın Yusuf’un medresesi olarak nitelendirilmesine gönderme yapılır. Şiirin anlatıcı öznesi, doğruluktan sapmamanın ve dürüstlüğün sonucu zindana atılmak, eziyet görmek olsa da Yusuf’un zindandaki mütevekkil tavrının örnek alınarak zorluklara katlanılması gerektiğini kendisine telkin eder. Bununla birlikte şiirde geçen “Yusuf huylu” ifadesiyle, Hz. Yusuf’un doğruluktan sapmaması ve gördüğü kötülükler karşısındaki mütevekkil tavrı, başından geçenleri sükûnetle karşılayışı ve üstün ahlakı anıştırılır. Bu bağlamda Hz. Yusuf, olumlu tavırların bir simgesi olarak metinde yer alır.

“(…)
Zindanlara atsalar da
Katlan Yusuf huylum katlan
Elden ele satsalar da
Katlan Yusuf huylum katlan... ” (Seyran Bütün Şiirleri -1-, s. 336-337)

Karakoç’un “Karşılama” şiirinin “Bir büyümlü ses der, Yakup ol, bekle/Zaman nakışlanır yıl kıvamında” dizelerinde Hz. Yakup’un Yusuf’u bekleyişine, insanın sabrının meyvesini bir gün alacağını vurgulamak amacıyla gönderme yapılır (Seyran Bütün Şiirleri -1-, s. 486). Karakoç’un, dağda karşılaşılan bir kurdun bıraktığı etki ve izlenimlerin çıkış noktası olduğu “Kurt” şiirinde ise bu canlının bir çeşit savunması yapılır; birçok yönden olumlu ve romantik bir kurt tasvir edilir. Bu vesileyle Hz. Yusuf kıssasına da değinilir. Hz. Yusuf’un kardeşleri tarafından kuyuya atılmasını ve kanlı gömleğinin Hz. Yakup’a getirilerek onu bir kurdun kaptığı yalanının söylenmesini⁹³⁵ metnine özetleyerek ekleyen Karakoç, şiirin kurda yaklaşımını destekleyecek şekilde bunun bir iftira olduğunu dile getirir.

“(…)

⁹³³ Kur’an, Yûsuf: 8-19; Tevrat, “Yaratılış”, 37: 18-28.

⁹³⁴ Kur’an, Yûsuf: 33-56. Tevrat, “Yaratılış”, 39: 7-41: 41.

⁹³⁵ Kur’an, Yûsuf: 13-18; Tevrat, “Yaratılış”, 37: 18-34.

*Hani Hazret-i Yakup'un oğulları
Kardeşleri Yusuf'u atıp bir kuyuya
Kanlı gömleğini getirip babalarına
Yusuf'u kurt yedi demişlerdi ya,
Bu bir yalandı, bühtandı” (Kar Sesi, s. 255-256)*

Dilaver Cebeci'nin “Zaman Bir Ejderdir Ensemizde Soluyan” şiirinde “Yusuf güzelliği” tamlamasıyla Yusuf'un dillere destan güzelliği⁹³⁶ anıdırılır (*Türkiyem Bütün Şiirleri*, s. 103-104). “Şairin Günlüğünden İki Sayfa”da ise anlatıcı özne, “*Ne derse desin avuçlarımdaki çizgiler,/Hazreti Yusuf'tan kalma güzel çizgiler*” dizelerinde, avuç çizgilerinin güzelliğinin Hz. Yusuf'tan kaldığını söyler. Böylelikle Yusuf'un düşleri yorumlamasıyla avuç içindeki çizgilerden bir mana çıkarma arasında benzerlik kurulur. Çizgilerin güzelliği de Yusuf'a izafe edilerek onun en belirgin vasıflarından birine atıf yapılır (*Türkiyem Bütün Şiirleri*, s. 121-124).

Cebeci'nin “Bu Yusuf'un Zindandan Seslenişidir” şiiri, kutsal metinler ve mesnevilerin birçok motifini ve kesitini içerir. Yine tutsaklıkla Hz. Yusuf'un zindan günlerini bağdaştıran metinde, yıldızların düşünde ona secde etmesi, kuyuya atılma, düşleri yorumlama, Züleyha'nın aşkı ve Yusuf'un güzelliğini gören kadınların ellerini kesmesi, Yakup'un gözlerine perde inmesi gibi birçok motife ve olaya gönderme yapılır.⁹³⁷ Cebeci, kıssanın belirgin olaylarını bir indirgemeye kendi düşüncesinin çerçevesi yaparak yeni bir kurgulamaya gider. Bununla birlikte şiir her ne kadar alt-metinlerine açık göndermelerle kurulsun da “çağdaş kadın”lara seslenişiyse geleneksel çizgiden oldukça ayrılır. Bu bağlamda alt-metinlerle kurulan koşutluğun kimi mesajların verilmesiyle yer yer askıya alındığı ana-metin, işlevsel vurguları dolayısıyla eleştirel ve toplumsal bir çehreye bürünür. Zindandaki mahkûm, Yusuf ile Züleyha'nın aşkını yüceltirken “çağdaş dönem” kadınlarını dışlamakta, onlara sırt çevirmektedir. Yusuf ile Züleyha'nın aşkı ideal olanı temsil ederken söz konusu kadınlar, bunun karşıtıdır. İdeal olan sevgili tipleriyle ya da gerçek aşkla bağdaşan, örnek alınacak bir yönleri bulunmamaktadır. Böylece klasik edebiyatın idealize ettiği değerlerle çelişen ve onlara karşıt olan modern zamanın ilişkilerine, kadınlarına eleştirel bir tavır takınılır. Züleyha ise “çağdaş kadın”ın karşısında ideal bir ölçüte dönüşür. Metnin bütününde olumlu şekilde yaklaşılacak göndermeler, bir düşünceyi iletmek gibi bir işlev üstlenir. Dolayısıyla ana-metin, her ne kadar geçmişi yüceltip geleneksel olay örgüsünü ve motifleri kullanmışsa da modern zamanı olumsuzlayan sembolizmiyle işlevsel bir kullanımı, saldırgan bir eleştiriyi de içerir.

⁹³⁶ Yûsuf: 31.

⁹³⁷ Yûsuf: 4-101.

*“Eğilin önümde çağdaş güneşler!
Kenanlı yıldızlar varın secdeye!
İssız çöllerde, derin kör kuyularda
Ben görürüm camgöbeği düşleri
(...)
Birer bıçak vermedi mi ellerinize Züleyhâ?
Çizdirmeyi mi güzelliği avuçlarınıza?*

*Züleyhâ dedim ya biraz durmalısınız;
Lacivert çöl gecelerinden bir parçadır o,
(...)
Ve gidin!
Nereye giderseniz gidin!
Kuyular her yerde derin!
İster Kenan illerinde, ister Mısır’da,
Zindanlar karanlık, mahzenler serin...
(...)
Unuturum sizi çağdaş kadınlar!
Sarılırım sınıksız soğuk demirlere,
Kıtlıktan, bereketten haber veririm...
Ben yorarım düşlerinizi böyle bilin!*

*‘Ümmü’l Kitab’ üstüne yemin ederim;
Bir gün beni çağıracaksınız.
Yediye ve katlarına yemin olsun ki;
Bana muhtacsınız!’ (Türkiyem Bütün Şiirleri, s. 128-129)*

Hiz. Yakup, Yusuf ve Züleyha ile ilgili şiirlerin çoğunda onlara karşı olumlu bir yaklaşım olduğu görülür. Onlar gerçek aşkın, güzelliğin, inancın, sabrın, tevekkülün örnekleri ve simgeleri olarak şiirlerde yer alır. Bununla orantılı şekilde çoğunlukla özdeşleşmeye dayalı ve romantik bir yaklaşım söz konusudur. Kimi zamansa toplumsal ve ahlaki bir meselenin eleştirilmesinde onlar bir mihenk taşına, ölçüte dönüştürülür. Sayıları çok olmasa da Züleyha ile Yusuf’un aşkını karikatürize eden, ironik şekilde cinsellikle yan yana getiren örnekler de vardır.

3.3.1.3. Hüsn ü Aşk

Şeyh Galib’in *Hüsn ü Aşk*’ı (1799), kavramların/duyguların kişileştirildiği sembolik bir mesnevidir. Tasavvufun katmanlarına sindirildiği bu sembolik mesnevinin konusu, Benî-mahabbet (Sevgiogulları) kabilesinin mensubu iki önemli ailenin doğan çocukları Aşk (erkek) ve Hüsn (kız) arasında gelişen yakınlıktır. Bu çocuklar, “Edeph mektebi”nde “Munlâ-yı Cünûn”dan ders alırken aralarındaki yakınlık başlar. Kabildeki “Hayret”, onların yakınlaşmasına fırsat vermeyince her zor durumda onlara yardım eden “Suhan”ın aracılığıyla mektuplaşırlar. Aşk, Hüsn’le evlenmek istediğinde Kalp Ülkesi’ne gidip oradaki kimyayı getirmedikçe Hüsn’e kavuşamayacağı söylenir. Bunun üzerine

Aşk, yolunda bin başlı rengârenk bir ejderhanın, ateş denizinin, o denizden geçmek için mumdan yapılmış gemilerin, bin yıllık Gam Harabesi'nin, Matem Sarayı'nın, çeşit çeşit cinlerin, devlerin, gulyabanilerin, geçilmez çöllerin vb. bulunduğu bu maceraya atılır. Lalası “Gayret”le yola çıkar. Birçok güçlükleri aşarlar, dara düştükleri her anda Suhan yetiştirerek onlara yardım eder. Nihayetinde Suhan onlara, Aşk'ın Hüsn, Hüsn'ün de Aşk olduğunu, birliğe ikiliğin sığmayacağını söyler. Bunun üzerine Hayret, Aşk'ı alarak Hüsn'e ulaştırır; böylece gaybın perdeleri açılır.⁹³⁸

Tasavvufi bir mesnevi olan *Hüsn ü Aşk*'ın kahramanları somut, gerçek varlıkları olan kişiler değildir; halk hikâyelerinin ya da mesnevilerin Mecnun ile Leyla, Ferhat ile Şirin gibi çiftlerine benzemezler. Metnin merkezindeki kişiler, doğrudan doğruya Hüsn, yani güzellikle bu güzelliğe ezeli yönelişin ifadesi olan Aşk'tır.⁹³⁹ Ancak Şerif Aktaş, farklı bir hususa dikkat çekmiştir; bu metin tasavvufî ve sembolik yönünden bağımsız olarak vakasıyla, iki kişi arasında gelişen yakınlığa ve psikolojik sonuçlarına odaklanmasıyla bir “roman”a yaklaşır.⁹⁴⁰ Benzer şekilde geleneksel hikâyeler ile bu metin arasındaki simetri, motifler ve olay örgüsü bakımından benzerlik; soyut kavramların özneleştirilmesine rağmen çift kahramanlı aşk hikâyelerini yankılamaktadır. Bu yönü dikkate alındığında bu mesneviden de türlü derecelerde yararlanılan örnekler vardır.

Arif Nihat Asya, “Hüsn ü Aşk”ında, hem göndergesine adıyla doğrudan işaret eder hem de “*Bulur irfânı şarkın/Ki, fermâniyle Hakk'ın/Ezelden Hüsn ü Aşk'ın/Kıyılmıştır nikâhı*” dizeleriyle mesnevinin ana izleğine ve sonuna, Hüsn'ün Aşk, Aşk'ın da Hüsn olduğuna,⁹⁴¹ birliğe ikilik sığmayacağına gönderme yapar (*Bir Bayrak Rüzgâr Bekliyor*, s. 145).

Behçet Necatigil'in “Ölü” şiiri, geleneksel metinlerden imge üretmek bakımından birçok göndergeyi bağdaştıran bir yapıya sahiptir. Metnin bir bölümünde *Hüsn ü Aşk*'ta Aşk'ın Kalp Ülkesi'ne varmak için aşması gereken engellerden birine⁹⁴² aşk kavramı odaklı bir gönderme yapılır. Bununla birlikte Hızır ve İlyas dolayısıyla bengisuya; mum ile pervane mazmununa da ana-metinde yer verilir. Adları anılmasa da geleneksel metinlerin kişilerine işaret edilir.

“Ateş denizlerinde mumdan kayıklarla
Sağlam mı tekneler aşkları geçmeye

⁹³⁸ Şeyh Galib, *Hüsn ü Aşk* (Çev. ve Haz. Abdülbaki Gölpınarlı), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2011.

⁹³⁹ Naci Okçu, “Hüsn ü Aşk”, *TDVİA*, C. 19, İstanbul, 1999, s. 29-31.

⁹⁴⁰ Şerif Aktaş, *Anlatma Esasına Bağlı Edebî Metinlerin Tahlili Teori ve Uygulama*, Kurgan Edebiyat Yayınları, Ankara, 2013, s. 191.

⁹⁴¹ Şeyh Galib, “*Kim Aşk Hüsn'dir ayn-i Hüsn Aşk*”, 2058. dize, *Hüsn ü Aşk*, s. 144.

⁹⁴² Şeyh Galib, “Der sıfat-ı Kal'a Zât'üs-Suver” içinde 1845-1850. dizeler, *Hüsn ü Aşk*, s. 130.

Güç.
(...)
İlerde güneşte balıklar kuruyor
Dirilirdi bengisu pınarlarında yunsa
Güç.

Gider yol bir Galib'e, Yunus'a
Ama bu ne çok ölü ağlar güç.
(...)
Ötede mum yanıyor bir şeyler dönüyor
Pervaneler ard arda ne çabuk ölüyor
Güç.

Dirilirdi sularına bir sağlam tekne olsa
Ama bu ne çok ölü ağlar güç." (Şiirler, s. 272)

Hilmi Yavuz, "kalp kalesi"ni, *Hüsn ü Aşk* mesnevisinin bütününden damıtılmış bir aşk şiiri şeklinde kurgulamıştır. İkili arasındaki aşkın merkeze alındığı ve birbirlerine kavuşmak için mücadelelerinin anıştırıldığı ana-metinde, yine bir metafor olan "kalp kalesi"ne seslenilir. Bu seslenişte alt-metnin; mumdan kayıkların bulunduğu ateş denizlerinin Aşkar'la geçilmesi, Aşk'ın Hûşrübâ tarafından zincire vurulması, onların karşılaştıkları tehlikelerde Söz'ün (Suhan) kurtarıcılığı ve aracılığı, Hüsn'ün Kalp Kalesi'nin (Ülkesi'nin) sultanı olması, Aşk'ın Hüsn'le kavuşması ve Aşk'ın Hüsn olduğunu anlaması gibi motifleri anıştırılır. Tüm bunlar, geleneksel metinden üretilen imgelerin kaynağı olur.

"kalp kalesi! ben sana
sürgün, sen bana hüzn
dayanır mı hüsn ü aşk bu
kırgındır yollar döndükçe
burçları bengisuyunda Aşk'ın
ve kimbilir hangi soyunda güzün

kalp kalesi! sen yaşlı Söz'ün
kopar zincirlerini
hem oğlun hem mahpusun
olan Söz bu! hem gece
hem gündüzün kanadını aç
atım, geç ateşi ve... Hüsnün
(...)
âh çeken kılıcın
bir düğüm olan adın
sonunun başındadır yaz
ve güller çözülsün" (Büyü'sün, Yaz - Toplu Şiirler, s. 131)

Mesnevideki metaforik yapının ve Aşk'ın Hüsn'e ulaşmak için geçtiği imtihanların etkisinde bireysel katmanlarla zenginleştirilen bu örnekte, özellikle aşk

kavramı öne çıkarılır. Mesnevinin olay örgüsüne, motiflerine, üzerine kurulduğu temel fikre gönderme yapılır.

3.3.1.4. Cem ve Şarap

İran hükümdarı Cem/Cemşit’le ilişkilendirilen şarabın ortaya çıkışıyla ilgili mitolojik hikâye, divan edebiyatında sıkça kullanılmış ve birçok mazmuna ilham vermiştir.⁹⁴³ Acem mitlerine göre şarabın ve kadehin mucidi, Cem’dir. Pisdâdiyan ailesinin dördüncü hükümdarı olan Cem, efsaneye göre Nuh peygamber zamanında yaşamıştır ve 700 yıl ömür sürmüştür.⁹⁴⁴ Cem, tarihî bir sima olduğu kadar efsanevi nitelikleriyle de bilinmektedir. Şarabın ortaya çıkışıyla ilgili efsaneyle anılan Cem, ava çıktığı bir gün ayağına yılan dolanmış bir kuş görür. Okuyla kuşun ayağındaki yılanı öldürür ve yilandan kurtulan kuş, gözden kaybolur. Daha sonra gagasında tohumlarla dönen kuş, onları Cem’in ayağının dibine bırakır ve uzaklaşır. Toprağa ekilen bu tohumlardan filizlenen asmalardan üzüm elde edilir. Kendisi yiyecek suyu da içecek olarak çok sevilen üzüm, sürekli tüketilmeye başlanır. Bununla birlikte çok bekleyen üzüm suyunun ekşidiği ve köpürdüğü fark edilince onun zehir olduğu inancı oluşur ve ondan sakınılır. Baş ağrılarına dayanamayıp ölmek isteyen Cem’in cariyesi, zehir olduğunu düşündüğü bu suyu içer. Sonrasında sarhoş olur ve bayılır. Deneyimlediklerini ayıldığı zaman Cem’e anlatır. Cem de dinlediklerinden sonra, üzüm suyunu bekleterek içmeyi alışkanlık edinir. Böylelikle şarap yaygınlık kazanır.⁹⁴⁵

Divan edebiyatının bu efsaneden ürettiği telmih, terkip ve mazmun gibi unsurların çoğu *Şehname*’nin mitolojik kahramanı Cem’den esinlenmiştir. Ancak *Şehname*’de şarabın icadıyla ilgili bir hikâye bulunmamaktadır. Yine de geleneksel edebiyatta şarap ve Cem neredeyse eşanlamlı olarak kullanılır. Zengin bir gelenek kurmuş olan Cem’le ilgili telmih ve mazmun kullanımı, Cumhuriyet döneminde de etkilerini sürdürür. Cem tipi, birçok şiirde kalıplaşmış özellikleriyle yer alır.

Yahya Kemal, “Rıtl-ı Giran” şiirinde Cem’in “bezm-i câmı kurmasına (şarabı bulmasına ve meclisin kurulmasına)” atıfta bulunarak şuh/rindî bir neşeyi telkin eder (*Eski Şiirin Rüzgârıyla*, s. 41-41). Burada Cem’in şarabı bulmasıyla ilgili efsaneye gönderme yaptığı gibi içki meclisini de Cem’in divanına benzetir. İçki içenler, aslında Cem’in başlattığı bir geleneğin sürdürücüsü, varisi olarak görülür. Şair de bu meclisin hem sürdürücüsü hem de bir katılımcısıdır. Yahya Kemal’in divan edebiyatının yerleşik kuralları ve söz varlığı içinde vücuda getirdiği bu şiirde, özgün bir üretimden ziyade

⁹⁴³ Halit Tanyeli, “Divan Şiirimizde İran’lı Kahramanlar 1. Cemşid”, *Türk Dili*, C. 1, S. 8, 1952, s. 468.

⁹⁴⁴ Firdevsi, *Şehname I* (Çev. Necati Lugal-Kenan Akyüz), MEB Yayınları, İstanbul, 1949, s. 38.

⁹⁴⁵ İskender Pala, *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, s. 93.

geleneğin sürdürüldüğü söylenebilir. Bununla birlikte şairin, *Eski Şiirin Rüzgârıyla* kitabında, “Tûr’dan Mülhem” (s. 57-58), “İnşirah Gazeli” (s. 71-72), “Hazan Gazeli” (s. 91-91), “Abdülhak Hâmide Gazel” (s. 97-98) ve *Rubâiler*’indeki “İhsân’a” (s. 15) başlıklı şiirlerinde bulunan Cem göndermeleri, tamamıyla aynı çizgide yer alır, gelenekle süreklilik kurar.

Faruk Nafiz Çamlıbel’in “Şaraba Kaside”si, geleneksel edebiyata yapılan telmihler ve onun bilinen terkipleri ile kurulmuştur. Birçok bakımdan geleneğin imkânları dairesinde bir yineleme olan bu şiir, Cem’in şarabı bulmasıyla ilgili efsaneye yapılan göndermeyle başlar ve divan edebiyatının bilinen birçok unsurunu, kişisini şarap etrafında birleştiren bir “kaside”ye dönüşür. İnsanın şarabın verdiği esrlikle hayal âlemine sürüklenmesine “gül açmadan bülbülleşmek” imgesiyle işaret eden Çamlıbel, beraberinde gül ile bülbülün temsilî hikâyesinin iki figürüyle Mecnun ile Leyla arasındaki simetriyi yineler. Şiirde bir buhurdandan tüten dumanların arasında şekillenen sevgili suretini, Havva, Zeliha, Meryem gibi geleneksel tiplere yaptığı göndermelerle belirginleştirir. Şarabın olağan ölçülerin ötesinde yüceltildiği bu şiirde yer alan tüm bu göndermeler; Cem’in insanlığa yadigâr bıraktığı varsayılan bu içeceğin insan zihninde ve ruhunda oluşturduğu etkilerin methine yöneliktir. Cem de bu “şaheser”ine duyulan minnet borcunun ödenmesi amacıyla kasideye uygun şekilde övülür.

*“Bir şaheser bırakmış ölürken cihanda Cem,
Elden komaz, başıyla beraber tutar Acem;
(...)
Sunmakla Cem bu âleme tılsımlı camını,
İnsanlığın helâle çevirmiş haramını;
(...)
Bülbülleşir onunla hayâl, açmadan da gül;
Leylâ’sı olsa, olmasa, Mecnûn olur gönül...
(...)
Havva kadar vefalı, Zelîhâ kadar haşin,
Meryem misâli sâde ve Selmâ’dan âteşin!
(...)
Kaldın yegâne sen kara gün dostu, ey şarâb
Kervanla gelmiş olsa da bir şey mi ıstırâb?
(...)
Her kim kırıp dökerse Cem’in yadigârını,
Dünyâ gözüyle görmesin ömrünce yârını!”* (Han Duvarları - Toplu Şiirler, s. 43-44)

Çamlıbel’in “Şâ’ir”i de Cem’in şarabı bulmasına gönderme yapılan şiirlerdendir. Bu şiirin öznesi olan “şair”, kılıktan kılığa bürünebilen elastik bir figür olarak çizilmiştir; birçok farklı tarihî ve kurmaca kişiyle onun arasında benzerlik hatta özdeşlik kurulur. Örneğin bir şairin “manayı lafza”, “maddeyi ruha” dönüştürmesi, yani şiirini oluşturması

ile Cem'in "sabuhu cama dökmesi" birbirine benzeyen süreçlerdir. Şair, aynı zamanda Hz. Musa'nın asasıyla mucizeler gerçekleştirdiği gibi şekillere can verir, varlıkları estetiğiyle yeni bir çehreye büründürür. Birçok olayı eşzamanlı olarak sanatının nesnesi durumuna getiren şair, farklı kişilikleri bünyesinde taşır. Bu metindeki; Hz. Musa'nın mucizeleri, mitolojik bir kahraman olan Cem'in şarabı icat etmesi gibi göndergelerin tamamı, geleneksel edebiyattan ödünç alınmıştır. Farklı olayları ve kişileri birbirine eklemleyen bu metin; anlatıcı şair figürünün sürekli farklı kişilere eşlik etmesi, farklı zaman ve mekânlarda gezinmesi bakımından telvinin de bir örneğidir.

*"Eşyayı tanırken hepimiz sâde dışından
Esrarına yol bulduk onun anlatışından.
Cemşîd eli dökmüşse nasıl cama sabûhu,
Mânâyı odur lâfza koyan, maddeye ruhu.
Bir mucizenin lûtfuna ermiş gibi, yer yer.
Can buldu asâsiyle dokundukça şekiller:
Bülbüldeki sevdâyı sezip güldeki hüsnü
Nakşetti onun kudreti dünyâyâ ledünnü."* (Han Duvarları - Toplu Şiirler, s. 35)

Çamlıbel'in "Bezm-i Cem"i, birçok bakımdan geleneğin bir devamıdır. Üslup bakımından Ziya Paşa'yı andıran bu şiirde tasvir edilen karamsar tablo, bir devrin kapanışını vurgulamaktadır. Bir devir kapanmıştır; bu devrin, divan geleneğinin bir temsilcisi olan Cem, meyhaneden, vazgeçilmez bir parçası olduğu meclisten ayrılmaktadır. Bu bağlamda Cem'in kimliğinde şiirin bütünü, eskinin bitişine ve yeni bir edebiyat anlayışının başlangıcına dolaylı bir gönderme olarak da yorumlanabilir.

*"Âlemin döndü harabatı harâb-âbâda;
O felek-zâde cihan, şimdi felâket-zededir.
Bâde yok; pîr-i mugan, mugbeçe, mutrib, yok, yok!
Cem, zamanında, bu meyhaneyi terketmededir."* (Han Duvarları - Toplu Şiirler, s. 81)

Arif Nihat Asya'nın "Nem" (*Rübâiyyat-ı Ârif -1-*, s. 15) ve "Şikâyet I" (*Rübâiyyat-ı Ârif -1-*, s. 17) rubailerinde Cem'e ve kadehine (câm-ı Cem) geleneksel anlayışa uygun şekilde yer verilir. Asya, "Artıklar II" rubaisinde ise kadının Âdem'in kaburgasından yaratıldığı gibi şarabın da Cem'in "artık"ı olduğunu, ondan kaldığını dile getirerek onun bu içkinin mucidi sayılmasına gönderme yapar (*Rübâiyyat-ı Ârif -2-*, s. 90).

Cahit Sıtkı Tarancı, "Cem"inde bir mitolojik figür olan bu hükümdara, geleneksel algılanışıyla uyumlu şekilde gönderme yaparken onu modern bireyle "karşılaştırır". Şiirde geleneksel edebiyatın normlarının dışında bir söylem biçimiyle konuşturulan anlatıcı özne, kadehin Cem'den bir yadigâr olduğunu ancak onun çağrıştırdığı eğlence/işret meclislerinin, toplanmaların esamesinin artık okunmadığını

dile getirir. Çizilen bu karamsar atmosferde bireyliğinin bilinciyle öne çıkan anlatıcı özne, kendi kederini yaşamakta ve geçmişi bu bağlamda özlemle hatırlamaktadır. Bununla birlikte Tarancı, şiirinin sorunsalı olan modern insanın mutsuzluğunu ve hayata dönük sorgulamalarını belirginleştirmek amacıyla göndergesinden bir zıtlık devşirir. Öyle ki modern toplumdaki birey için geleneğin gazellerinde, işret meclislerinde telkin edilen neşenin bulunmayışı bir kayıptır, melankoli nedenidir.

“Besbelli bu kadeh senden yadigâr ey Cem;
Elimizde garip garip parıldar ey Cem,
Vermiyor amma sana verdiği neşeyi;
Nerde senin dem sürdüğün zamanlar ey Cem?” (Otuz Beş Yaş Bütün Şiirleri, s. 180)

Asaf Halet Çelebi’nin de Nedimâne tarzda yazdığı gazellerinden birinde tamamen geleneğin şekil ve içerik unsurlarına bağlı kalarak Cem’e ve şaraba gönderme yaptığı görülür. Çelebi de farklı kültür ve edebiyat geleneklerinden yararlanan modern bir şairin geleneği yinelemesini örnekler: “*Olursa Cem gibi bir hoş hayâl ü hâb olalım/Kadeh kadeh içerek âb-ı âteş-efrûzu*” (Bütün Şiirleri, s. 95).

Seyfettin Başcılar her ne kadar modernist şiirin zirvesi olarak görülen İkinci Yeni’yle anılsa da geleneksel denemeler de yapmıştır. Başcılar’ın kaleme aldığı ve ayrılık acısı, mahrum kalma izlekleri üzerine kurulu iki rubaide (22; 37 numaralı) Cem ve meclisine gönderme yapılır (Bütün Şiirleri, s. 377; 378). Bu metinlerdeki anlatıcı özne, “bezm-i Cem”e benzettiği dost sohbetlerinden, Aslı ile Kerem’in temsil ettiği ideal aşklardan uzak düşmüştür. Bu denemelerinde Başcılar, bir ruh hâlini betimlemek işlevindeki göndermelerini, yine geleneğin biçim imkânlarıyla aktarır.

3.3.2. Halk Edebiyatı

Pertev Naili Boratav, halk hikâyeciliğinin belirgin bir şekilde 15-16. yüzyılda ortaya çıktığı görüşündedir. Boratav’a göre halk hikâyeciliğinin başlangıcı olan bu dönemde, destandan halk hikâyeciliğine geçişin ilk önemli örnekleri görünür. Öyle ki hem destanın hem de halk hikâyesinin özelliklerini bir arada taşıyan *Dede Korkut Kitabı* mahiyeti itibarıyla bu geçişin karakteristik bir örneğidir.⁹⁴⁶ Ağırlıklı olarak halk hikâyeciliğinin gelişim yönünü belirleyen bu geçişin ardından, Türk hikâye/anlatı geleneğini besleyen kaynaklar birden çok koldan gelişir. İlk kolu, Hint edebiyatının etkisi ile gelişen masal örnekleri ve Arap tahkiye geleneğinin etkisiyle oluşan mensur kahramanlık anlatıları;⁹⁴⁷ ikinci kolu, Fars edebiyatının etkisi sonucu oluşan manzum

⁹⁴⁶ Pertev Naili Boratav, *Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği*, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, 2014, s. 40-41.

⁹⁴⁷ Menkıbeler; *Battal Gazi*, *Hazret-i Ali Cenkleri*, *Eba-Müslim* vb. hikâyeler.

hikâyeler;⁹⁴⁸ üçüncü kolu ise Türk destanlarının doğal gelişimiyle evrilen halk hikâyeleri oluşturur. Boratav’a göre üçüncü kol, diğer iki hikâye kaynağından farklı olarak bir uyarlama ya da yabancı bir edebiyattan yapılan biçim/içerik ödünçlemesi sonucunda gelişmemiştir.⁹⁴⁹ Bu bölümün alt-metinlerini oluşturan *Kerem ile Aslı*, *Tahir ile Zühre*, *Ferhat ile Şirin*⁹⁵⁰ gibi aşk hikâyeleri ve Köroğlu gibi menkıbevi nitelikler taşıyan halk şairleriyle ilgili metinler de bu gruba girer. Türk anlatı geleneğinin gelişmesinde dördüncü kolu ise meddah hikâyeleri oluşturur.⁹⁵¹ Farklı kollar şeklinde gelişen bu külliyyatın neredeyse tamamı modern Türk edebiyatına çeşitli şekillerde yansımıştır. Özellikle Cumhuriyet döneminde bu hikâyeler, şiirin olanaklarıyla yeniden kurgulama sürecinin bir parçası olmuşlar ve birçok açıdan güncellenmişlerdir.

Metinlerarasılık kuramlarına göre her “*anlatı bir kültürün içinde yer alır, bu nedenle, yalnız yaşadığımız dünyanın dil dışı gerçekliğine değil, aynı zamanda kendisinden önceki yazılı ve sözlü öteki metinlere de göndermede bulunabilir.*”⁹⁵² Folklor bağlamında da bu geçerlidir; başlangıçta söze ilişkin olan sözlü ürünler, yazıya geçirildikleri anda metnin alanına katılırlar: “*halk masalları, efsaneler, mitler bu düzlemde bu kez metinleştirilmiş olarak, yeni bir bağlamda ve kimi zaman yeni bir kılıkta metinlerarasılık sürecine uygun olarak*” dolaşıma girer.”⁹⁵³ Aktulum’a göre folklorik ürünler, sadece edebiyatın alanıyla sınırlı, söz ile yazı arasındaki bir alışveriş olarak nitelendirilmemelidir; çünkü yazıya aktararak metin özelliği kazanan her eser, alıntılanma ya da yeniden yazım gibi süreçlere dâhil edilebilir. Bu ürünler, sanatın farklı türlerinde bir dizi dönüşümün ardından kullanılabilir.⁹⁵⁴

Halk edebiyatı ürünleri, genellikle sözlü edebiyata bağlı gelişen ve zamanla metinleşerek sadece farklı değışkelerde ayrışan yönler gösteren, buna rağmen kimi motif farklılıkları dışında, çoğunlukla kalıplaşmış kişileri, olay örgüleri bulunan metinler olarak nitelendirilebilir. Bununla birlikte, Aktulum’a göre bir folklorik ürünün değıştirilmeden bir dönemden diğerine aktarılması; klişeleşme, basmakalıplaşma ve müzeleşme gibi tehlikelere açıktır. Millî kültür verimlerinin korunmasının yolu, onların farklı dönemlerde sürekli güncellenmelerine bağlıdır; bunun en etkin yöntemi, onların başka eserlerde yeniden kullanıma sokulmaları, söylemlerarası/metinlerarası bir sürece katılmalarıdır.

⁹⁴⁸ *Leylâ ile Mecnun*, *Ferhat ile Şirin*, *Yusuf ve Zeliha* vb. mesneviler.

⁹⁴⁹ *Kerem ile Aslı*, *Emrah ile Selvi*, *Köroğlu* vb. hikâyeler.

⁹⁵⁰ Bu hikâye her ne kadar mesnevi geleneğinden devşirilmişse de zamanla yerelleştirilmiş ve hikâyenin kişilerinden Hürmüz’ün geri plana itilerek Ferhat’ın öne çıkarılmasıyla halk edebiyatına yerleşmiştir. İlgili hikâye, bundan dolayı bu başlık altında ele alınmıştır.

⁹⁵¹ Pertev Naili Boratav, *Folklor ve Edebiyat I*, Adam Yayınları, İstanbul, 1982, s. 304-308.

⁹⁵² Ayşe (Eziler) Kıran ve Zeynel Kıran, *Yazınsal Okuma Süreçleri*, Seçkin Yayınları, Ankara, 2011, s. 359.

⁹⁵³ Kubilay Aktulum, *Folklor ve Metinlerarasılık*, Çizgi Kitabevi, Konya, 2013, s. 23.

⁹⁵⁴ *age.*, s. 68.

Durağanlaşan halk kültürü ürünlerine devingenlik kazandırmanın yolu ise metinlerarasılıktır:

*“Metinlerarası bakış gelenekselleşen ve/veya klasikleşen kültürel unsurları yeniden üreterek yaratır. Olduğu gibi yinelemez, dönüştürerek yeniden yaratır. Böylelikle gelenek geçmişin şimdide durağan bir yinelemesi olmaktan çıkar, yeni bir bağlamda devingen bir unsur durumuna gelir.”*⁹⁵⁵

Halk edebiyatı ürünlerinin Cumhuriyet dönemi metinlerindeki varlığı, bu durumu örneklemektedir. Bu bakımdan geleneksel bir eserden alıntılanan bir unsurun, yeni bir bağlama, esere bir dizi biçimsel ve anlamsal değişiklikle katılarak ikincil metnin (*hyper-text*) çeşitlendirilmesi işlemi söz konusu dönemde de sürdürülmektedir.⁹⁵⁶ Sözlü geleneğin ürünleri, kolektif bilinçte yer edinmiş farklı anlatılar; yazıya aktarılıp metinleştirildikleri andan itibaren yeniden kurgulamanın ve yorumlamanın nesnesi olmaya devam etmektedir. Bu başlık altında incelenen metinler, bu durumun doğrudan örnekleridir. Cumhuriyet dönemi şairlerinin kullandığı alt-metinler, genellikle sözlü geleneğin derlenerek yazıya dökülmesinin ürünleridir. Bu nedenle sözlü edebiyatta olduğu gibi geniş bir çeşitlenmeyi ya da farklılaşmayı bunlarda görebilmek çok mümkün değildir. Dolayısıyla alışveriş hâlindeki iki metinde kullanılan kişiler, olay örgüsü ve motifler gibi anlatı unsurlarında büyük ölçüde örtüşme ve benzerlik olduğu söylenebilir; çünkü göndergeler “durağan”dır. Ancak onlar, yeni bağlamlarında biçim, anlam ya da işlev bakımından farklılaşmaktadır.

3.3.2.1. Aşk Konulu Halk Hikâyeleri

Bu kategorideki aşk hikâyelerinin kahramanlarından genellikle ideal âşık tipi ve örneği olarak yararlanılmaktadır. Söz konusu hikâyelerin kişilerinin arasındaki ilişki kalıbının da genellikle duygusal yakınlık kurulan kişiye uyarlandığı, onlarla rekabete girildiği ya da özdeşlik kurulduğu görülür. Kimi zaman bu âşık tiplerinin modern zamanın içine taşınması, onlara farklı görevler yüklenerek dönüştürülmesi ya da anlatıcı öznenin onların ait olduğu kurmaca bağlama katılarak eşlik etmesi söz konusu olabilir. Bununla birlikte onlarla ilgili hikâyelerin bazı kesitleri yeniden üretilerek farklı siyasi ya da toplumsal bağlamlara uyarlanır. Kimi zaman da geleneksel halk hikâyesinin öncesinin ya da sonrasının tasarlanması, ona alternatif bölümler eklenirken anlatı kişilerinin farklı bir hikâyenin öznesine dönüştürülmesi söz konusudur. Geleneksel âşık tiplerinin karikatürize edildiği, aşklarına ve onları tanımlayan yönlerine alaycı yaklaşıldığı, sıradanlaştırıldığı örnekler de bulunmaktadır. Bazı örneklerde ise bu hikâyelerin kişilerine, Anadolu

⁹⁵⁵ age., s. 15.

⁹⁵⁶ age., s. 35.

coğrafyasının, kültürün, insani değerlerin simgeleri olarak yer verilir. Bu farklı yaklaşımlar, özellikle *Ferhat ile Şirin*, *Kerem ile Aslı*, *Tahir ile Zühre* gibi halk hikâyeleriyle ilgili şiirlerde örneklenmektedir.

3.3.2.1.1. Ferhat ile Şirin

Ferhat ile Şirin'in hikâyesi, Genceli Nizami'nin *Hüsrev ü Şirin* adlı eserinin oluşturduğu geleneğin ürünü olan ve zamanla bu gelenekten bağımsızlaşan bir mesnevi konusudur. Hikâye; Şirin, ona âşık olan Hüsrev ve Ferhat üçlüsü arasında gelişen olayları anlatır. Başlangıçta mesnevinin öne çıkan kişisi Hüsrev iken zamanla bu konu, “Ferhad ü Şirin” ve “Ferhadname” gibi adlar altında işlenmeye başlamıştır. Böylece Ferhat, hikâyenin merkezindeki kişiye dönüşmüştür ve geleneksel Türk edebiyatında Ferhat'ın öne çıkarıldığı mesneviler de yazılmaya başlanmıştır. Konuyu, müstakil olarak bu şekilde ilk defa yazıya geçiren kişi, Ali Şir Nevai'dir (*Ferhâd ü Şîrîn*/1484). Divan edebiyatında ise II. Bayezid'in oğlu Şehzade Korkut'un *Ferhâd ü Şîrîn*'i, Lâmiî'nin *Ferhâdnâme*'si (1512), Kanuni Sultan Süleyman döneminde Şâmî'nin *Ferhâdnâme*'si ve sonrasında yazılan eserler köklü bir gelenek kurmuştur.⁹⁵⁷

Hem halk hem de divan edebiyatı alanında bu hikâyenin işlendiği geniş bir metin kümesi bulunmaktadır. Modern dönemde de bu hikâye, birçok yeni metne içerik sağlamayı sürdürmüştür. Hikâyenin, yazıya aktaranın tercihlerine göre biçimlenen farklı değişimleri ve uyarlamaları olsa da genel çerçevesi küçük değişiklikler dışında korunmuştur. Başlangıçta divan edebiyatının ürünü olan bu hikâye zamanla halk edebiyatında *Ferhat ile Şirin* adı altında yaygınlaşmış ve benimsenmiştir. Cumhuriyet dönemi şiirlerinde halk edebiyatı geleneğindeki yerleşik biçimin yaygın şekilde yararlanılan bir kaynak olduğu görülmektedir.

Hikâyenin halk edebiyatındaki anlatımına göre Horasan'da bir hükümdar olan Mehmene Banu, küçük kardeşi Şirin'e güzel bir köşk yaptırır⁹⁵⁸ ve köşkün süslenip bezenmesi işini, nakkaş Behzat ve oğlu Ferhat'a verir. Köşkü incelemek için gelen Ferhat'ı gören Şirin, ona âşık olur ve bu aşk, karşılık bulur. Böylelikle çift arasında birçok zorlukla sınanacak olan duygusal yakınlık başlar. Köşk bitirildiğinde onun önünden bir dere akmasını ya da çeşme yapılmasını isteyen Şirin'in talebi üzerine Mehmene Banu, Bisütun Dağı'nı delerek bu suyu köşkün önüne getirecek kişinin her dileğini

⁹⁵⁷ Nurettin Albayrak, “Ferhad ve Şirin”, *TDVİA*, C. 12, İstanbul, 1995, s. 388.

⁹⁵⁸ Bu hikâyenin yazma ve taş baskılarındaki bazı anlatımlara göre Şirin, Mehmene Banu'nun kardeşinin kızıdır. Şirin ve yakınıyla arasındaki ilişki farklı anlatımlara göre çeşitlenmektedir. Ancak şiirlerde en çok kullanılan; Ferhat, Mehmene Banu ve Şirin üçlüsünün merkezinde olduğu ve burada özetlenen anlatımdır. Ayrıntılı bilgi için bkz. Metin Özarslan, *Ferhat ile Şirin, Mukayeseli Bir Araştırma*, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 2019, s. 58-81.

gerçekleştireceği sözünü verir. Bu işe talip olan Ferhat, kendisine 40 gün verilmesine rağmen suyu 39. günde⁹⁵⁹ köşkün önüne getirir. Başarısından dolayı ödüllendirilerek kendisine kapı ağalığı ve sarayda bir oda verilen Ferhat, Şirin’le aşkı ortaya çıkınca Mehmene Banu’nun kethüdası tarafından cezalandırılarak Kale-i Ahenin’de zincire vurulur. Mehmene Banu’nun rüyasına giren bir derviş, onu ikaz edip helak edileceğini söylediğinde Ferhat bin altın verilerek serbest bırakılır. Bu altınları fakirlere dağıtan Ferhat tıpkı Mecnun gibi çöllere düşer, oradaki vahşi canlılarla arkadaşlık eder ve divane hâllere bürünür. Yaşadığı mağaraya Şirin’in suretini nakşeder ve onunla avunmaya çalışır. Ferhat’ın durumunu öğrenen ve onu kollamak isteyen Amasya hükümdarı Hürmüz, Mehmene Banu’ya savaş açarak onu dize getirir. Ferhat ile Şirin’i yanına alır. Hürmüz’ün oğlu Hüsrev, Şirin’i görür görmez âşık olur. Bütün çabalarına rağmen oğlunun fikrini değiştiremeyen Hürmüz, dadısından bu işe bir çözüm bulmasını ister. Yine Ferhat’a evliliğin gerçekleşebilmesi için şehrin karşısındaki dağdan 40 günde su getirmesi şartı konur. Dağı delip bitirmek üzereyken bir kocakarı kılığında Ferhat’ın yanına gelen dadı, Şirin’in öldüğünü ve ona bir tabak lokmasını getirdiğini söyler. Bunu duyan Ferhat, külüngünü/gürzünü havaya fırlatıp başını altında tutarak kendini öldürür. Onun öldüğünü haber alan Şirin, hemen oraya gider ve Ferhat’ın koynundaki hançeri göğsüne saplayarak can verir. Olanları öğrenen Hürmüz ve dadı da oraya varır. Dağdan gelen bir aslan, dadıyı parçalayarak öldürür. Hürmüz, bu dünyada kavuşamayan çifti yan yana defneder. Rivayete göre her baharda bu mezarın üstünde bir kırmızı bir de beyaz gül açar; onları hayattayken de kavuşturmayan dadı, ikisinin arasında bir karaçalı olarak belirir.⁹⁶⁰

Yahya Kemal’in, Nabi’nin “görmüşüz” redifli gazelinin⁹⁶¹ tanzir ettiği “Baharâbâd”ında Cem, Hafız, Mevlana gibi kişilerin yanı sıra Ferhat’ın Şirin’e kavuşmak için dağı delmesine, Kerem’in Aslı için yanmasına gönderme yapılır. Yahya Kemal, söz konusu aşk hikâyelerinin en bilinen motiflerini telmih geleneğine uygun şekilde bir araya getirir ve merkezindeki kişilerle onun minyatür bir evrenini kurar.

“Şûh Şirin’ler yüzünden dağ delen Ferhâd’lar

⁹⁵⁹ Bazi rivayetlerde 1000 gündür.

⁹⁶⁰ Hikâyenin sonunda bulunan mezarda gül bitmesi, bu tür hikâyelerin ortak bir motiftir. Tahir ile Zühre, Arzu ile Kamber, Ferhat ile Şirin gibi dünyada kavuşamayan sevgililerin mezarlarının üstünde biri kırmızı diğeri beyaz iki gül biter; bu iki gülün birbirlerine dolanacağı sırada aralarında kötü figürün dönüşmüş biçimi olan bir karaçalı büyür ve onları tekrar ayırır. Ayrıntılı bilgi için bkz. Metin Özarslan, *Ferhat ile Şirin, Mukayeseli Bir Araştırma*, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 2019, s. 58-62; 163-234. Nurettin Albayrak, “Ferhad ve Şirin”, *TDVİA*, C. 12, İstanbul, 1995, s. 388-389.

⁹⁶¹ “Bağ-ı dehrin hem hazanın hem bahârın görmüşüz/Biz neşâtın da gamın da rüzgârın görmüşüz” Bkz. Mehmet Kurtoğlu, *Urfalı Nabi (Şair Nabi)*, Şanlıurfa Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları, İstanbul, 2008, s. 78.

Aslıhan'lerden yanan Âşık Kerem'ler görmüşüz" (Eski Şiirin Rüzgârıyla, s. 99-100)

Şairin, “Rubâî” üst başlıklı şiirlerinden birindeyse Ferhat ile Şirin kavuşmuştur; bunu kutlamak amacıyla kadehler, fecre kadar ellerde dolaşmaktadır. Biçim özellikleri bakımından geleneğin kurallarına bağlı olan bu rubaide farklı bir Ferhat ile Şirin vardır, alt-metin unsurları anlamsal dönüşüme uğratılmıştır. Motiflerin dönüştürülmesiyle âşıklar kavuşmuş, geleneksel hikâye için alternatif bir son tasarlanmıştır.

*“Çepçevre bahâr içinde bir yer gördük
Ferhâd ile Şîrîn'i beraber gördük
Baktık gecedен fecre kadar ellerde
Yıldızlara yükselen kadehler gördük” (Rubâîler, s. 23)*

Yusuf Ziya Ortaç’ın “Rüyalar” şiirinde anlatıcı özne, değişkenlikle karakterize olan rüyalarında farklı tarihî ve kurmaca kişiliklere bürünür. Rüyanın kişilik geçişlerinin soyut mekânı olduğu bu metinde, Hz. Muhammet’in saklanması için örümceğin ağ örmesine,⁹⁶² aşkı için her türlü zorluğa göğüs geren Ferhat’ın dağ delmesine, Âdem ile Havva’nın şeytan tarafından kandırılması dolayısıyla yasak meyveye gönderme yapılır. Anlatıcı özne, rüyalarında söz konusu kişilerin başından geçen olayların merkezinde yer almakta ve farklı göndergelerin coğrafyasında dolaşmaktadır. Rüyanın kurgusal bir çerçeve sunarak farklı göndergeleri bağımsız kesitler hâlinde bir araya getirip dönüştürdüğü ana-metinde, değişen kişiliklere bürünme ya da onlara eşlik etme örüntüsü (telvin) yinelenir.

*“Kapayınca gözlerimi
Başka dünyalar görürüm.
(...)
Bazı yolumdan çevirir
Beni bir örümcek ağı!
Bazı dümdüz yol olur
Ferhad’ın aşılmaz dağı!*

*Bazı bir yılan ağzından
Bir ateş elma tadarım!
Bir melek yüzlü şeytana
Bütün ömrümü adarım!”⁹⁶³*

Faruk Nafiz Çamlıbel’in Yeni Lisan anlayışının belirlediği sade dil ve hece vezni kullanımının yanı sıra memleket sorunlarını ve halk kültürünü işlemeyi ortak bir tavra

⁹⁶² Örümcek, Hz. Muhammet’in düşmanlarının takibinden kurtulmak için Hz. Ebu Bekir’le birlikte girdiği mağaranın ağzını ağı ile kapatıp müşriklerin oradan uzaklaşmasını sağlamasıyla Doğu-İslam edebiyatlarında, özellikle İslami Türk edebiyatında siyer kitaplarının ve hicretnâmelerin müstakil bölümlerinde, ayrıca tevhit ve naatlarda yer bulmuştur. Ayrıntılı bilgi için bkz. Mustafa İsmet Uzun, “Ankebût”, *TDVİA*, C. 3, İstanbul, 1991, s. 213-214.

⁹⁶³ Yusuf Ziya Ortaç, *Bir Rüzgâr Esti... -Şiirler- Binnaz -Trajedi 3 perde-*, Yeni Matbaa, İstanbul, 1962, s. 9-10.

dönüştüren Memleket Edebiyatı özelliklerini yansıtan “Çoban Çeşmesi” şiirinde kişileştirilen çoban çeşmesinin kimi hâlleri tasvir edilir. Şiirde Ferhat’ın Şirin’in dileğini gerçekleştirmek için dağları delip nihayetinde onun istediği suyu köşkünün önünden akıtmasının dizelerle aktarıldığı dörtlükte, alt-metindeki dere ya da çeşme, çoban çeşmesine dönüştürülür. Halk kültürünün ve edebiyatının sürekliliğini sağlayan, bu çeşmedir. Ferhat’ın getirdiği suyla temsil edilen halk kültürü ve edebiyatı, bugün de çoban çeşmesinden akmaktadır. *Kerem ile Aslı, Leyla ve Mecnun* hikâyelerine de gönderme yapılan bu örnekte; Aslı’nın kaçırılışı ve Kerem’in onun peşinde diyar diyar dolaşması, Leyla’nın İbn-i Selam’la evlendirilmesi ve Mecnun’un ölmesi gibi motiflere de yer verilir.

Ana-metinde çoban çeşmesi, akışıyla, farklı metinlerde üretilerek süreklileşecek geleneksel hikâyelerin ve edebiyatın potansiyelini, yeni filiz veren Cumhuriyet dönemi sanatının yöneleceği kaynağı simgeler. Halk edebiyatının modernize edilmesini örnekleyecek şekilde çevresinde topladığı aşk hikâyeleriyle tematik bir kompozisyon kuran bu çeşme, yeni edebiyata bir model sunacak olan kurmaca kişileri de akan suyun (geleneğin) sürekliliği metaforuyla bütünleştirir. Çoğu yönüyle işlevsel olan bu metinde halk edebiyatının öncelenmesiyle, Cumhuriyet dönemi poetikasına da işaret edildiği söylenebilir.

“Gönlünü Şîrîn’in aşkı sarınca
Yol almış hayâtın ufuklarınca,
O hızla dağları Ferhat yarınca
Başlamış akmağa çoban çeşmesi...
(...)
Vefasız Aslı’ya yol gösteren bu,
Kerem’in sazına cevap veren bu,
(...)
Leylâ gelin oldu, Mecnun mezarda,
Bir susuz yolcu yok şimdi dağlarda,
(...)
Ne şâir yaş döker, ne aşık ağlar,
Târihe karıştı eski sevdalar:
Beyhude seslenir, beyhude çağlar,
Bir sola, bir sağa çoban çeşmesi!..” (Han Duvarları - Toplu Şiirler, s. 217)

Çamlıbel’in “Ferhat” şiirinde ise anlatıcı özne, kendisini bu âşık kahramanla özdeşleştirir ve onun yazgısını paylaşır. Bir kadının daveti üzerine aşılacak zorlukların, verilen çetin mücadelenin anlatıldığı şiirin anlatıcı öznesi, kendisini Ferhat’a benzettiği gibi zaman zaman da onu bir kılavuz olarak görür. Ferhat’ın külünkle deldiği dağ nefesiyle yıkabileceğini düşünür. Ancak ana-metindeki sevgili, daha gerçekçi resmedilmiştir ve tutkuyla arzulanmaktadır. Yeni bağlamında Şirin, divan edebiyatının

çizgisindeki zulmeden, yüz çeviren sevgiliyi de anıstırır; kimi geleneksel motifler de bu yeni tipi belirginleştirmek amacıyla dönüştürülmüştür. Ferhat ise ana-metnin anlatıcı öznesine, güçlüklerle mücadelenin simgesi olarak bir model olmuştur. Dolayısıyla *Ferhat ile Şirin* hikâyesinin motiflerini yeni bir bağlama uyarlayan ve Şirin'i gönderge yaparak yeni bir sevgili tipi üreten Çamlıbel, hikâyedeki duygusal gerilime ve aşk anlayışına yeni bir boyut kazandıran bireysel vurgularıyla metinlerarası bir işlem gerçekleştirir.

*“Taş kesilsem duramam, dağların ötesinde
Kanı kalbimde çarpan bir kadın gel desin de!
(...)
Yaydan kopan ok gibi kanat açtım derine,
Kapanmak istiyorum bu hızla dizlerine...
Delmek için nefesim yetti külünk yerine,
Birer küme buluttu sıradağlar yolumda.” (Han Duvarları - Toplu Şiirler, s. 177)*

Çamlıbel'in “Vahdet-i Vücut”u ise klasik edebiyatın şekil özelliklerinin kimi yönlerden sürdüğü ancak dil bakımından sadeleşmenin görüldüğü şiirlerdendir. Bu şiirde yer alan Kerem ile Aslı, Ferhat ile Şirin gibi halk edebiyatı çiftleri her ne kadar dünyevilik açısından yorumlanmaya açık olsa da ilahi aşk izleğini de destekler. Şiirdeki ad tercihinin yanı sıra *Ferhat ile Şirin* “kıssasının emel kasrında tekrarlanması” ve anlatıcı öznenin “beyhude seferden döndüğü”nde Kerem ile Aslı'nın kavuşması, ilahi çağrışımları olan bir aşkı ima eder. Bununla birlikte, söz konusu çiftlerin ölümde kavuşması da anlatıcı öznenin kendi arayışıyla örtüştürdüğü bir yazgıya dönüşür. O da dünyanın sınırları içindeki arayışından vazgeçtiği zaman gerçek sevgilisine kavuşacaktır.

*“Düşmanlar elinden, ne çıkar, dönse de mecruh
Mademki nihayet sana teslim olacak rûh!
(...)
Ayrılması ruhun neye bağlıysa bedenden,
Yollar gibi yıllar da ayırmaz beni senden!*

*Beyhude seferden yorulup döndüğüm anda,
Derler ki, buluşmuş Kerem Aslı'yle cihanda;*

*Her fasıladan sonra, emel kasrı olup şâd,
Tekrar edilir kıssa-i Şîrîn ile Ferhâd...
(...)
Bir sarmaşığın dalları hâlinde giriftiz;
Efsânelerin bin bir isim verdiği çiftiz!” (Han Duvarları - Toplu Şiirler, s. 39-40)*

Çamlıbel'in “Ölmeden” şiirinde ise sevgili, efsanede Şirin, şarkıda Mehveş'tir; kurmaca metinlerde yüceltilen farklı kimliklere bürünür (*Heyecan ve Sükûn*, s. 15-16).

Arif Nihat Asya'nın “Tanımamak” şiirinde bireyin yabancılaşması, Ferhat'ın dağ delmesi motifi aracılığıyla anlatılır. Alt-metin kesiti bu amaca uygun şekilde dönüştürülür: *“Hayal değil, hakikattim;/Dağ yardım, kayalar attım;/Elinde küskü,*

Ferhat'tım..!Küsküm beni tanımadı!" (Duâlar ve Âminler, s. 203-205) Asya'nın "Yol I" başlıklı rubaisinde ise Ferhat'ın dağlarda ayak bastığı yerlerden Şirin'in de geçeceği, onların birbirine mukadder olduğu izleği vurgulanır (*Rübâiyyat-ı Ârif -1-*, s. 53). Şairin "Amasya'da Dügün Var" başlıklı rubaisinde ise Ferhat ile Şirin kavuşmuş ve Amasya'da düğünleri vardır (*Rübâiyyat-ı Ârif -2-*, s. 28); "Amasya" başlıklı rubaide de hikâyenin mekânlarından olan Amasya'da Ferhat ile Şirin birbirlerinin koynunda mutlu mesut yatmaktadır (*Rübâiyyat-ı Ârif -2-*, s. 29). Son iki rubai, bir anlatının mekânıyla kişisini farklı bir bağlamda yinelemenin ve alternatif bir son tasarlamının örneğidir.

Necip Fazıl Kısakürek'in "Nakarat" şiiri, anlatıcı öznenin çocukluk anlarıyla dadısından dinlediği hikâyelerin bıraktığı izlerin, masal imkânlarıyla aktarımı şeklinde kurgulanmıştır. Köroğlu'nun yiğitliği, Ferhat'ın kazması ve bir mekân ya da aşılması gereken bir engel olan dağ gibi halk hikâyelerinin unsurlarının yanı sıra kimi masal motiflerine de yer verilen metinde, çocukluktan yetişkinliğe uzanan ömür macerasının bir muhasebesi yapılır. Anlatıcı özne de Ferhat'ın alt-metinde Şirin'e kavuşabilmek için Amasya'da deldiği ikinci dağı tamamlamak üzereyken ömrünün nihayete yaklaşmasıyla koşut şekilde geride bıraktıklarını, yaklaştığı ölümü farklı metaforlarla anlatır. Bu menzile ulaşmak, amacına ermek isterken o da Kır At'ın sırtında Köroğlu gibi yol almakta ya da Ferhat gibi dağa kazma sallamaktadır. Hakikatin simgesi olan "menzile ulaşmak", amaca varmak ise tamamen ömrün tamamlanmasıyla gerçekleşecektir. Dolayısıyla farklı kaynaklardan derlenen göndergeler, bu izleği çarpıcı şekilde aktarmak amacıyla bir masal atmosferinde, tekerlemeye özgü bir üslubun ve şiire adını veren "nakarat"ın derleyiciliğinde bir araya getirilmiştir. Ferhat ve Köroğlu tipleri ise hayatın akış ritmini, devingenliğini ve geçiciliğini aktarırken tercih edilen sembolik anlatımın bileşenleri olarak işlevlendirilmişlerdir.

*"Küçükken derdi ki dadım:
Çoğu gitti, azı kaldı.
Büyüdüm ihtiyarladım
Çoğu gitti, azı kaldı.*

*Vur kazmayı dağa Ferhat!
Çoğu gitti, azı kaldı.
Kişne kır at, kişne kır at!
Çoğu gitti, azı kaldı."* (Çile, s. 269)

Cahit Sıtkı Tarancı'nın "Etraf Konuşurlarken" şiirinde birçok farklı metne, kişiye ve olaya gönderme yapılır. "Etrafın konuşması"nda Akdeniz, Barbaros'u; dağ, Ferhat'ın kazmasını ve aşkını, aynı zamanda Hz. Musa ile Sina Dağı'ndaki tecelliye; ağaç öldükten sonra dirilmeyi; kuşlar Nuh Tufanı'nı ve diğer tabiat unsurları kendi

sergüzeştlerini anlatmaktadır. Ana-metinde kimi kişilerin yanı sıra birçok farklı göndergeye ait varlık ve olay, “etrafın konuşması”nı aktarmak amacıyla kişileştirilerek bir araya getirilir. Bu coğrafi oluşuma kurgusunda ya da olay örgüsünde yer veren hikâyeleri çağrıştıran dağ da Ferhat’ın kazmasıyla meramını anlatmaktadır; bununla birlikte Hz. Musa’nın yaşadığı huşu anının tanığı olmasıyla tecellinin izlerini hâlâ taşımaktadır. Konuşma ediminin farklı varlıkları birleştirdiği bu metindeki konuşmacılar, kendileriyle ilgili metinlere ve kişilere gönderme yaparak geniş bir çağrışım alanı oluştururlar. Aynı zamanda kimi göndermelerle iç içe bir doğacıl görüntü de çizilir.

*“Akdeniz ne güzel konuşuyor!
Aslan yeleli dalgalarıyla
Hep Barbaros ’u yâdetmededir.*

*Dinle bak, dağ neler söylemekte;
Ferhat’ın sevdalı kazmasından
Musa ’nın hıçkırığına kadar!
(...)
Kuşların sohbeti pek hoş olur;
Gülünç hikâyeler anlatırlar,
Tufan’da Nuh’un salına dair.*

*Kulağın olsa da, duyabilsen!
Masanın da bir türküsü vardır,
Sandalyenin de kendine göre.” (Otuz Beş Yaş Bütün Şiirleri, s. 94)*

Nazım Hikmet’in “Türk Köylüsü” şiirinde köylüler, halk edebiyatının ve kültürünün simge kişileri olarak sunulur. Metne göre köylülüğün temsilcileri olan Nasrettin Hoca, Bayburtlu Zihni, Ferhat, Kerem, Keloğlan ve Yunus Emre; halkın yaşantısının, kültürünün bir özetidir. Hikmet, köylünün, geniş anlamıyla halkın bir portresini çizerken halk kültürünün simgesi olan kişilerden yararlanır ve kimi zaman bu temsilcilerin eserlerinden, türkülerden bu görüntüyü güçlendirmek amacıyla metnine eklemeler yapar. Bu alıntılar, işlevsel yaklaşımla üretilen köylü tipini belirginleştirir. Siyasi bir katmanı da olan bu tip, toplumsal mücadelenin öznesi olarak görülür. Asım Bezirci, Hikmet’in bu örnekte seçtiği metin parçaları ve çizdiği köylü tipi aracılığıyla kendi siyasi görüşünü de dile getirdiğini; bu tipin, “halkın dönüştürücü gücü”nü temsil ettiğini belirtir.⁹⁶⁴ Dolayısıyla seçilen tarihî ve kurmaca kişiler; gerçekçi ve ideolojik bir yaklaşımın ürünü olan bu köylü tipine yeni katmanlar ekler.

*“Topraksız öğrenip
kitapsız bilendir.
Hoca Nasreddin gibi ağlayan
Bayburtlu Zihni gibi gülendir.*

⁹⁶⁴ Asım Bezirci, *Nâzım Hikmet -Yaşamı, Şairliği, Eserleri, Sanatı-*, Evrensel Basım Yayım, İstanbul, 1994, s. 150-151.

*Ferhad'dır
Kerem'dir
ve Keloğlan'dır.*

*(...)
O, 'Yûnusû biçâredir
Baştan ayağa yaredir',
ağu iç er su yerine.
Fakat bir kerre bir derd anlayan düşmeyegörsün önlerine
ve bir kerre vakterişip
'- Gayrık yeter! ..'
demesinler.
Bunu bir dediler mi,
'İsrafil sûrunu urur,
mahlûkat yerinden durur'' (Bütün Şiirleri, s. 571)*

Ercümend Behzad Lav'ın "Ferhat" şiirinde bu âşık kahramanın dağı delmesiyle ilgili motif, tamamen modern ve yer yer gerçeküstücülüğün etkisinde inşa edilmiş bir bağlama taşınır. Şiirin adı ve kullandığı kimi motifler, halk edebiyatından alınmıştır; fakat bu unsurlar, yeni bağlantılarıyla deneysel ve imgelerle örülü bir kompozisyonun bileşenlerine dönüşür. Şeytanın dağları gözle delmeyi tavsiye etmesi, gözlere uykudan önce ölümün girmesi gibi alışılmışın dışında tasarımların yer aldığı ana-metindeki Ferhat, dağları delmeyi kesintisiz sürdürmektedir. Şiirin anlatıcı öznesi ise onun, yazgısını paylaşan diğer trajik kahramanlar gibi ölüp başka bir şeye dönüşmeden önce bu işten vazgeçmesini istemektedir. Ardından ise Ferhat'ı bu riskli işten vazgeçirmek amacıyla verdiği "gözlere uykudan önce ölümün girmesi" tavsiyesiyle, görünüşte çelişkiye dayalı bir açmaz, olağan hayatın akışına ve mantığa aykırı bir durum oluşturur. Lav'ın poetik tutumunun ürünü olan gerçeküstü bir tablonun içinde yer alan Ferhat'ın kimi göndermelerle klasik rolüne yer yer işaret edilse de ana-metin, tutarlılığa aykırı yapısı ve karmaşık imgeleriyle bu konudaki şiirlerin genelinden ayrılır.

*"Dostlarımın kimi ot oldu kimi böcek
Taş yutup öğüten devekuşu birkaçı
Yalnız dâvacı kendinden*

*Dağları gözle delin gözle diyor
Onlara şeytan*

*Daraldı ateş çember
Ak günleri özle*

*Vazgeç Ferhadım
Dağları delmeden vazgeç
Gözlere ölüm girsin
Uyku girmeden'' (Bütün Eserleri, s. 237)*

Asaf Halet Çelebi'nin “he”si, hikâyenin geleneksel biçiminden hareketle, onun belirgin motiflerine ve olası duygusal etkisine bağlı kalınarak yazılmış modern bir şiirdir. Çelebi, seçmeyle daralttığı geleneksel hikâyeyi ve kimi motiflerini özgün bir yaklaşımla yeniden yorumlamış; Ferhat ile Şirin’e bu açıdan yaklaşmıştır. Deneysel sayılabilecek bir teknik kullanan Çelebi, “he”nin görselliğinden devşirdiği imgeler aracılığıyla bu harf ve Şirin’in gözleri, ağlaması arasında bir örnekseme üretir. Çelebi’nin çizdiği soyut görüntüde Ferhat, dağı delerken kazmayı he’nin gözlerine vurmaktadır; he, bir taraftan kendine bir taraftan da onlara ağlamaktadır. Bununla birlikte “he’nin ayaklar altında yamyassı olması” dağın delinmesinin; “gözlerinin iki çeşme olması”, bunun sonucunda Şirin’in isteğinin gerçekleşmesinin imgelerle karartılmış aktarımı olarak yorumlanabilir. Değişken duygusal tepkilerin somutlaştırılması amacıyla kişileştirilen ve birçok geleneksel motifi bağdaştıran bu harf, âşıklara ağlayarak Şirin’in ayrılık dolayısıyla duyduğu kederi deneyimlemekte; alt-metindeki süreğen gerilimi, sınanmayı ve trajik sonu anıştırmaktadır. Anlatıcı özne ise alt-metindeki sevgiliye kavuşmak için dağın delindiği olay kesitinin dönüştürülmesiyle oluşturulan özgün görüntünün bir bileşeni olarak Ferhat’a yakarıyla karışık tavsiyeler vermektedir. Kazmayı vurmamasını, he’yi ağlatmamasını, kendi sonunu hazırlayan olayları başlatmamasını istemektedir. Aynı zamanda he’nin, Ferhat’ın ve anlatıcı öznenin zaman zaman özdeşleştiği, birbirlerinin rollerine büründüğü de görülmektedir.

*“vurma kazmayı
ferhaaat*

*he’nin iki gözü iki çeşme
aaahhh*

*dağın içinde ne var ki
güm güm öter*

*ya senin içinde ne var
ferhat*

*ejderha bakışlı he’nin
iki gözü iki çeşme
ve ayaklar altında yamyassı*

*kasrında şirin de böyle ağlıyor
ferhaaat” (Bütün Şiirleri, s. 10)*

“Dağlar Delisi”nde ise “dağ” kavramı şiirin merkezini oluşturur ve farklı metinlere açılır. Bu bağlamda Ferhat’ın bir dağda ölüşü, Kırk Haramilerin orada gizlenişi gibi anlatı unsurlarıyla birlikte “hangi dağda kurt öldü” ve “tavşan dağa küsmüş”

deyimlerinin şiirin söylem biçimine göre dönüştürülerek alıntılanması açık metinlerarasılıktır. Kerem'in dağ dağ dolaşması da bir anıştırma şeklinde şiirin anlam katmanlarına işlenmiştir. Çelebi, dağ kavramı etrafında farklı alt-metinleri birleştirerek aynı unsuru içeren göndermeleri bir araya getirmesiyle tematik bir yapı kurar (*Bütün Şiirleri*, s. 87).

Melih Cevdet Anday'ın "Hüzünlü Bir Akşam Borusunun Ezgisi İçin Söz" şiirinde mitolojinin, masalların, kutsal kitapların ve halk hikâyelerinin birçok reel/kurmaca kişisine yer verilmiştir. Serbest çağrışımın ve ses benzerliklerinin anlam katmanlarını çoğalttığı bu metinde, Cemşit'in dinlediği masallarda geçen bir kurmaca kişi olarak yeni bir bağlama taşınan Şirin'in hikâyesine işaret edilir. Şehrazat ve Sindbad gibi *Binbir Gece Masalları*'nın kişileri de anıldıktan sonra mitolojik bir figür olan Afrodite seslenilerek Ferhat'ın deldiği varsayılan Bisütun Dağı'na gönderme yapılır. Özellikle bu göndermenin olduğu bölümde, aşkın simgesi olan bu tanrıça Ferhat'ın eyleminin, Şirin'e ulaşmak için verdiği mücadelenin nedenini açıklayan soyut kavramın yerine geçer ve iki farklı metin arasında bir nedensellik kurulur. Aşk farklı metinsel kişilerle temsil edilirken bir yandan da onlarla ilgili hikâyelerin önemli yönleri anıştırılır. Metnin bütününde bu değişkenliğe ve geçişlere bağlı devingen yapı sürmektedir. Çoğunlukla kurmaca kişiler, dolayısıyla metinler arasındaki gezinti, birçok farklı göndermeyi kolaj benzeri bir örgütlenmeyle (telvinle) bağdaştırır.

*"Av bitti, titreyen borular
Akşamı kovalıyor köpeklerle
İkimiz içinse yarına kadar
Topal Hephaistos'la nar ateşte
Dövülecek üzüncü namluları var.
(...)*

*Masallar dinlerdi sevdalı Cemşit,
Sindbad, balık gözlü Şirin, Şehrazat
Ey sevi, Afrodite benzeri diki,
Kaç çeşit demir deldi
Ferhat, Hematitta, limonit, pirit."* (*Rahatı Kaçan Ağaç Toplu Şiirler I*, s. 241-244)

Arif Damar'ın umutsuzluğun duygusal baskısını, modern açmazları ve bunların karşısında bireyin sınırlarını anlatan "Yer Demir Gök Bakır" şiirinde; güçlülere, zor durumlara karşı mücadele etmenin bir simgesi olan Ferhat'ın kazması elinden düşmüştür. Dolayısıyla ana-metindeki Ferhat, zor durumlar karşısında yılgın bir karakter olarak yeniden üretilir. Bununla koştur şekilde metne egemen olan karamsar tonu desteklemek amacıyla alt-metnin bir kesitini metaforik bir genişletmeyle dönüştüren Damar'ın şiirindeki anlatıcı özne, yaşadığı dönemin sınırlılıklarını bireysel açmazıyla

bütünleştirerek resmeder. Bu bağlamda Ferhat, geleneksel algılanışının dışında edilgen bir figürdür.

“(…)
En akıllı kitaplar artık yetmiyor
En büyük doğrularda bir yanılğı
Ferhat’ın kazması düşmüş elinden
Yer demir gök bakır
Toprakta kan

Bizim kanımız bu bizim toprağımız” (Yoksulduk Dünyayı Sevdik Toplu Şiirler, s. 233-234)

“Yer Demir Gök Bakır” şiirindeki olumsuz tabloyu ortadan kaldırmak için yazılan ve bir anlamda anlatıcı öznenin kendisiyle diyaloga girerek önceki görüşlerini olumsuzlamak istediği “Ferhat’ın Kazması Düşmez Elinden” şiirinde ise umutla dolu ve Şirin’i için mücadele etmeye hazır, geleneksel uzlaşımlara uygun bir Ferhat betimlenir. Alt-metne ve kimi unsurlarına doğrudan gönderme yapılan bu metinde, değişen duygusal iklim ve ruh hâlinin yanı sıra anlatıcı özne, kendisi ve sevgilisini Ferhat ve Şirin’le özdeşleştirir. Ayrıca ikinci şiirin başlığı da önceki şiirde kullanılan “*Ferhat’ın kazması düşmüş elinden*” dizesinin izleğe koştur şekle değiştirilerek alıntılanmasıyla oluşturulmuş ve şairin iki metni arasında doğrudan bir metinlerarasılık/söyleşi kurulmuştur.

“(…)
Bu
Benim erken gelişim işte dünyaya
Çaresiz zaman geçti
‘Ferhat’ın güzrü’ ne desin ne söylesin ki
‘Niçin’i yok
Ey gerçekteki ‘Şirin’
‘Bu güzellik’ sadece
Sadece
‘Mahzun eder’ beni” (Yoksulduk Dünyayı Sevdik Toplu Şiirler, s. 249)

Ahmed Arif’in “Uy Havar”ı, hamasete dayalı bir aşk ve kavga şiiri görünümündedir. Hz. İsa’nın ve Muhammet’in adlarının da zikredildiği, muhtemel bir mahkûmun sevdiği insana karşı duygularını ve içinde bulunduğu şartlar karşısındaki ruh hâlini aktardığı bu metinde, Ferhat’ın dağ delmesine ve emeline ulaşmak için kullandığı gürze (külüngüne) gönderme yapılır. Ana-metindeki Ferhat tipi, kullanılan hamasi üslubu destekleyecek şekilde yeniden üretilmiştir; bununla birlikte, anlatıcı öznenin tumturaklı söylem tonu, yararlanılan aşk hikâyesinin fedakâr ve aşkı için mücadele eden kahramanının anıştırılmasıyla desteklenir.

“Uy havar!
Muhammed, İsa aşkına,

*Yattığın ranza aşkına,
Deeey, dağları un eder Ferhadın gürzü!
Benim de boş yanımdan hançer yalımı
Ve zulamda kan - ter içinde, âsi,
He desem, koparacak dizginlerini
Yediveren gül kardeşi bir arzu
Oy sevmişem ben seni...” (Hasretinden Prangalar Eskittim, s. 71-76)*

Behçet Necatigil’in “Çıkmak” şiirinde Ferhat, Batı edebiyatının kahramanlık ve aşk hikâyelerinin merkezî kişisi olan şövalyelerle bir tutulur. İki edebî gelenek arasındaki tematik benzerliğe gönderme yapılarak Ferhat ve dağ ilişkisinin anıdırıldığı şiirde, aşkın ve vuslatın zorluğu ima edilir (*Şiirler*, s. 273). Necatigil’in “Bilmeceler” şiirinde ise kimi ayetlere, dinî hadiseler ve rivayetlere; aynı zamanda *Ferhat ile Şirin* hikâyesine gönderme yapılır. Bu bağlamda kimi zaman yasak meyve olduğu varsayılan buğday dolayısıyla Âdem ile Havva, karınca ile Hz. Süleyman ve Ferhat’ın deldiği dağ (Bisütun) metnin göndermeleri olduğu gibi ipuçlarıyla birlikte sorulan bilmecelerdir. Ana-metin, metinlerarasılıkla inşa edilen bir bilmece kurgusundadır ve başlıkta vurgulandığı gibi ürettiği bilmecelere aradığı cevaplarla bir oyuna dönüşür. Şiirdeki kişiler ise merkezinde oldukları olaylara yapılan göndermelerle bu bilmecelerin soru ve cevaplarını yapılandırır.

*“(…)
Buğday, karınca
Hangisi kimden
Süleyman’dan,
Âdem’den?”*

*Yollara bakalım:
Yolların sonu dağ,
Bisütun mu yoksa
Ferhad’ın deldiği?” (Şiirler, s. 510)*

Ceyhun Atuf Kansu’nun “Zile’ye Düştü Yolum” şiirinde *Kerem ile Aslı, Ferhat ile Şirin* hikâyelerinin birer kültürel olgu olarak bu topraklarda varlığını sürdürdüğü dile getirilir. Anlatıcı öznenin yolunun düştüğü Zile’de geleneksel hikâyeler, kültürün coğrafyaya yansımalarının örnekleri olarak varlığını korumaktadır: “*Bir gün Zile’ye düştü yolum,/(...)/Gizli bahçesinde hala Aslım kancasıyla/Hâlâ bir Ferhadü Şirin hikayesi...*”⁹⁶⁵ Kansu’nun “Kuşların Ötüştüğü Vakit” şiirinde ise Ferhat, Şirin’i düşündüğünde çeşmelerden su akar. Böylece, Ferhat’ın Şirin’in isteğini yerine getirmek amacıyla dağları delmesi motifi, hüsn-i talil sanatıyla, şiirsel bir nedensellikte üretilen imgeyle aktarılır. Öyle ki çeşmelerden akan su, alt-metinde Ferhat’ın aşkı için deldiği dağdan gelmektedir.

⁹⁶⁵ Ceyhun Atuf Kansu, *Tüm Şiirleri-1*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1978, s. 200-201.

*“Ferhad’ın Şirini düşündüğü vakit
Çeşmelerden su akıttığı bu vakittir,
Bir kez yitirdin mi gün boyunca
Arayıp soracağın bu vakittir.” (Tüm Şiirleri-1, s. 299)*

Seyfettin Başcılar’ın divan edebiyatının Nedimâne edasına uygun şekilde yazdığı, başlığıyla aynı redifi kullanan “Bulur” şiirinde Kerem ile Aslı ve Ferhat ile Şirin çiftlerine, herkesin sevdiğini bulması temennisiyle gönderme yapılır (*Bütün Şiirleri*, s. 271). Başcılar’ın “Ne de Seni” şiirinde ise hem halk hem de divan edebiyatının Aslı, Leyla ve Şirin gibi sevgili tiplerine yer verilir. Sevgili, bu üç tipin farklı özelliklerinden müteşekkil bir figür olarak tasvir edilir; geleneğin idealize ettiği sevgili tiplerinin farklı yönleri bu yeni tasavvurda yankılanır. Bunun yanı sıra Ferhat’ın deldiği dağ anıştırılarak sevgili bu dağdan gelen suya benzetilir ve şiirdeki anlatıcı öznenin de bir Ferhat olduğu ima edilir.

*“Unutmadım o yaşlı
Günü, başımdan geçeni,
Ne seni ey güzel Aslı
Ne de eşsiz Leyla seni.*

*Akar su gibi gelirdin,
Ferhad’a dağlar deldirdin
Kadersiz kadın ey Şirin
Ne de seni” (Bütün Şiirleri, s. 361-362)*

Hilmi Yavuz, “doğunun sevdaları (I)” şiirinde geleneksel edebiyat ve kültür birikiminden yoğun şekilde yararlanır. Birçok geleneksel alt-metni kullanan ve kaynaştıran Yavuz; Doğu’nun sevdalarının önemli temsilcileri olan Ferhat ile Şirin’e, Mecnun ile Leyla’ya ve onlarla bütünleşen kimi anlatı unsurlarına gönderme yapar. Yavuz’un estetiği ve duyarlılığı ile zenginleşen bu göndermeler, söz konusu âşık tiplerinin yapısal bir bileşeni olduğu hikâyelerin önemli motiflerini, doğrudan kaynaklarına işaret eden kimi sahnelerini yeniden üretir. Her ne kadar gelenekten izler taşısa da biçim ve imge düzeni bakımından farklı bir estetiğe sahip olan ana-metin, Doğu edebiyatının önemli kişilerini klasik göndermelerinde olduğu gibi yüceltilmiş aşk izleği etrafında bir araya getirmiştir. Örneğin Ferhat’ın sevdiğine kavuşmak için dağı kazması, Şirin’in billur köşkü, Mecnun’un aşkından dolayı çöle düşmesi gibi motifler; geleneksel metinlerin bilinen yönlerinin anıştırmasıdır. Ancak Yavuz’un onları kullanma biçimindeki özgünlükten dolayı bu göndermeleri ya da anıştırmaları, gelenekten ziyade metinlerarasılık alanında değerlendirmek mümkündür.

*“(…)
kalbimin, yani o yağmur
ve acıdan ocağın*

*madenini, lâciverdî ve mahmur
bir ağrıyla delmede
şirin
ve en aşılmaz, en derin
bir şiirin yurt edindiği
billûr bir köşke girmede
leylâ*

*ve mecnun'un, yâni o çölden
ve ağıttan otağın
önünde, bir adak gibi
ölüme diz çöktürmede
leylâ
ve yakut, şafak ve irin
ile emzirdiği bir güzün
boynunu vurmada
şirin*

*sevda derinlerdedir, oysa ferhâd
üstünü kazmada dağın” (Büyü'sün, Yaz - Toplu Şiirler, s. 94)*

“doğu'nun sevdaları (IV)”te ise “ve benim bir yanımda ki ferhâdsa/bir yanımda dağdır/hasret, külüngü vurduğum yerdir/ateş, kül ile dağlanır” dizelerinde dağ-Ferhat birlikteliği anlatıcı özneye uyarlanarak imgeleştirilir. Bir tarafı dağ, diğer tarafı Ferhat olan anlatıcı öznenin; metonimik ifadesi hasret duygusu olan kalbi, külüngün indiği yere dönüşür. Bu örnekte de Yavuz, gelenekten imge, soyut görüntü üreterek yararlanmıştır (Büyü'sün, Yaz - Toplu Şiirler, s. 97).

Yavuz'un “taflan” şiirinde Ferhat'ın dağ delmesinden hareketle kurulan imgelerle anlatıcı öznenin ruh hâli belirginleştirilir. Yavuz, alt-metinden ödünç aldığı bir olay parçacığını yeniden ürettiği ana-metinde hayal bakımından oldukça zenginleştirir. Bu bağlamda Ferhat'ın dağlar yerine bir kayalığın içine kendisini oyması, onun bir dönem deneyimlediği münzevilikte kaldığı mağaraya ayrılık acısıyla Şirin'in suretini nakşetmesinin de bir yeniden yorumudur. Ferhat'ın Şirin'le aynılaşıp kayalığa kendi suretini nakşetmesi imgesi, ana-metin düzeyinde çekilen aşk acısının metaforik anlatımı ya da birde iki olmak motifi bağlamında da değerlendirilebilir. Bununla uyumlu şekilde anlatıcı özne, alt-metnin izlekleri olan ayrılık ve aşk acısından muzdarip modern bir Ferhat olarak nitelendirilebilir.

*“(…)
ey uçurum gözlü sevgilim!
ne zaman baksam
bir dağın yırtmacından
ince bir dere yatağı
gibi kayan
yeşil tenini görüyorum*

*akşam
nasıl da yakışıyor yüzüne
ve sanki bir kayalığın içine
durmadan kendi kendini oyan
bir ferhâd gibiyim ben
ya da pusuda, karanlık
bir gül gibi
hem solan hem solmayan” (Büyü’sün, Yaz - Toplu Şiirler s. 146-147)*

Özdemir Asaf’ın “Düşünsel Doğa” şiirinde masallardan ödünç aldığı “üç güzel”, birbirlerinden güzel oldukları gibi sürekli dinledikleri hikâyenin kahramanı olan Şirin’den de güzeldir. İkincil bağlamlarında farklı kurmaca metinleri bağdaştıran bu örnekte, iç içe geçmiş metin parçaları ve kişi göndermeleri ile kurulmuş çok katmanlı bir yapı vardır. Masalın kimi söylem ve kurgu özelliklerinden de yararlanan bu şiir, farklı türleri iç içe geçirirken Şirin’e gönderme yapar.

*“Üç güzel var, biri
Birinden de güzel.
Eski öykülerden
Hep dinledikleri
Şirin’den de güzel” (Çiçek Senfonisi - Toplu Şiirler, s. 305)*

Sennur Sezer, “Bir Halk Türküsünden” şiirinde, bir türküden alıntılardığı “*Acep Ferhat öldü mü?*” dizesini bent başlarında yineleyerek toplumsal nitelikleriyle belirginleşen bir atmosfer kurar. Oğlunu bekleyen bir annenin telaşını ve çaresizliğini anlatan bu şiir, bir nakarat gibi tekrarlanan bu dizenin yanı sıra alt-metin olarak kullandığı türkünden⁹⁶⁶ yaptığı diğer alıntılarla yeni bir bağlam inşa eder. Halk hikâyesinden esinlenerek üretilmiş bu türküdeki Ferhat, ana-metinde beklenen bir oğula, bir annenin matemle karışık arayışının odağına dönüşür. Ferhat, beklenen oğula dönüşürken halk hikâyesinden devşirilen türküdeki karamsar ton da ödünç alınır. Külüngün sesinin gelmemesi ve çeşmelerden su akmaması gibi olumsuzlamalar da bu annenin çaresiz bekleyişini belirgin kılmak amacıyla tercih edilmiş motif değişiklikleridir. Bununla birlikte toplumsal yönü ağır basan, iki farklı metnin söyleşmesi/diyalojisi şeklinde örgütlenen, kurmaca bir kişiyle modern bireyi ve onun dramatik durumunu bağdaştıran bu metin; göndergelerin bir düşünceyi, duyguyu aktarmak amacıyla işlevsel şekilde kullanılmasını da örnekler.

*“‘Acep Ferhat öldü mü?’
Neden rüzgârı bekler bu kadın akşamları
Oğul kokusu mudur duvarları aşan şey*

⁹⁶⁶ Amasya ya da Burdur yöresine ait olduğu düşünülen türkünün sözleri şu şekildedir: “*Lale der, feryadım var/Şirin’im Ferhat’ım yar/Sen gülsün ben bülbülüm/ Artmada feryadım yar/Ben Şirin sen Ferhat’ım/ Böyleymiş kara bahtım /Yılları sayar mıyım/Sana ömrüm adadım/Çağırdım sesi gelmez/Kimi kimsesi gelmez/Acep Ferhat öldü mü/Külüngün sesi gelmez.*” Erişim tarihi: 11.02.2019.

(...)
'Acep Ferhat öldü mü?'
Neden çocuklar hâlâ papatya topluyorlar
Çiçeklerden vurur mu
Bir evin sıcaklığı

'Acep Ferhat öldü mü?'
Külüngün sesi gelmez...'
Neden yürekler kulak kesilir sabahları
Ne serinletir sanki
Akmayan çeşmelerden..." (Direnc Bütün Şiirleri, s. 232)

Veysel Çolak'ın "Gerekçe" ve "Geçmez O Yara İzi" şiirlerinde de geleneksel bir anlatı unsuru olan Ferhat'ın külüngüne atıf yapılır. İlk şiirde Ferhat bir toplumsal öncü olarak betimlenir (*Giz ve Yara Toplu Şiirler I*, s. 175-177). İkinci şiirin alt-metni ise Sennur Sezer'in de alıntı tekniğiyle ve söylem modelini geliştirirken yararlandığı "Acep Ferhat Öldü mü?" türküsüdür. İlk şiir, siyasi göndermelere sahipken ikincisi mizahi ve sonuyla ironiktir. Çolak'ın şiirinde de halk türküsüyle diyaloga girildiği ve alt-metindeki iki dizenin kipinin değiştirilerek alıntılandığı görülür. Çolak, Sezer'den farklı olarak iyimser bir ton kullanır. Her iki şair de alt-metnin aynı kısımlarını alıntılamış ve farklı amaçlarla kullanmıştır; alıntıların örtüşmesi ve iki şairin benzer dünya görüşlerini, poetik tutumu paylaşımları, bu iki şiir arasında da olası bir diyalog olduğu şeklinde yorumlanabilir.

"(...)
Bakın Ferhat ölmedi
Külüngün sesi gelir
O'nun resmi var bende
Gülüyor konuşuyor" (*Giz ve Yara Toplu Şiirler I*, s. 178-181)

Kemal Özer'in "göç" şiirinde yerleşikliğin getirdiği güven duygusundan yoksun kalmanın yol açtığı ruh ikliminde dolaşan bir bireyin ardında bıraktıkları sıralanırken *Ferhat ile Şirin*, *Kerem ile Aslı* gibi hikâyelere gönderme yapılır. Göç dolayısıyla bu hikâyelerin yer aldıkları taş baskılar geride bırakılmıştır. Aslında şiirdeki taş baskılar, bütün geleneksel birikimin, halk edebiyatının bir cüzüdür; köyden kente göç edilirken geride bırakılan kültürün bütününü temsil eder. Buna koşut şekilde *Ferhat ile Şirin*, *Kerem ile Aslı* da geride bırakılan yaşantının ve kültürün simgeleridir.

"Bıraktın rüzgârda davar gütmeyi,
iki kaşının arasını donduran;
kaval çıkarmayı söğüt dalından,
azık torbasını, kış kepenegi,
kışlarken altına döşediğin
kırmızısı yol yol acımış kilimi,
taş baskılarından hecelediğin
Kerem ile Aslı'yı, Ferhat ile Şirin'i,

bozkır günlerini bıraktın arkanda.” (Yaralı Karanfil Toplu Şiirler, s. 111-112)

Özer’in “duyardım ferhat’ın” şiirinde ise oldukça metaforik bir anlatımla alt-metnin kimi kısımlarının güncelleştirilerek kişi-toplum diyalektiğinde gelişen bir çerçeveye uyarlanması söz konusudur. Umutsuzluğun umuda dönüşmesini, Ferhat’ın kazmasıyla deldiği dağdan akan suyu Şirin’e götürmesine benzeten “şair”, aynı zamanda onun mücadelesini kendi şiir yazma deneyimiyle ve toplumsal sorunların çözümüyle eşleştirir. Kentin suya kavuşması, umutsuzluğun sevince dönüşmesi ve şairin şiirle buluşması gibi olumlu durumlar; bir mücadele, zorluklarla sınanmanın simgesi olan Ferhat ve onun aşkı için dağı delmesi motifi merkeze alınarak aktarılır. Zorluklara karşı durma, yılgınlığa kapılmama gibi alt-metni yansıtan izlekler de iki metni ortaklaştırır. Bununla birlikte Özer’in metni de Sezer’in kullandığı halk türküsünün kimi dizelerinin çeşitlemesini içerir; türkünün “Külüngün sesi gelmez” dizesi olumlayıcı bir dönüştürümle şiirin üzerine kurulacağı zemin hâline getirilmiştir.

*“Duyardım Ferhat’ın kazmasını
bir dizenin ardına takılıp
ve uykusuz kaldığım geceler,
kızarmaya başladığında tanyeri
duyardım uzaktan uzağa
susuzluktan kırılan bir kentin
yarı ölgün yarı umutlu inlediğini*

*Şimdi duyuyorum damarlarımda
suya kavuşan kentle kazmayı elin
vuran birbirine karışan sevinçlerini” (Yaralı Karanfil Toplu Şiirler, s. 423)*

Arkadaş Zekai Özger’in “Ferhat”ı, halk hikâyesinden yola çıkan ve kahramanın aşkı için yaptıklarını, sınanmasını lirik bir çerçevede siyasi mücadeleye uyarlayan bir şiirdir. Ferhat, ana-metin bağlamında zulme ve haksızlığa karşı direnen anlatıcı öznenin söyleşiye girdiği, birlikte dağları delmeyi göze aldığı simgesel kişidir. Öyle ki sevda ve mücadele için dağlar delinecektir; haksızlığa karşı durulacaktır. Ana-metinde mücadeleyi anlatan metaforik dağarcığın tümü; Ferhat’ın Şirin’e kavuşmak için geçtiği imtihanlardan ve “destani” özellikler taşıyan ideal bir âşık tipi olarak her türlü zorluğa göğüs germesinden devşirilmiştir. Tıpkı Nâzım Hikmet’in halk edebiyatının tiplerini dönüştürerek siyasi mücadelenin öznelere durumuna getirdiği gibi Özger de Ferhat’ı mücadele bilinciyle donatarak ona ideolojik bir boyut eklemiştir. Ancak bu metni, salt angaje (güdümlü) bir şiir olarak nitelendirmek mümkün değildir; estetik kaygılar da öne çıkmaktadır. Şiirde sosyalist gerçekçi çizginin salt slogana veya kuru hamasete indirgenmiş çoğu benzer örneğine aykırı romantik bir atmosfer ve lirik bir ton da vardır.

“kara yerler ak yerleri dövende

*sevdanı yüreğine kuşat
al sesimi vur kanının gümbürtüsüne
zamanıdır dağları delmenin, Ferhat
(...)
ateşi üfle Ferhat
körüğü iyi kullan
bu can bunca hasrete dayanır
soludukça içimde sevdan*

*sevdan ki bir yakıcı kuştur yüreğimde
gümbürder zulme karşı kan gibi
ölürsem dağlar için ölürüm Ferhat
kalırsam vuruşkan şahan gibi’’⁹⁶⁷*

Behçet Aysan, “Aşk İçin Prelüdlar” üst başlıklı şiirlerinin VI.’sında toplumsal bir sorun olan çocuk evliliğinin trajik sonuçlarını çarpıcı şekilde aktarırken geleneksel aşk hikâyelerine gönderme yapar. Bu bağlamda anlatıcı özne, *Tahir ile Zühre*, *Kerem ile Aslı*, *Ferhat ile Şirin* gibi halk hikâyelerini okurken kendisini zeytin ağacına asan on iki yaşındaki bir “kuma”nın trajik akıbetini öğrendiği zamanki kadar duygulanıp üzülmemiştir. Toplumsal bir sorunu ve anlatıcı öznenin duygularını çarpıcı şekilde sunmak için yapılan bu karşılaştırma; hayatın katılığı, kurmaca ve gerçek gibi iki farklı ontolojik kategori arasındaki zıtlığı belirginleştirir. Aysan’ın geleneksel aşk hikâyelerine ve kişilerine yaptığı gönderme, iki karşıt varlık/bilgi düzlemini karşı karşıya getirerek şiirde verilmek istenen mesajı daha da çarpıcı kılar.

*“(...)
ayrılıklar bildim acılar
yaşadım*

okudum

*tahir ile zühreyi
kerem ile aslıyı*

ve ferhat ile şirini

*ağlamadım
da*

*senin öykünü duyunca
dayanamadım*

kendini zeytin ağacına asan

*on iki yaşındaki
kuma.” (Düello Bütün Şiirleri, s. 196)*

⁹⁶⁷ Arkadaş Z. Özger, *Sakalsız Bir Oğlanın Tragedyası*, Ve Yayınevi, İstanbul, 2019, s. 82.

Adnan Özer'in “Sevdanın Tarihinden Bir Kıssadan Hisse”sinde tarihî bir atmosferde muskalar için kına ve karanfil tohumu satan, aşk ile düş ülkesi arasında gezinen bir kehribarcıya hitap eden anlatıcı özne, sevdanın koruyuculuğunu üstlenir. Bunun gerçekleşebilmesi için sevdanın tarihinden alınacak hisse ise aşk kıssalarında, bu metinlerin kahramanlarının yüreklerinde saklıdır. Mecnun'un çile kervanındaki “iki inci yürek”, Ferhat'ın kazma ışkınındaki “iki keskin yürek”, Tahir'in gam bedestenindeki “iki ağı çanağı” sevdayı korumak için gerekenlerdir. Mecnun'un çile kervanı, sevdası uğruna katlandığı eziyetlerin dolaylı ifadesidir ve metaforik bir kullanım olan iki inci yürek, Leyla ile Mecnun'un ideal aşkına işaret eder. Kazmanın ışkınındaki iki keskin yürek, Ferhat'ın kazmasını önündeki engelleri aşmak için kullandığı vasıtaya dönüştürmesi, sevdası için mücadele etmesi ve sevdiğine kavuşmak için dağı delmesidir. Sevdanın gam bedestenine benzetilmesi ve ağı ise *Tahir ile Zühre* hikâyesinin trajik sonuna, aşk uğrunda ölmeye göndermedir. Tüm bu çiftler, yeni âşıklara gerçek sevdanın nasıl olması gerektiğini gösteren örneklerdir. Dolayısıyla alt-metinlerin kişileri, sevdanın tarihinden bir hisse çıkarmak, aşkı anlatmak için aynı bağlamda buluşturulmuş ve simgesel yönleri öncelenmiştir.

*“Ey sevdanın ve ipeğin tarihinde
adı geçen kehribarcı
gidip gelirsın aşk ülkesinden düş ülkesine
(...)
söyle nasıl koruyacağız sevdayı
nasıl büyütüp beleyeceğiz
(...)
-iki inci yürek alarak
Mecnun'un çile kervanından*

*iki keskin yürek alarak
Ferhat'ın kazma ışkınından*

*iki ağı çanağı alarak
Tahir'in gam bedestanından”⁹⁶⁸*

Arif Ay, “Gökyüzü Saatleri” şiirinin IX. bölümünde Ferhat'ın sevdası için dağı delmesi motifini, özgün bir estetik işlemle imgeleştirir. Bunun sonucunda alt-metin su, dağ gibi önemli motifleri ve Ferhat ile Şirin, farklı bir bağlamda yeni bağlantılarla dönüştürülür. Ferhat'ın “bir dağı en güzel yazan yüreği”, muhtemel bir kuyunun “derinde ışıldayan bakraç”ına dönüşür; sesin suya suyun sese dönüştüğü bu kuyulara inen ise Şirin'dir. Alt-metinde dağların delinmesine benzer bir şekilde Şirin, Ferhat'a kavuşmak için kuyulara iner; ona kavuşmak için tehlikeye atılır. Olay kalıbı yinelenirse de rollerin

⁹⁶⁸ Adnan Özer, *Rüzgâr Durdurma Takvimi*, Everest Yayınları, İstanbul, 2001, s. 75.

ters çevrilmesinin yanı sıra kuyu, dağın işlevini üstlenir; kavuşmak için verilen mücadeledaki bir imtihan aşaması olur. Ferhat'ın dağı delmesi ise “bir dağı yazmak” şeklinde imgeleştirilir. Bu, onun hem bir nakkaş olmasına hem de dağa vurduğu kazmanın adım adım onu Şirin'e yaklaştırmasına bağlı yorumlanabilecek bir imgedir ve alt-metninle irtibatın sürdürüldüğünü gösterir. Su, dağ ve aşk için yapılan fedakârlık ile ilgili anıştırmalarla şekillenen bu öznel tasarımlar; alt-metnin kişileri arasındaki ilişkinin farklı bir teknik ve estetikle yeniden üretiminin, modern şiirin araçlarıyla zenginleştirilmesinin ürünüdür.

“(…)
ölgün ışığında gülün
gece uzun bir divit
ve bir dağı en güzel yazan
Ferhad'ın yüreği miydi
derinde ışıldayan bakraç
ay vurmuş parmaklarına
suyun sese
sesin suya dönüştüğü
kuyulara Şirin indi miydi

eşkıya bir akşamdır aşkları
ve gece gittikçe derin.” (Güne Doğan Koşu Toplu Şiirler, s. 218-219)

Bekir Sıtkı Erdoğan'ın “İlkbahar Rüzgârı”nda “Yıllardır içimde bir arzu meler.../Gönlü Ferhad olan, dağları deler!” dizeleriyle Ferhat'ın aşkı için deldiği dağ anıştırılır (Dostlar Başına, s. 24).

Bahaettin Karakoç'un “Bir At, Bir Mızrak” şiirinde “umudun en büyük işkence” ve acı kaynağı olduğu fikri özgün imgelerle aktarılırken Ferhat'ın aşkı için verdiği mücadeleye de gönderme yapılır. Bu bağlamda Ferhat'ın dağa kazma vurması da Şirin'e kavuşma umudunun bir göstergesidir. Oysa umut, insanlığı sürekli zehirleyen bir aldatmacadır ve şiirdeki anlatıcı özne de bundan muzdariptir. Böylece, Ferhat'ın Şirin'e kavuşmak için verdiği mücadelenin bir yönüyle umudun simgesi, bir yönüyle de boşuna olduğu ima edilir; çünkü o da Şirin'e kavuşamayacaktır ve bu “acı süt”ten payına düşeni alacaktır. Aynı zamanda bu ifadeyle, geleneksel hikâyenin sonu da anıştırılır (Seyran Bütün Şiirleri -1-, s. 87). Karakoç'un “Dağ Yollarında” şiirinde ise dağ yollarında yetişen kimi çiçeklerle geleneksel hikâyelerin kişileri örneksenir. Kays/Mecnun ile Leyla, Ferhat ile Şirin, Aslı ile Kerem doğadaki unsurlarla, özellikle çiçeklerle simgelenir.

“Şu lâle Leyla'dır, şu sümbül Şirin...
(...)
Aslı'yı simgeler acı bir badem;
Kaçak kokusunu katmış güllere...
Kays, ayçiçeğidir, Ferhat ak çiğdem,

Kerem, kenetlenmiş bütün yollara.” (Seyran Bütün Şiirleri -1-, s. 157-158)

Yahya Akengin’in “Daha Kimselere Anlatamadım” şiirinde halk ve divan edebiyatının bilinen kişileri, Anadolu coğrafyasının ve halkının tasvirinde işlevlendirilir. Mecnun’u çağrıştıran kervan, Ferhat’ı simgeleyen dağlar, Köroğlu’yla bütünleşen çamlar, Kopdağı’nda yankılanan Emrah türküsü; bu toprakta yaşamış, yaşayan ve yaşayacak olan farklı nesilleri uzlaştırır. Nineden anneye, anneden geline nakledilmesiyle bir silsileye tabi olan geleneği aktarır. Köroğlu, Mecnun, Ferhat gibi tipler; bu geleneğin aktarımında birer halkadır. Bununla birlikte metinde konaklarda ve köy evlerinde toplanarak hikâyeye okuma/anlatma geleneğinin sağladığı sürekliliğe de atıf yapılır. Ferhat’ın “karşı köyün toprak damlı konağı”ndaki mecliste dağ deldiği söylenerek orada bir hikâyenin okunmakta/anlatılmakta olduğu, geleneğin sürdüğü ima edilir.

“(…)
Yollara düşmüş bir kervan türküsü damarımda,
Gâh Mecnun’u, gâh Köroğlu’nu söyler...

(…)
Bir emrah türküsü var Kopdağı’nda
Nineler söylemiş, analar söylemiş, gelinler söyler...
Karşı köyün toprak damlı konağında,
Ferhat yine bir dağ deler...”⁹⁶⁹

Akengin’in *Saatler ve Çehreler* kitabında “Türküsüz Sevdalar Kimin Aklında” ve “Bölünmüş Rüyalar” şiirlerinde de Ferhat’a yer verilmiştir. İlk şiirde Ferhat’ın dağ delmesi anıştırılarak dağlar, Şirin’e benzetilir. Ferhat’ın sevdiğine kavuşmak için verdiği mücadele ve sınanma motifi yinelenir (*Saatler ve Çehreler*, s. 14-15). “Bölünmüş Rüyalar”da ise aşk kırgınlığından kaynaklanan üzüntü ve keder duyguları somutlaştırılırken Ferhat’ın dağları gönül acısına benzetilir. Farklı bir bağlamda kullanılan bu gönderme birçok muhtemel anlamı barındırsa da yaralı bir âşığın gönlüne Ferhat’ın dağlarının konuk olması, onun da zor bir duygusal ve ruhsal süreçten geçeceği şeklinde yorumlanabilir. Ana-metindeki “yaralanmış sevgiler”, “bölünmüş rüyalar” gibi tasarımlar, tamamen kavuşamamayı imler. Şiirsel öznenin bu tasarımlarla sunulan ruh ikliminde aklına Ferhat’ın dağlarının gelmesiye, alt-metnin izleğini yeni bir bağlamda tekrarladığı gibi, Ferhat’ın tüm çabalarına rağmen trajik sondan kurtulamamasını da anıştırır.

“(…)
Kaybedilmiş savaşlar alanında,
İksir içmiş bir gönüllüdür ümit,
Bürünmüş feryatlara tanınmaz
Yaralanmış sevgilerin her hücresinde,

⁹⁶⁹ Yahya Akengin, *Çağ Sürgünü*, Hisar Yayınları, Ankara, 1977, s. 6-7.

Gönlüme Ferhat'ın dağları gelir...” (Saatler ve Çehreler, s. 30-31)

Akengin'in *Kimselfere Anlatamadım* kitabındaki “Sanayi Mahallesi” şiiri oldukça toplumsal bir içeriğe sahiptir. Göç sonrasında kent ve köy kültürünü harmanlayan insanların hayatlarını aktarır. Bu bağlamda köyden kente göç eden insanların kentte kurdukları yeni yapıları Ferhat'ın kazmasıyla inşa eden anlatıcı özne, Şirin'i de “değme çeşmelere kanmayan” eşlere, sevgililere benzetir; çünkü çiftler bir anlamda kavuşmuştur, öncelikleri dağdan su getirmek değildir. Onların mücadelesi, daha ziyade yabancı bir çevrede zor şartlar altında yeni bir hayat kurmaya yöneliktir. Dolayısıyla toplumsal bir olgunun, gecekondulaşmanın anlatıldığı ana-metinde; köyün, daha geniş anlamda kültürünün bir simgesi ve izdüşümü olan Ferhat, aşk için müşkül işler başarmayla bütünleşmiş rolünü terk ederek kondular inşa eden köylülere dönüşür. Bundan böyle kazmasını farklı bir amaç için kullanmaktadır. Ferhat'ın yeni bağlamındaki dönüşümünün yanı sıra göndergesiyle sürekliliği koruduğu yönleri de vardır; anlatıcı özne, sevgilisinden ya da yakınlarından uzaktayken onlara sanayi mahallesinden, mürekkebi “Ferhat'ın pınarı”ndan gelen mektuplar yazmaktadır. Bu yönüyle anlatıcı özne, kendisini Ferhat'ın bir türevi, modern devamı olarak görmektedir ki o da kent yaşamının zorluklarına karşı mücadele ederken bir yandan da sevdiklerine kavuşmak için gayret etmektedir. Alt-metindeki Şirin'in pınar ya da dere isteğine, sınanma motifine de gönderme yapan bu soyutlama, iki metni bağdaştıran ayrılık izleğini de yineler.

Bununla birlikte şiirin tamamına bakıldığında yeni kurulmakta olan bir sanayi mahallesinin bağrındaki halk kültürünün, edebiyatının kent kültürüyle buluşması sonucunda modern olanın eşiğindeki bireyin yaşadığı gurbet, ayrılık gibi duygular toplumsal bir çerçevede, gerçekçi bir yaklaşımla sunulur. İnsanlar, kurulu düzenlerini ve yakınlarını geride bırakarak geldikleri farklı bir kültürel deneyimin ortasındadır. Ferhat onları, Şirin ise yakınlarını temsil eder. Ferhat'ın mücadelesi ise onların hayatlarındaki mahrumiyetleri ve zorlukları anlatmak işleviyle donatılarak yeni bir “hikâye”nin bağlamına taşınmıştır.

*“Yüzlerce dağdan, binlerce ferhad'ın kazması elde
Gelip gelip kurduk sanayi mahallesini
Sevda mektubumuzdur hayata ve İstanbul'a,
Sokakları satırlarımız, konduları imzamız
Değme çeşmelere kanmaz, şirindir alınyazımız.
(...)
Alıp yalılardan udların sessizliğini,
Ekledim keremin duvardaki sazına*

*Sana yorgun yüreğimin daralan geçitlerinde
Sorular kubbe kubbe düğüm düğüm;*

*Unutup gidiyorsun beni sanayi mahallesinde
Sokakları benim yazım, ferhad pınarından mürekkebi
Okundukça üzen mektuplar gibi*

(...)

*Uçan bir çağın huysuz kanatları altında
Yanyanadır artık bavullarımız*

(...)

Ben şimdi senin sanayi mahallenim” (Kimselere Anlatamadım, s. 16-17)

Ferhat ile Şirin’e öncelikle aşk konulu şiirlerde gönderme yapılmıştır. Onlar da gerçek aşkın, bu uğurda ödenen bedellerin bir simgesidir. Anlatıcı özne ve sevgilisi bu yönden onlarla yakınlık kurar ya da onları bir model durumuna getirir. Bununla birlikte onların hikâyesinden imgeler üretilir. Onları halk kültürünün, geleneğin temsilcisi olarak gören ya da doğadaki varlıklarla bütünleştiren şiirler de vardır. Kimi şiirlerde ise Ferhat’a toplumsal öncü rolü verilmiş, ideolojik katmanlar eklenmiştir. Kır-kent karşıtlığı, göç ve uyum sağlama gibi toplumsal bir mesele dikkatlere sunulurken ya da kurmaca ve gerçek arasındaki zıtlığın altı çizilirken de bu geleneksel hikâyeden yararlanılmıştır.

3.3.2.1.2. Kerem ile Aslı

Aşk konulu halk hikâyelerinden olan *Kerem ile Aslı* da modern Türk edebiyatında hem kurgu olanakları hem de içerik yönünden sıklıkla yararlanılan göndergelerden biridir. Cumhuriyet döneminde geleneksel halk hikâyesinin yeniden yazımı sayılabilecek örneklerle birlikte, onun kimi unsurlarının veya motiflerinin dönüştürülerek ya da özgün bağlamına sadık kalınarak yineleyici aktarımlarla kullanıldığı da görülmektedir. Söz konusu dönemde farklı şiir anlayışlarının temsilcileri tarafından sıklıkla kullanılan bu hikâyenin konusu ana hatlarıyla şöyledir:

Varlıklı bir bey olan Koca Han’ın çocuğu olmamaktadır. Hizmetinde olan Kara Keşiş, onun gam kasavetini dağıtmak amacıyla bir has bahçe ve ortasına billur köşk yapmayı teklif eder. Öte yandan Sultan Kadın ve Keşiş’in karısı kocalarına çocuk verememekten muzdariptir; ikisinin de bir evladı olmadığı için yakındığı bir gün kırklardan birisi (Muhibbi), bahçıvan kılığında onlara görünerek iki fidan verir. Yedi yıl geçtiğinde Sultan Kadın’ın fidanı büyür ve bir elma verir. Keşiş’in karısıyla Sultan Kadın, bu elmayı bölüşürler. Sonrasında farklı cinsiyetlere sahip çocukları olduğu takdirde evlendirmek üzere sözleşirler. Koca Han’ın oğlu, Keşiş’in kızı olur. Oğlana Mirza Bey, kıza İsa Güülü adı verilir.

İyi bir şekilde yetiştirilen Mirza Bey’in arkadaşı Sofu, yetişkin olmaya başladıklarında yeterince ilim öğrendiklerini artık at binip, ok atıp, kılıç kuşanıp avlanmanın zamanı geldiğini söyler ve yiğitlikte kendilerini ispat etmeye koyulurlar. Bu

sırada Mirza Bey, rüyasında gördüğü bir kıza âşık olur. Ava çıktıklarında şahinleri bir kuşu kovalamaya başlayınca onu takip ederek bir bahçeye girerler ve orada bir kıza rastlarlar. Kerem, “Rüyamın aslı bu kızdır!” der ve kızı yanağından öper. Kız da ona “Kerem eyle, beni rüsva etme!” diye yalvarır. Böylece kızın adı Aslı, Mirza Bey’inki Kerem olur. Bu olayın ardından aşk ateşine düşen Kerem, yemeden içmeden kesilir; tabipler, hocalar derdine çare bulamaz. Sonunda çağrılan yaşlı bir kadın onun derdinin aşk olduğunu fark ederek Kerem’den kızın adını öğrenir. Kerem’in babası Aslı’yı ister; Keşiş başta kızını vereceğini söylese de bir Müslüman’a kız vermek istemediğinden gece yarısı ailesini alarak kaçır. Bu andan itibaren hikâyenin büyük çoğunluğunu oluşturan kaçış ve kovalamaca, Kerem’in arkadaşı Sofu ile diyar diyar dolaşması başlar; zaman zaman türlü biçimlerde karşılaşan çift yine de kavuşamaz.

Bu sırada Kerem’in gittiği han ya da kahve köşelerinde okuduğu türkülerini yayılır. Aslı’nın izini sürerken ona yardımcı olacak canlı cansız varlıklarla konuşabilme özelliği de dualarının karşılığında bahşedilir. Bu özelliğiyle Aslı’nın gittiği yeri öğrenir ve ona kavuşabilmek için engelleri aşar. Kerem, uzun bir kovalamacanın ardından Keşiş’in Kayseri’ye yerleştiğini ve karısının orada dişçilik yaptığını öğrenir. Oraya varınca dişini çekirmek bahanesiyle evlerine gider. Aslı’nın annesi, Kerem’in dişlerini Aslı’nın dizinde çeker. Kerem, Aslı’nın dizinde daha uzun süre kalabilmek için 32 dişini de kaybeder. Aslı’nın kayıtsızlığına üzülen Kerem, aşkının yarısını da ona vermesi için Allah’a yalvarır. Böylelikle Aslı da amansız bir aşk ateşine düşer. Öte yanda Keşiş, Kerem’i Kayseri Beyi’ne şikâyet eder; ancak Bey’in kız kardeşi çifti korur ve evlenmelerini sağlar. Keşiş, Aslı’ya gerdek gecesinde giymesi için sihirli bir elbise diktirir. Kerem tüm gece uğraşsa da elbisenin düğmelerini çözemez ve çektiği ahın aleviyle yanıp kül olur; Aslı da saçlarını süpürge yapıp onun küllerini süpürürken tutuşarak can verir.⁹⁷⁰

Aşk konulu bu hikâyeye yönelim, özellikle Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı’nın halk kültüründen yararlanma girişimleriyle başlamıştır. Bu dönemin öncü Hece şairleri halk edebiyatını, kültürünü modernize etmeyi ve yeni edebiyatın temel kaynaklarından biri yapmayı amaçlamıştır. Bu bağlamda **Yusuf Ziya Ortaç**’ın “Maniler”i, Memleket Edebiyatı’nın kuramsal programını hazırlayan Ziya Gökalp ve Yahya Kemal’in halk kültürüne yönelme, “mektepten memlekete dönme” anlayışını örnekler. Klasik mani formunda yazılmış bu şiirde sevgili Aslı’ya benzetilir ve anlatıcı özne, kendisini Kerem’le özdeşleştirir (*Yanardağ*, s. 22).

⁹⁷⁰ Eflatun Cem Güney, *Kerem ile Aslı*, Varlık Yayınları, İstanbul, 1968; Fikret Türkmen, “Kerem İle Aslı”, *TDVİA*, C. 25, Ankara, 2002, s. 283-284.

Faruk Nafiz Çamlıbel'in, Memleket Edebiyatı'nın en bilinen örneklerinden biri olan "Han Duvarları" ise şiirdeki anlatıcı öznenin Orta Anadolu'ya yaptığı üç günlük yolculuğu hikâyeleştirir. Farklı uğrakları olan bu yolculuk sırasında Niğde yakınlarında bir handa konaklayan anlatıcı özne, odasında yatağına uzandığında duvarlarda kimi yazılar görür. Bir koşmanın parçası olan bu yazılar, özellikle gurbetle, ayrılıkla, sıra özlemiyle ilgilidir. Şiirin anlatıcı öznesi bağımsız parçalar şeklinde metne eklenmiş izlenimi veren ve farklı han köşelerinde karşısına çıkan bu metin parçacıklarıyla diyaloga girer. Ertesi gün at arabasıyla/yaylıyla yapılan yolculuk devam eder ve bu kez Araplı Beli'nde bir handa kalınır. Bu hanın duvarlarında da yine anlatıcı öznenin derinden etkilendiği, gurbetin zorluklarıyla ilgili bir dördlük vardır. Han odasının duvarında rastlanan bu dördlük dolayısıyla âşık hikâyelerinin temsilcisi olan Aslı ile Kerem, anlatı içinde anlatı sayılabilecek bir teknikle Çamlıbel'in metnine girer. Halk edebiyatının bütününe işaret eden ve yeni bir kaynak olarak ona açılmayı amaçlayan bu kişi göndermeleri, Çamlıbel'in şiirinin içindeki ikincil hatta üçüncül düzey metinsel ilişkilere zemin hazırlar (*Han Duvarları - Toplu Şiirler*, s. 15-19). Mehmet Kaplan, bütün metnin parçalar hâlinde şiire dağıtılan söz konusu koşmaya bir çerçeve teşkil etmek, onu kucaklamak için yazıldığını belirtmektedir.⁹⁷¹ Bununla birlikte farklı derecelerde varlığını hissettiren birden çok metinsel düzeyin, bağımsız varlıklarına rağmen ana-metin bağlamında bir söyleşi/diyaloji hâlinde olduğu da söylenebilir. Kurmaca ya da gerçek bir kişi olduğu muğlak olan Maraşlı Şeyhoğlu Satılmış'ın metne eklenen dördlükleri; halk hikâyesini, ondan türetilmiş (kurmaca ya da reel) koşmayı ve ana-metin olan Çamlıbel'in şiirini birbirine bağlar. Dolayısıyla üç ayrı metni, farklı göndermeleri bağdaştırır:

*"Garibim, nâmıma Kerem diyorlar
Aslı'mı el almış harem diyorlar
Hastayım derdime verem diyorlar
Maraşlı Şeyhoğlu Satılmışım ben"* (*Han Duvarları - Toplu Şiirler*, s. 19)

Anlatıcı özne, onun şiiriyle diyaloga girmenin yanı sıra Şeyhoğlu Satılmış'ın hazin sonunu, konakladığı handan sağ çıkamayışını da hikâyesinin bir parçası durumuna getirir. Bununla birlikte Çamlıbel'in şiirindeki han köşeleri, aşılmayan dağ, Erciyes'in mekân olması, *Aslı ile Kerem* hikâyesinden yapılan ödünçlemelerdir. Anlatıcı öznenin farklı han köşelerinde dolaşması; Kerem'in Aslı'nın izini diyar diyar sürerken uğradığı hanlarda ya da kahvelerde dinlenmesinin, alt-metindeki bir örüntünün güncellenmesi olarak yorumlanabilir. Şiirdeki anlatıcı öznenin geleneksel söylem biçimiyle üretilmiş farklı metinlerle kurduğu ilişkiler de diyalojizmin bir örneğidir. Çamlıbel'in metnine

⁹⁷¹ Mehmet Kaplan, *Şiir Tahlilleri 2 (Cumhuriyet Devri Türk Şiiri)*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2014, s. 21.

montaj tekniğiyle katılmış izlenimi veren bu parçalar, şiirdeki anlatıcı öznenin yolculuğu sırasında karşılaştığı toplumsal manzarayı ve psikolojisini sergilemenin yanı sıra yeni filizlenen bir edebiyat anlayışını; Anadolu'nun coğrafyasını, insanını, toplumsal manzarasını ve kültürünü tanıtmak gibi bir amaç da taşır.

Çamlıbel, “Talas Bağlarında Batı” başlıklı şiirine halk hikâyesinin kimi mekânlarını kişileriyle bütünleştirerek taşımıştır. Dolayısıyla coğrafyayla anlatı iç içe geçer; örneğin hikâyede bir mekân olan Erciyes, ana-metinde Kerem'in beddua ettiği yere dönüşür. Halk hikâyesinin kahramanıyla özdeşlik kuran anlatıcı özne de kendisini bir Kerem olarak görür; ah ettiğinde karşısındaki dağları kül edeceğini düşünür. Bununla birlikte, Çamlıbel'in metninde Aslı ile Kerem'in yanması/düğme motifi dönüştürülerek doğadaki değişimlere uyarlanır. İmge üreten bir nedensellik aracılığıyla güllerin solması Kerem'in ahıyla ilişkilendirilir.

“(...)
Bu dağın gülleri, derdim ki, neden solmuşlar?
Bed-duâ ettiği yermiş meğer âşık Kerem'in!

Ben de bir türlü garîb âşıkım, Aslımdan uzak;
Ben de âh etsem eğer karşıki dağlar kül olur.
Gerilir, teşne dudaklar gibi çatlar toprak;
Mâverâdan bana ağlar gibi sesler duyulur.” (Heyecan ve Sükûn, s. 32-33)

Çamlıbel'in “Sofra” şiiri, kurmaca ve Kanuni Sultan Süleyman, Baki gibi tarihî kişilerin aynı bütünün parçaları olarak yan yana getirildiği metinlerdendir. Metinde klasik şiirin göndermeleriyle *Kerem ile Aslı* hikâyelerindeki bir mekân olan has bahçede bir işret meclisi kurulur. Bu meclise hem reel hem de kurmaca kişiler katılır. Kerem de Aslı'yı sormak üzere oraya gelmek üzeredir. Geleneksel hikâyede Kerem, sürekli farklı yerlere uğrayarak Aslı'yı sorar ve onun peşinde dolaşır; sıklıkla uğradığı yerler ise kahve ve han köşeleridir. Ana-metinde bu meclis, kahvenin ya da hanın yerine geçmiştir. Dolayısıyla Kerem'in hareketinin sürekliliğini, metnin akıcılığını sağlayan motif dönüştürülmüştür. Ana-metinde bu meclisin de Kerem'in Aslı'yı sormak için uğrayacağı yerlerden biri, alternatif bir alt-metin mekânı olduğu ima edilir (*Han Duvarları - Toplu Şiirler*, s. 26). “Has Bahçe”nin “*Kalmaz Yanık Kerem gibi ruhumda bir düğüm/Târihe âşık ismimi yazsam kanımla ben*” dizelerinde, Kerem'in Aslı'nın elbisesindeki düğmeleri çözerken yanıp kül olması, anlatıcı öznenin aşkını anlatırken kullandığı bir imgenin kaynağı olur (*Han Duvarları - Toplu Şiirler*, s. 65-67). Şiirin adı da hikâyedeki bir mekândan alınmıştır. Şairin “Yeni Kerem” şiiri ise sadece adıyla Kerem'e gönderme yapar; anlatıcı özne, kendisini yeni Kerem olarak görür ve köye dönen sevgilisine duyduğu aşkı ifade ederken onunla özdeşleşir (*Han Duvarları - Toplu Şiirler*, s. 149). Çamlıbel, “Dağlar”

şairinin “*Kalbini göstermese göğsünün yırtığından/Yol mu bulurdu Kerem kurduğunuz yağından?*” dizelerinde Kerem’in Hızır’ın yardımıyla Laleli Dağı’ndan kurtuluşuna⁹⁷² gönderme yapar (*Han Duvarları - Toplu Şiirler*, s. 165).

Arif Nihat Asya’nın Kerem’in yanışına değinen “Küller” (*Rübâiyyat-ı Ârif-2-*, s. 75), Eski ve Yeni Doğu Beyazıt arasında Kerem ile Aslı’nın hikâyesinde geçtiğine inanılan bir yerle ilgili “Keşiş’in Bahçesi” (*Rübâiyyat-ı Ârif-2-*, s. 214), ikiliye geleneksel anlayışa uygun şekilde gönderme yaptığı “Kerem ile Aslı I” (*Rübâiyyat-ı Ârif-2-*, s. 306) ve “Kerem ile Aslı II” (*Rübâiyyat-ı Ârif-2-*, s. 308) gibi birçok rubaisi vardır. Asya’nın şiirlerinde hikâyeye çoğunlukla bilinen yönleriyle değindiği ancak bazen kendi fikirlerini iletme için onu uyarladığı, kurmaca kişileri de buna göre dönüştürdüğü görülmektedir.

Ahmet Hamdi Tanpınar’ın “Kerem’e” şiirinde de geleneksel hikâyeye ve onun birçok motifine gönderme yapılır. Bu göndermeler, Kerem’in Aslı’nın peşinde dolaşmasının örtük şekilde çağrıştırılması ve şiirsel öznenin Kerem’le özdeşleşerek benzer bir kovalamacaya dâhil olmasıyla yeni bir çehreye büründürülür. Kerem’le hemhâl olan şiirsel özne, onun Aslı’yı arayışını daraltılmış ve karartılmış şekilde yeniden yorumlayarak kendine uyarlar. Bu bağlamda İsfahan mekânı, Kerem’in sürekli yollarda olması, kederin sazın tellerinde cisimleşmesi gibi indirgemelerle alt-metnin kimi bileşenleri ve duygusal atmosferi yeniden üretilir.

“(…)
O kadar seyyal ki görünür suda
Bir çini rüyası olan İsfahan
Onun güzeli, dilber Aslıhan.
(…)
Dalarsın yollara zavallı Kerem.

O zaman birleşip dertli sazında
İnilder teselli bulmaz kederin
Ebedî hüznüyle mesafelerin.” (*Bütün Şiirleri*, s. 110)

Ahmet Muhip Dıranas’ın “Büyük Olsun” şiirinde anlatıcı özne, kendisini Kerem’le özdeşleştirir ve gerçek aşk için her şeyden vazgeçilebileceğini hikâyenin yanma motifiyle vurgular. Kerem gibi yanmak motifi, anlatıcı öznenin aşkının büyüklüğünü vurgulamak için kullandığı ölçüte dönüşür. Şiirdeki “*İnsan bir yanınca Kerem misali yanmalı/Uykudan bir mahşer gününde uyanmalı*” dizeleri Nazım Hikmet’in “Kerem Gibi”sini de söylem bakımından yankılamaktadır (*Şiirler*, s. 70).

Behçet Necatigil’in “Arada” şiirinde aşkların ölüm ile doğumun arafında olması bağlamında geleneksel aşk hikâyelerinin Ferhat ile Kerem’inin “çöllerde” ya da “odalarda

⁹⁷² Kerem ile Sofu, Laleli Dağı’nda tipiye tutulduklarında beyaz atıyla görünen Hızır onları kurtarır.

(hanlarda)” bulunmalarının bir anlam taşıyıp taşımadığı sorgulanır. Kerem’in Aslı’nın elbisesinin düğmelerini çözerken yanmasının, onun peşinde geniş bir coğrafyada dolaşmasının anıştırıldığı ana-metinde; çöle düşme motifi, Ferhat’ın yanı sıra *Leyla ve Mecnun* hikâyesini de çağırıştırır. Ana-metindeki bu kişiler ve ilgili göndermeler, aşkın anlamını uğruna yapılan fedakârlıklara borçlu olduğunu ima ederler; dolayısıyla geleneksel tiplere, hakiki aşkın simgeleri ve ölçütü olarak gönderme yapıldığı söylenebilir.

“(…)
Aşklar arada, Tanrının büyük bağışı
Ferhat’lar, Kerem’ler çöllerde, odalarda
Bir anlamı var elbet
Boşuna mı yanmışlardı?” (Şiirler, s. 216-217)

Necatigil’in “Abdal” şiirinde bir abdalın dolaştığı değişken coğrafyadaki toplumsal ve kültürel olgular klasik hikâye geleneği ve kişileri ile kaynaştırılmıştır. Şiirin karmaşık ve yer yer mantığa aykırı örgüsüne rağmen Dicle’nin kıyısındaki çadıra bir bedevinin gelerek Leyla ve Aslı’yı sorması; bu tiplerin bir bileşeni olduğu anlatı geleneğine açık bir gönderme olarak değerlendirilebilir. Burada Kerem’in Aslı’nın peşinde dolaşmasının ve onu farklı varlıklara, dolaştığı mekânlarda rastladığı kişilere sormasının da izleri vardır. Dolayısıyla çadıra uğrayıp da Aslı’yı soran kişinin Kerem olduğu da düşünülebilir. Bir abdalın, köy köy dolaşarak bu hikâyeleri anlatması ise halk edebiyatının dolaşımına, geleneğin işleyiş biçimine işaret eder. Ferhat ve dağ bütünlüğünün yinelenmesi ise onun, Şirin’in istediği suyu getirmek için deldiği Bisütün Dağı’nı anıştırır. Ana-metinde geleneğin kent kültürünün karşısında etkisini yitirmesi, sürekliliğinin tehlikeye girmesi ise abdalın Ferhat’ın dağlarına yol almasıyla sembolize edilir. Leyla, Aslı ya da Şirin gibi tiplerin bir parçası olduğu geleneksel hikâyeler, modern hayatın karmaşasında yok olmaya yüz tutmuştur. Geleneğin aktarımının ve sürekliliğinin güvencesi olan abdal ise kendisini modern toplumun hayatına uyarlamaya, yaşanan değişimi anlamlandırmaya çalışırken arafta kalmıştır.

“Yürür asfalt ovalarda abdal.
Vitrinlerin düşen kepenklerinde
Hep hüznün çeşmeleri: lambalar.

Yüzer gibi önce bir tulum yavaşça
Yanaşır kıyımıza eski diclelerden
Ve fırlar ilk bedevi, dalar çadırımıza.

Nerde bu leylâ, aslı nerde?
Çıkartmalar, yağma ve leylâ!
Vurur ferhat dağlarına abdal - -
Bir fener olacak ilerde bir yerde.” (Şiirler, s. 279)

Fazıl Hüsni Dağlarca, “Sayrılar Gerçeği” şiirinde Amerikalı bir doktordan dinlediklerini⁹⁷³ şiirleştirir. Eksik ve yetersiz beslenmeden ötürü yaygınlaşan veremin sonuçlarına değinilen bu şiirde, “verem” ile “Kerem” arasındaki ses benzerliği kullanılarak geleneksel hikâyeye gönderme yapılır. Bununla birlikte farklı ülkelerde çalışanlar, gurbette olanlar için vatan bir Aslı; hastalıkları dolayısıyla onlar da birer yanık Kerem’dir. Ancak aşk ateşinden ziyade veremle mücadelelerinden ötürü bu şekilde tanımlanmışlardır. Dolayısıyla geleneksel hikâyenin kişileri, toplumsal bir sorunun belirgin şekilde anlatılması, bir duyarlık oluşturmak amacıyla işlevlendirilmiştir.

*“Hepsi verem,
Hepsi eksik beslenmeden ötürü, verem.
(...)
Hepsi verem,
Hepsi eksik beslenmeden ötürü, verem.
Gelirler yurt bir Aslı,
Onlar yanık bir Kerem.” (Bütün Şiirleri 1, s. 1609)*

Dağlarca’nın “Okuyan Toprak” şiirinde toprak kişileştirilir ve Sivas çarşılarında üstüne serilen kitapları tanımlayan kurmaca/reel kişiler aracılığıyla divan ve halk edebiyatını bütüncül şekilde aktaran bir kompozisyonun kurucu bileşeni durumuna getirilir. Ana-metin, çarşılarda yerlere serilen kitaplarla onları inceleyen insanların muhtemel izlenimleri üzerine; bu hikâyelerin kişilerinin vatanının da toprağın simgelediği kültür geçmişi olduğunu ima edecek şekilde kurgulanmıştır. Bu bağlamda toprağın üstünde Âdem ile Havva çıplaklığıyla; Kerem ile Aslı matemleriyle; Ferhat ile Şirin sükût hâlinde; Karacaoğlan sazıyla; Aslan Kalesi’ndeki Hz. Ali yiğitliğiyle; Tahir ile Zühre, Asuman ile Zeycan yürek sızlatan, ağlatan hikâyeleriyle; Sümmani, Garip gibi âşıklar derdiyle; Elif ile Mahmut söyleşmeleriyle; Hurşit ile Mahmihri güzel kokularıyla; Nasrettin Hoca tebessümüyle, İncili Çavuş’u güldürmesiyle; Leyla ile Mecnun kötü kötü düşündürmesiyle ve *İbni Vakkas Cengi*’nde bir oğlan açtığı iri gözleriyle karanlıkları dağıtarak durmaktadır (*Bütün Şiirleri 1*, s. 667-668). Halk imgeleminde ve geleneğinde önemli bir yere sahip bu kişiler, onlarla ilgili eserler, Anadolu toprağını vatanlaştırır ve simgeler.

Nail V. Çakırhan’ın “Yâr Yoluna” şiiri, *Kerem ile Aslı* hikâyesinin indirgemelerle oluşturulmuş bir minyatürüdür. Şiirin ilk dizelerinde hikâye anlatma geleneğinin girizgâh niteliğindeki kalıp sözü alıntılanarak bir hikâyenin başlayacağı sezdirilir. Çakırhan, Kerem’in hikâyesinin en çarpıcı kesitlerinden birini, alt-metinden indirgediği motifi, bir kısa hikâyeye dönüştürür. Kerem ki yar yoluna çekilen çilelerin,

⁹⁷³ Dağlarca, şiir için “*Bu sayrılar evinde 6 ay görev yapan Amerikalı doktor David Kinzie’nin dedikleridir.*” notunu düşmüştür.

katlanılan belaların simgesidir ve Kayseri’de Aslı’yı bulduğunda 32 dişini onun dizinde daha uzun süre kalabilmek için çektirmiştir. Şiirdeki başlık tercihi de aşk uğruna göze alınanlara, şiirin izleğine işaret eder. Bu metin de halk edebiyatının modernize edilmesinin örneklerinden biri olarak değerlendirilebilir.

“(…)
Raviyanı ahbar,
ve nakilani asar,
rivayet ederler ki, KEREM;
Sövdüler
âr etmedi.
Dövdüler kâr etmedi,
söktürdü 32 dişini,

YAAAAAR YOLUNA...’’⁹⁷⁴

Mümtaz Zeki Taşkın’ın “Çamaşırlar” şiirinde bir “dikizci”nin kurduğu hayalleri tetikleyen çamaşırlarla ilgili izlenimler aktarılır. “Sıradan” bir konunun seçildiği bu örnekte, terasta asılı çamaşırların arzularını kışkırttığı bir genç, onların muhtemel sahiplerinin en genciyle hayallerinde yakınlaşır. Bu hayalî yakınlaşma, Kerem ile Aslı’nın aşklarına benzetilir. Dolayısıyla ana-metinde ideal âşık tipinin yerini bir dikizci, zorluklarla sınanan sevginin yerini kaba, karikatürize edilmiş bir cinsellik alır. Garip’in mizah anlayışından izler taşıyan bu metinde geleneksel tiplere sıradan, absürt ve sığ bir erotizm çerçevesinde yaklaşılır.

“O, komşunun terasında
Boydan boya asılı çamaşırlara bakarak
Anlardı evin bir genç kızı olup olmadığını
Çok gece düşüne girdi
Çamaşırların en gencinin sahibi
Kerem Aslı’dan da çok
Âşıkdâşlık ettiler” (Sonsuzluğa Uçarken Potpuri, s. 72)

Nazım Hikmet’in “Kerem Gibi” şiirinin anlatıcı öznesi, “karanlıkları aydınlığa çıkarmak” amacıyla olan siyasi mücadele⁹⁷⁵ uğruna Kerem gibi yanmak istemektedir. Bu şiirde geleneksel halk hikâyesinde aşkı için yanıp kül olan Kerem’in yerini, bir amaç uğruna varlığından vazgeçmek isteyen bir militan tipi, “ideoloji mistiği” almıştır.⁹⁷⁶

⁹⁷⁴ Nail V. Çakırhan, *Daha Çok Onlar Yaşamalıydı*, Scala Yayınları, İstanbul, 1996, s. 95-97.

⁹⁷⁵ Asım Bezirci’nin verdiği bilgilere göre, ilk defa *Resimli Ay* dergisinin Haziran 1930 tarihli sayısında “İmzasız Adam” takma adıyla yayınlanan bu şiir, Nazım Hikmet’i siyasi mücadelesinden uzaklaştırmak isteyen arkadaşları Vala Nurettin’e ya da Şevket Süreyya’ya cevap olarak yazılmıştır. Dönemin siyasi atmosferinden dolayı tutuklanma ihtimali olan Nazım Hikmet’i kollamak isteyen arkadaşlarını o, “kurşun eritmek” metaforuyla nitelendirdiği siyasi eyleme katılmaya çağırır. Ayrıntılı bilgi için bkz. Asım Bezirci, *Nâzım Hikmet -Yaşamı, Şairliği, Eserleri, Sanatı-*, s. 119-120.

⁹⁷⁶ Nurullah Çetin, *Yeni Türk Şiirinde Gelenegin İzleri*, s. 106-109.

Kerem ile Aslı hikâyesinin temel alt-metin⁹⁷⁷ olduğu bu şiirde bir dönemin siyasi atmosferine, ürünü olan baskıya karşı direnmek ve bunu genel bir başkaldırı çağrısına dönüştürmek amaçlanmıştır. Bezirci, Hikmet'in bu tür yönelişlerini geleneğe dönüş ya da onu tekrarlamak gibi düşünmemek gerektiği kanaatinde; çünkü onun amacı, geleneği sürdürmekten ziyade yenilikçi bir tutum ve işlevsel bir yaklaşımla dönüştürmektir. *Kerem ile Aslı* hikâyesinde sevgili için yanmak isteyen Kerem; ikincil ve görelî daha güncel bağlamında halk ve toplumsal mücadele için yanmak, eylemde bulunmak istemektedir. Bu ise geleneğe yeni bir anlam vermek, modern bir yorum kazandırmaktır.⁹⁷⁸ Nedim Gürsel ise halk hikâyeciliğinin aşk anlayışına modern bir yorum getiren Hikmet'in, aşkın sadece bireyle sınırlandırılmayan, aksine insanlığı kucaklayan bir eylem olarak düşünülmesi gerektiği fikrinden hareket ettiğini belirtir. Onun bu noktadaki sorunsalı, *"halk hikâyelerindeki âşık tipi[nin] yirminci yüzyıl gerçeğini kavrayan, kendini yalnızca sevgilisine değil toplumsal kavgaya, buna bağlı olarak da tüm insanlığa adanmış çağdaş bir kahramana nasıl dönüşebil"* eceğini göstermektedir.⁹⁷⁹ Bunun yöntemi ise somut ve tekil aşkın genelleşerek tüm insanlığa yönelmesidir. Hikmet'in güncellediği âşık tipinin yeni işlevi/misyonu budur. Dolayısıyla alt-metinler ya da geleneksel birikim yeniden yorumlanırken bir motifin siyasi ve toplumsal bir bağlama uyarlanması, işlevsel bir metinlerarası yaklaşım söz konusudur.

“Yürek-
-lerin
kulak-
-ları
sağır...
Hava kurşun gibi ağır...

Ben diyorum ki ona:
— Kül olayım
Kerem
gibi
yana
yana.
Ben yanmasam
sen yanmasan
biz yanmasak,
nasıl
çıkardık

⁹⁷⁷ Asım Bezirci, Nazım Hikmet'in Fuzuli'nin *"Dost bi-perva felek bi-rahm..."* şeklinde başlayan gazelinden, bunun yanı sıra Yunus Emre'nin *"Ben yürürüm yana yana/Aşk boyadı beni kana"* dizeleri geçen nefesinden de etkilenmiş olabileceğini belirtir. Bkz. Asım Bezirci, *Nâzım Hikmet -Yaşamı, Şairliği, Eserleri, Sanatı-*, s. 121.

⁹⁷⁸ *age.*, s. 121.

⁹⁷⁹ Nedim Gürsel, "Nazım Hikmet ve Halk Hikâyeleri", *Boğaziçi Üniversitesi Dergisi*, Beşerî Bilimler, C. 7/1059, 1979, s. 176.

karan-
-lıklar
aydın-
-lığa..” (Bütün Şiirleri, s. 204-205)

Celâl Sılay’ın “Taşçı ile Yarış”ında doğacak iki çocuğa cinsiyetlerine göre Kerem ya da Aslı adının konulması bir yarışmanın, oyunun parçası olarak aktarılır (*Hüsrân Filizleri*, s. 355-356).

Oktay Rifat’ın “Döngü” şiirinin bent sonlarında tekrar eden “*Döner Aslı, döner Kerem*” dizesiyle Kerem ile Aslı arasında süren kesintisiz kovalamaca anıştırılır ve doğanın değişken hâlleriyle bu kaçış-kovalamaca arasında paralellik kurulur. İkinci Yeni poetikasının sözdizim ve dil özelliklerinin de kısmen yansıdığı bu şiirde, özellikle doğanın dinamik yapısıyla geleneksel hikâyedeki olayların kilit noktasını oluşturan kovalamaca edimi arasında bir bağlantı olduğu ima edilir. Öyle ki doğa açısından bakıldığında her şey durmaksızın dönmekte, doğal unsurlar sürekli değişmekte ve zaman geçmektedir. Doğanın değişen görünümünün dekorunda yinelenen “*Döner Aslı, döner Kerem*” dizesi ise metindeki izleği desteklese de yinelenişle bir kopma, ayrışıklık da üretir. Buna rağmen değişimin doğal bir yasa olarak sürekliliği, Kerem’in geniş bir coğrafyada dolaşmasıyla/Aslı’nın sürekli kaçırılmasıyla bağdaştırılır ve alt-metnin bu örüntüsü yeniden işlevlendirilir.

“(…)
Döner, döner, ortasında Güneş Anı,
Gökleriyle döner havuz, döner yonu,
(…)
Akşamsa akşam hep, yanar bulut, batı.
Kalır konduysa kumsala, uçan martı.
Yağar yağarsa dinmeden, dinen yağmur.
Vurur yeşil pancur vurur, bin yıl vurur.
Ayrılır maviden altın, sular, bahçe
Yıldız dolar, döner yaprak, döner gece.
Rüzgarında döner kağıt, döner kalem,
Bu sessiz döngüden yok öyle gitmece,
Döner Aslı, döner Kerem.”⁹⁸⁰

Enver Gökçe’nin “Bir Alıp Bir Satıcı Gönül” başlıklı şiiri Faruk Nafiz Çamlıbel’in “Han Duvarları”nı kimi yönleriyle andırır. Gökçe’nin şiirindeki “*Bir han köşesinde yatmayınan Kerem diyorlar*” dizesi, “Han Duvarları”nın Şeyhoğlu Satılmış’ına izafe edilen “*Garibim namıma Kerem diyorlar*” dizesinin bir uyarlamasıdır. Bununla birlikte, şiirin bazı kısımlarına da Çamlıbel’in söylem ve biçim özelliklerinin yansıdığı görülür. Gökçe’nin şiirinde Şeyhoğlu Satılmış’a dolaylı şekilde işaret edilmesi, iki şiirin

⁹⁸⁰ Oktay Rifat, *Bütün Şiirleri I*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2014, s. 597.

söylem bakımından benzerlikleriyle Kerem’i ortak bir figür olarak yinelemesi, mekân olan han odalarıyla ve kimi motiflerle geleneksel hikâyeye gönderme yapılarak iki modern şiirin kesişmesi ile söz konusu metinler arasında bir söyleşi kurulur.

“(…)
*Ben deli miyim bilmem mi neler ettiğimi.
Bir han köşesinde yatmayanan Kerem diyorlar,
Ne tuhaf bu insanlar derdini dökmeyinen
Çaresiz derde bulunmaz merhem diyorlar.*

*Ah, bir alıp satıcı gönlüm var gezer çarşı çarşı,
Başım güneşe düşmüş yanmayı öğrenir.
Nolur böyle duradursun cama güneşe karşı,
Gönül her yerde bir kardeşim güzel her yerde bir”⁹⁸¹*

Cahit Külebi’nin “Bizim Dağlar” şiirinde dağlarla halk edebiyatının kahramanlık ve aşk hikâyelerinin kişileri bütünleşmiştir. Hikâyelerde mekân olan bu dağlar, doğrudan bu kişilerle iç içedir. Kerem Keşişdağı, Köroğlu Çamlıbel ile anılmaktadır (*Bütün Şiirleri*, s. 104).

Ceyhun Atuf Kansu’nun “Şu Dağları Aşa Aşa” şiirinde yine han köşeleri ve Kerem birlikteliğine gönderme yapılır. Bu örnek de Faruk Nafiz Çamlıbel’in “Han Duvarları” şiirinin oluşturduğu çizginin bir devamı olarak görülebilir. Yine Kerem’in âşıklığı, Anadolu coğrafyası ve yolculuk motifi ile birleşir. Çamlıbel’in, Gökçe’nin ve Kansu’nun şiirleri izlek ve göndergeler bakımından birçok noktada kesişir.

“(…)
*Kopdağı geçilir Erzurum’dan Trabzon’a gidilirken,
Sıcak sabah çayı Pırnakapan hanlarında,
Neredeyse duvarlardan bir saz düşer,
Âşık Kerem başlar dağca sevda türküsüne”* (*Tüm Şiirleri -1*, s. 384-388)

Geleneksel hikâyenin mekânlarından biri olan Erciyes’in güzelliğine, doğacı niteliklerine yoğunlaşan “Şu Erciyes Dağına” şiirinde de Aslı’ya mekân-kışı birlikteliği bağlamında gönderme yapılır. (*Tüm Şiirleri -1*, s. 391-392). “Yolcu Ozan” şiirinin “*Kerem Aslı öpüşü yangın tekerlekler/Alta yatmış yollar anlasın yol olduğunu*”⁹⁸² dizelerinde, Kerem’in ah çekip alev alarak yanması tekerleklerin yolu öpmesine benzetilerek özgün bir imge üretilir.

Necati Cumalı’nın “Kerem” başlıklı şiiri, *Kerem ile Aslı* hikâyesinin indirgenmiş bir yeniden yazımıdır. Bu metin, anlatıcı öznenin Kerem’le girdiği bir diyalog şeklinde kurgulanmıştır. Hikâyenin kişileri, mekânı, motifleri, çatışması ve sonu bu diyalogun muhtelif kesitleri olarak metne dağıtılırken anlatıcı özne de Kerem’e eşlik eder; onunla

⁹⁸¹ Enver Gökçe, *Bütün Şiirleri*, Evrensel Basım Yayın, İstanbul, 2012, s. 48.

⁹⁸² Ceyhun Atuf Kansu, *Tüm Şiirleri-2*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1978, s. 10-11.

sohbet eder, yolculuk yapar ve olayların trajik akıbetine tanık olur. Bu indirgenmiş yeniden yazımda din farklılığına dayalı çatışma, Kerem'in Aslı ile kavuşacakken ah edip yanması, onun küllerinden Aslı'nın da tutuşması dolaysız ödünçlemelerdir; ancak Cumalı'nın şiirinde olay ve motif sıralaması değişmiş, alt-metnin geniş bir kısmı ayıklanmış ve kimi unsurları imgelere dönüştürülmüştür. Bu bağlamda Kerem'in külleri sevdanın bugüne uzanan kokusudur. Bu imge, alt-metnin önemli izleklerinden birine, aşk uğruna ölmeye gönderme yapar; aynı zamanda bir motiften modern şiirin imkânlarıyla öznel bir tasarım üretilmesini de örnekler.

*“Nereye yolun Kerem?
Köprüler kalktı,
(...)
Gel bu sevdadan geç,
Aslı keşiş kızı.
Konakları kaleden
Yüksek duvar çevrili.*

*Din duvar dinler mi
Kerem'in aşkı?
N'eder bulur Aslı'yı,
Ah eder, yanar.*

*O gün bugün,
Kerem'in küllerinden,
Havada gül gül,
Sevda kokusu var.” (Kısmeti Kapalı Gençlik Toplu Şiirler 2, s. 123)*

Metin Eloğlu'nın “Zır” başlıklı şiiri, standart/verili dilin imkânlarını oldukça zorlayan kapalı bir metindir. Bir bilmeceyi andıran metin, bir soru ve ona verilen cevaplar şeklinde kurgulanmıştır. Kerem'de başlayan soru Aslı'da cevabını bulurken araya bu bağlantıyı inşa eden birçok alışılmamış bağdaştırma ve tali cevap eklenir. Gerçeküstücü etkilerin de yön verdiği şiirdeki “*Denizler kıvılcımlı küle gömüki*” dizesinde Kerem ile Aslı'nın yanması anıştırılır.

*“Keremindi.
(Ne?)
(...)
İğnesi iğdiş bir çağsız arı,
Taşa kök salan ekin,
Denizler kıvılcımlı küle gömüki
Ay çiçekleri saptar bir zamanları.*

*(Şimdi?)
Aslıyla uç baba hindi.” (Bu Yalnızlık Benim Toplu Şiirler, s. 376)*

Mustafa Necati Karaer, şiirlerinde Anadolu kültürü ve halk edebiyatı unsurlarını bağlı olduğu Hisar anlayışına uygun olarak sık sık kullanır; bu kültürel birikim, onun

şiiirini besleyen en önemli kaynaklardandır. Onun, bu durumu örnekleyen “Çarşılar Kapanmadan” şiiiri, bir alışveriş listesi şeklinde kurgulanmıştır. Bu listede bulunanlar arasında Aslı’nın “tel-duvak”ı, Kerem’in “yağmur bulutu” da vardır. Karaer’in şiiirinde alt-metni yeniden üretme biçimi, kapalı olduğu kadar özgün ve estetikdir. Listenin söz edilen iki maddesi, Kerem ile Aslı’nın kavuşamamasından mülhemdir. Dolayısıyla Karaer, alt-metinden yola çıkarak hikâyeye alternatif bir son tasarlar. Kerem’e ısmarladığı yağmur bulutuyla onu ah edip yanmaktan kurtarıp söndüreceğini; Aslı’ya alınacak tel duvakla ise onları kavuşturacağını, hikâyeyi mutlu bir sonla bitireceğini ima eder. Hem alt-metninin kişi ve motiflerini hem de olay örgüsünü, modern şiiirinin bünyesinde dönüştürerek özgün bir şiiirsel dokunun bileşenleri hâline getirir.

“(…)
Aslı’ya yeniden tel-duvak,
Kerem’e bir tutam yağmur bulutu,
Çobanlara biraz yıldız biraz ateş,
İsterseniz bir de söğüt yaprağı bıçak
Ve dağ başlarına halka halka duman
Alalım, çarşılar kapanmadan.” (Bütün Şiirleri, s. 131-132)

Karaer’in aşk konulu “Eski Bir Hikâye”si, Kerem’in yanması motifini dönüştürmüş, farklı göndergelerle bir araya getirmiştir. Metne göre saat kulelerinde saat gece yarısını vurduğunda binlerce güvercin tek bir kanat olarak ağır ağır yanacaktır. Gece 12’de dönüşmek imgesi, *Külkedisi* masalından esinlenmiş; yanmak ise *Kerem ile Aslı*’dan ödünç alınmış bir motiftir. “Sevginin tek din olması” ise Aslı ile Kerem’in kavuşmasının önündeki en büyük engellerden biri olan din farklılığına dayalı çatışmanın anıştırılması ve çözüme dönük bir öneri olarak yorumlanabilir.

“(…)
Sevgi mi dersiniz sevgi mi tek din,
Saat kulelerinde bütün şehirlerin
24’lerde binlerce güvercin
Tek bir kanat olarak ağır ağır,
Kerem gibi yanacaktır.” (Bütün Şiirleri, s. 135)

“Yunus Toprağı”nda ise *Kerem ile Aslı* hikâyesi, kültürün de vatani olan Anadolu’da tazeliğini korumaktadır. Dolayısıyla “Yunus’un toprağı” olan bu üretken coğrafyada dolaşarak sevdiğini arayan anlatıcı özne, ayrılığı Aslı’dan kalma bir “çalar saat”e benzetir; böylece hikâyenin izleğine ve kronikleşen kavuşamama motifine gönderme yapar. Ayrıca şiiirin son dizeleri alt-metnin olay örgüsünün çok açık bir özetidir; bu dizelerde temel olayların indirgenmiş, en yalın hâli yankılanır. Karaer’in özgün imgeleriyle, alt-metinde çocuk sahibi olmak isteyen Kerem’in annesine verilen elma, Kerem’in çözmeye çalışırken tuttuğu ve sonrasında can verdiği Aslı’nın

düğmelerine dönüşür. Elmanın düğmeye dönüşmesi şeklinde imgeleştirilen olay örgüsünün başlangıcıyla sonu, nedensellik zinciri korunarak indirgenir ve yeniden yorumlanır.

“(…)
*Hep üçüncü boyutunda zamanın
Ayrılık, bir çalar saattir, vurur,
Aslı’dan kalma.*

*Ve çok çok düğmeler
Bir ateş olur Kerem’in elinde
Bir serin elma...” (Bütün Şiirleri, s. 173)*

Karaer’in “Sultanahmet Meydanı” şiiri de mekân ve kişi kaynaşmasının örneklerindendir. Şiirin Anadolu’yu karış karış dolaşan anlatıcı öznesi, Yunus Emre’ye, âşık Karacaoğlan’a, Fatih Sultan Mehmet’in Haliç’teki gemilerine rastlar. Uğradığı yerlerden bir diğeri ise *Kerem ile Aslı* hikâyesinin de mekânlarından olan Erciyes Dağı’dır. Anlatıcı öznenin dolaşırken farklı kişilerle karşılaştığı coğrafyanın bir uğrağı olan bu dağ aracılığıyla, onunla bütünleşmiş Kerem ile Aslı’ya da gönderme yapılır.

“(…)
*Sana bin şükrederim Erciyes Dağı,
Başımdan eksilmeyen karın var,
Kerem’in var, Aslı’n var, baharın var.*
(…)
*Dertli Yunus Emre, âşık Karacaoğlan
Yolumuzda ağlar, evimizde güler.*
(…)
Haliç’tedir Fâtih’in gemileri...” (Bütün Şiirleri, s. 178-180)

Karaer, müstakil bir yeniden yazım olan *Kerem ile Aslı*’sını, “Batı’da değişen şartlara ve zamana göre defalarca yazılmış ve o edebiyatların vazgeçilmez birer halkası olmuş” geleneksel eserlerin yeniden yazımına benzer bir deneme olarak nitelendirir. Bu denemesinde “*gerek olayların akışı gerek üslup ve ifade özelliği gerekse şiirlerin birbirine bağlantısı bakımından, hâlen tek istisna ve en güvenilir metin*” olarak gördüğü Eflatun Cem Güney’in *Kerem ile Aslı*’sını⁹⁸³ alt-metin olarak seçtiğini belirtir. Ancak sözü edilen eser ile birbirinden az veya çok farklı çeşitli metinleri de taradığını belirten Karaer, yaptığı karşılaştırmalar sonucunda olayların ve şiirlerin özünü dikkate alarak metnine bazı ilaveler yaptığını ekler.⁹⁸⁴ Aslında Karaer, Güney’den farklı olarak şiirler arasında bir köprü, bağlantı olan mensur kısımları da manzum olarak dönüştürmüştür. Kullandığı alt-metinlerden neredeyse hiç ayrılmayan Karaer, hikâyenin olay örgüsünün büyük çoğunluğunu içeren mensur kısımları dizelerle aktararak metni yeniden yazmıştır.

⁹⁸³ Eflatun Cem Güney, *Kerem ile Aslı*, Varlık Yayınları, İstanbul, 1968.

⁹⁸⁴ Mustafa Necati Karaer, “Birkaç Söz”, *Bütün Şiirleri*, s. 255.

Bunu yaparken zaman zaman Eflatun Cem Güney’in diline yakın bir dil kullandığı gibi kimi zaman da onun ifadelerini çok az değişikliklerle alıntılanmıştır. Ancak Karaer, farklı masal unsurlarından, Dede Korkut’un dil ve üslup özelliklerinden, atasözlerinden ve deyimlerden de yer yer yararlandığını belirtir. *Kerem ile Aslı* hikâyesinin “yeniden ele alınıp işlenmesi”nde kendi eserinin bir başlangıç noktası olmasını temenni eder.⁹⁸⁵ Bu bakımdan onun denemesi, geleneğin aktarımına ve sürekliliğine katkı sunmayı amaçlayan bilinçli bir metinlerarasılık uygulamasıdır.

Metnin tümüne bakıldığında Karaer’in *Kerem ile Aslı*’sı, geleneksel hikâyenin kişi, olay, mekân ve kaçma-kovalama motifi gibi unsurları etrafındaki dinamizminin birebir ödünç alınmasıyla oluşturulmuş bir yinelemedir. Çocukları olmayan iki ailenin bir elmayı bölüştürerek doğacak çocuklarını evlendirme sözü vermesiyle başlayan hikâye; din ayrılığının yol açtığı uzun bir kovalamacadan sonra ah çekip yanıp tutuşmayla biter. Bu süreçteki olayların bölüm bölüm şiirleştirildiği ana-metinde, özellikle “Aldı Kerem”, “Aldı Aslı” gibi kalıp sözlerle başlayan manzum kısımlar, alt-metinden blok şekilde alıntılanmıştır.

Hikâyesinin başlangıç zamanını 16. yüzyıl olarak belirleyen Karaer, bunun geleneğin bir devamı olduğunu “Sunuş” bölümünde de ifade eder. Ana-metni olayları sezdirecek, epigraf mantığına uygun başlıklara böler. Çoğu şeyi, küçük farklılıklar dışında olaylara ve sırasına bağlı kalarak, herhangi bir ayrışmaya gitmeden ancak sözlü geleneğin ürünü olan kimi motifler veya parçalar ekleyerek yineler. Karaer, mümkün olduğunca indirgediği ve özetlediği bu hikâyedeki alıntılarını ve etkilenmelerin yanı sıra kendi üslubunu ve dilini de metne kısmen yansıtmıştır.

Özetlemek gerekirse Karaer, giriş ve sonuç bentlerini kendi yazdığı çoğu bölüme “Aldı Kerem” ya da “Aldı Aslı” şeklinde başlayan kısımları alıntı tekniğiyle yerleştirir. Mensur kısımların manzum şekilde özetlenmesi nedeniyle Güney’in metnindeki canlılığı Karaer’de görebilmek mümkün değildir; aynı şekilde metnin zayıfladığı, dramatik yönünün ve dinamizminin yer yer silindiği de söylenebilir. Bununla birlikte Karaer’in, Güney’in metninde olmayan turna kuşunun yönlendiriciliği ve haberciliği, “Hamiş” bölümünde biri kırmızı diğeri beyaz iki gülün arasında karaçalı bitmesi gibi motifleri, alt-metninden farklı olarak eklediği görülür. Bu metin; ağırlıklı olarak biçimsel dönüşümle, mensur kesitlerin manzum şekilde özetlenmesiyle ve alt-metinde duyguların aktarıldığı manzum kısımların çoğunun olduğu gibi alıntılanmasıyla oluşturulmuştur. Bu bakımdan

⁹⁸⁵ age., s. 256.

onu, geleneğin sürdürülmesine ve yeniden üretilmesine dönük modern bir deneme saymak yerinde olur.

Turgut Uyar'ın "Turnam, Bir Devir Çalsak Felekten" şiiri, Garip poetikası etkisinde yazılmış metinler grubunda değerlendirilebilir. Birçok geleneksel motife ve kişiye gönderme yapan bu şiir, mesnevilerin ve halk hikâyelerinin önemli âşık tiplerini sıradan bir bağlama taşıyarak ironik/parodik bir ortamda konumlandırır. Dolayısıyla sıradan insanların gündelik hâllerinin, beklentilerinin en gerçekçi şekilde metne yansıtılması, idealize edilmiş âşık tipleriyle bir zıtlık kurar. Garip'e özgü mizahın bir yansıması olan bu tutum, sıradan ve ideal olanı aynı düzleme çeker. Kendisine hitap edilen turna ise halk edebiyatındaki hikâyeler ve türkülerde âşıkların haber sorduğu, sevgililerinin yerini öğrendiği ya da onlara yön gösteren kuştur. Örneğin, Kerem de Aslı'nın yerini bu kuşa sorar. Kerem'in âşıklılığıyla uzaktan yakından ilgisi olmayan anlatıcı özne ise sıradan bir insan olan Bekir Efendi'nin kızının peşindedir, aşkı ise gündelik kaygılarla anlamlandırmaktadır. Dolayısıyla Uyar'ın metninde geleneksel unsurların yan yana getirildiği sıradan manzaralarla çarpıtılması, bununla uyumlu şekilde, özellikle halk edebiyatının tiplerine gönderme yapılması söz konusudur.

"(...)
Bu Köroğlununki işte, mavili kız
Bu memleket kavlı çakmak, sarma cigara
Bir rüzgar, bir yayla gecesi, yıldız yıldız ..
Yusufun Züleyhası vardı Turnam, bilirsin
Yanık Keremin Aslısı.
Benim de günlerimde, gecelerimde
Bekir Efendinin kızı.
(...)
Kerem Aslısile, Mahmut Elifile, zavallı
Ben ortanca kızıyle Bekir Efendi merhumun
Cümle âlem sevdiğiyle, kaygısız ve şen
Turnam, bir devir çalsak felekten ..." (Büyük Saat / Bütün Şiirleri, s. 46-47)

Uyar'ın "Malatyalı Abdo İçin Bir Konuşma"sında anlatıcı öznenin izlediği tiyatrolarda canlandırılan kişiler, Romeo ve Kerem'dir. Shakespeare'in Romeo'su ve halk hikâyesinin kahramanı Kerem'in tiyatro sahnesiyle buluşturulduğu bu şiirde ikisi de aşk uğruna canından vazgeçen simgesel kişiler olarak yer alır. Doğu ve Batı gelenekleri uzlaştırılır. Hikâyelerin olay örgüsü ve izlek bakımından benzerliklerine gönderme yapılır.

"(...)
- Bu arada tiyatrolar oynanır
hakedilmiş gece ayasını kaşındırır insanın
ve birden karşı karşıya gelir
Romeo ile Kerem ve ben

*bir düzeni eğitimi bir adam olarak kabullenen
susarım aşklarına her ikisinin” (Büyük Saat / Bütün Şiirleri, s. 304-310)*

Seyfettin Başcılar’ın “Anadolu Menekşesi”, kişi-mekân özdeşliği kurulan metinler kümesindedir. Bu örnekte de reel ve kurmaca kişiler, onların çağrıştırdıkları, simgesel özellikleri ile kimi hikâyeler ve olaylar iç içe geçirilerek Anadolu coğrafyasında dolaşılır. Anadolu kültür tarihinin önemli kişilerinin ve coğrafyanın yanı sıra şehir simgelerinin, folklorik unsurların nakşedildiği bir harita oluşturulur. Çukurova’da Karacaoğlan ve Dadaloğlu, bir handa duyulan türkülerde Kerem, Sivas’ta Pir Sultan, Bolu’da Köroğlu, Anadolu’yu karış karış dolaşan Evliya Çelebi, bu haritanın farklı renkleridir. Bu toprağın ürünü olan Aslı, bir “bahar ırmağı”, Kerem ise bir “hüzün aynası”dır. Onlar da halk kültürünün simgeleridir.

*“(…)
Bir ekin, kımıldar şimdi
Toroslar’ın ağaran yamacından
Çukurova bayramlığını giymiştir,
Kekik kokuları, limon, portakal.
Ama dağlar yine buyruk dinlemez,
Dadaloğlu kafa tutarak gelir,
Sevgiyle ve aşkla Karacaoğlan.
(…)
Sivas’a doğru Pir Sultan
Sarı yıldız, mavi yıldız
Ve Kerem hüzün aynası,
Yalnızlığın ülkesinde
Bahar ırmağıdır Aslı...” (Bütün Şiirleri, s. 278-279)*

Hilmi Yavuz’un “doğu 1310” şiirinin merkezinde Doğu’nun aşk hikâyelerinin kahramanları vardır. Özellikle *Kerem ile Aslı*’nın kimi motiflerinin kullanıldığı şiirde *Mem û Zîn* hikâyesine de gönderme yapılır. Ana-metinde doğunun coğrafik unsurları ve tarihî-toplumsal kimi olaylarıyla geleneksel anlatıların kişilerini kaynaştırarak aktaran hamasi bir ton/eda vardır. Zorluklarla sınanmaya dayalı aşk hikâyelerinden bir sevdanın görkemini anlatmak için yararlanan Yavuz; Kerem ile Aslı’nın tutuşup yanmalarını İbrahim Talu’nun⁹⁸⁶ gözlerine benzeterek anıştırır.

*“işte solhan ve işte kocaman
dağlarıyla akraba
ve gülleriyle hısım
olduğumuz palu*

gözleri korkunç bir deprem

⁹⁸⁶ Sultan Abdülhamit döneminde yaşamış bir aşiret lideri. 1894 (1310) yılında Doğu’da önderliğini yaptığı bir ayaklanma sonrasında kuşatıldığı ev ateşe verilerek öldürülür. “Yanan süvari”ye, Kerem ile Aslı’nın yanmalarına benzetilmesinin muhtemel nedeni budur. Ayrıntılı bilgi için bkz. Gökhan Tunç, “Hilmi Yavuz’un ‘Doğu 1310’ Adlı Şiirinin Metaforik Yapısı”, *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Türkoloji Dergisi*, C. 17, S. 2, 2010, s. 179-186.

*hem aslı, hem kerem
gibi yanan süvari:
ibrahim talu
(...)
kimse bizim sevdamızı anlatamadı
ne mem û zin hikâyesi
ne de ahmede hânî” (Büyü’sün, Yaz - Toplu Şiirler, s. 107-111)*

Sennur Sezer’in “Sorular ve Yanıtlar” şiirinde “-Söyle âşık nerdeydin/Kerem yanarken aşkla?/-Aslı’nın kucağında” şeklindeki diyalogla Kerem’in yanmasına gönderme yapılır ve âşığa o yanarken nerede olduğu sorulur (*Direnç Bütün Şiirleri*, s. 198). Âşık da oradadır ve Kerem’le birlikte Aslı’nın kucağında yanmaktadır. Her âşık, Kerem ile Aslı gibi yanarak bu sergüzeşti yinelemektedir. Sezer’in “Yapayalnız Kakava” şiirinde “*Nasıl avunur/Kerem’ini bulamamış Aslı?*” dizeleriyle Kerem ile Aslı’nın ayrılığına yalnızlık duygusu bağlamında gönderme yapılır (*Direnç Bütün Şiirleri*, s. 398). Bununla birlikte “Yana Yana Tükenmiş” şiiri, başlığıyla Kerem’in yanmasına gönderme yaparken “*Üleştirildi de ozanlara Kerem’in külü/Bilinmedi hiç Aslı’nın yeri*” dizeleriyle Aslı’nın temsilciliğinde kadının edebiyatta ve hayatın diğer alanlarında ihmal edildiği mesajını verir (*Direnç Bütün Şiirleri*, s. 400). Sezer’in genel paradigmadan ayrılan bu şiirinde kadın varlığının ihmal edilmesini sorgulayan, onu merkeze alan bir yaklaşım vardır.

Behçet Aysan’ın “O’nun Şiiri”nde de yolculuk, gurbet ve han odaları kavramları etrafında Aslı ile Kerem’in ayrılıkları ve aşklarına gönderme yapılır. Bu metinde anlatıcı öznenin kendisini hem Aslı hem Kerem olarak düşünmesi, iki kurmaca figür arasındaki geçişken varlığı; içinde bulunduğu ruh hâlini tanımlayan göçebeliği, ayrılık ve gurbet duygusunu belirginleştirir. Bu örneği de han odasının ortak bir motife dönüştürüldüğü ve yalnızlığın Kerem’in arayışıyla özdeşleştirildiği metinler çizgisinde değerlendirmek mümkündür. Çamlıbel’in başlattığı han ve gurbet birlikteliğine dayalı bu şiirler, kendi aralarında bir söyleşi, metinlerarasılık kurar.

*“odur koşarken yaralı ceren
kimsesiz bir han odasında*

*biraz işsiz biraz gurbette
biraz aslı
biraz kerem” (Düello - Bütün Şiirleri, s. 166-167)*

Veysel Çolak’ın “Şakaklarından Bir Kan Deresi” şiiri, özgün bir imge ve hayal örgüsüne sahiptir. Bununla koşut şekilde şiirde kendisini yakarak gerçeği eskiten anlatıcı özne, modern bir Kerem’dir. Aşkın öncelendiği ve yüceltildiği bu metinde Aslı ile Kerem’in arasındaki “diyalektiğe” değinilir ve onların varlıkları birbirine bağlanır. Kerem’i Kerem yapan, Aslı’dır; onların birbirlerine bağımlı gelişen varlıklarıdır.

Dolayısıyla diyalektiğin her şeyin karşıtıyla var olduğuna dair ilkesinin de şiiri etkilediği söylenebilir. Aşk da bu anlayış temelinde gelişir. Çolak'ın şiirinde zor koşullara rağmen varlığını sürdüren aşk izleğinin alt-metinle bütünlük kurmasıyla birlikte, âşıkların yanması motifi de metnin bütününe sindirilmiş bir imge olarak yer alır.

*“Kendisini yakarak, gerçeği eskitiyor.
Görmezlikten ne demek, ‘ölmezlikten gelemem’.
Fırtınası olmayan denizi sevemem ki.
(...)
Aslı olmasaydı, Kerem olmazdı.
Elbette biliyorum kaçınılmazlığını
Gül pembesi olsanız bize eklenen budur”* (Giz ve Yara Toplu Şiirler I, s. 227-228)

Çolak'ın “Aslı Değildi” şiiri, modernist poetikanın özelliklerini ve dil tercihini yansıtsa da toplumsal bir soruna odaklanır. Metinde yanma motifini anıştıran güneşle ilgili çağrışımların belirginleştirdiği hayalden katı gerçekliğe doğru bir seyir izleyen tablo, giderek dramatikleşir. Bu kademeli geçişin ardından, para karşılığında erkeklerle birlikte olmak zorunda bırakılan bir kadının gündelik rutini, iç dünyası ve beklentileri öne çıkarılır. Yozlaşmış bir toplum düzeninde resmedilen bu kadın, bir “Aslı” değildir; dolayısıyla düzenli bir hayata ulaşamayacağı ve beklentilerinin gerçekleşmeyeceği ima edilir. Onun uğruna ölecek bir Kerem'i bulamayacağının belirtildiği dizelerde ise romantik bir hikâyeye katı gerçeklik arasındaki mesafenin altı çizilir. Böylece geleneksel algıya göre birçok zorlukla sınanmış bir aşkla özdeşleşen bu iki figür, güncel bir zamana taşınır ve gerçekçi yaklaşımla betimlenen dramatik bir tabloda rol üstlenir.

*“Dalgalara yaslanınca, ayrılmış çocukluğundan.
Gökyüzünde güneşin, ‘yanıyorum’ dediğini duyuyor.
(...)
Sırtına dökülüyor saçları, bir çağlayan
İncir yaprağından küçük, orasındaki kumaş.
Yoksa büyü bozulur, bakanı azalacak,
Soyunmuş işte, az sonra çırılçıplak.
(...)
Tanımadığı adamlarla yatıp kalkıyor,
(...)
Kıskanani yok, olmadı.
Aslı değildi, Kerem'i olmayacak.”* (Giz ve Yara Toplu Şiirler I, s. 298-299)

Çolak'ın, yine gerçekliğin öne çıktığı “Bir Yudum Acı ve Eskiye Yüzüm” başlıklı şiiri, yoksulluk nedeniyle fuhuş yapmak zorunda bırakılan bir kadınla kocasının gündelik rutinindeki dramı; onların hayatından kesitler hâlinde sunar. Merkezinde ibret verici bir olayın olduğu ve katı bir gerçekliğin beslediği bu atmosferde, ana-metin kişilerinden Rabia'nın farklı erkeklerle birlikte olduğu sırada açılıp kapanan düğmeleriyle Aslı ile Kerem hikâyesinin sonu anıştırılır. Ancak burada tamamen işlevsel ve eleştirel

bir motif dönüştürümü ve bunu destekleyen bir bağlam vardır. Metnin anlatıcı öznesi, düğmelerin açılıp kapanmasıyla “müşteriler”in gelip gitmesini imlerken “Aslı kimdi?”, “Kerem kimdi?” gibi sorularla bu dramatik durumu, hayatın katılığı ile kurmaca arasındaki zıtlık ekseninde sorgular. Geleneksel bir motifi, neredeyse natüralist sayılabilecek bir tabloya taşıırken göndergelerin işlevsel kullanımını da örnekler.

(...)
Orhan Gencebay’ı düşünürüm, sepet örerken,
(...)
Gözlerini kirletmiş sürdüğü rimel,
Kan lekesi bir ruj düşürmüş dudaklarına.
Edirne’de, kar karanlığında yüzü,
Fhaeton kanadından indi Rabia,
(...)
Bir kırbaç şaklaması, bir ıslık sesi.
Kılçık dolu bir çalkantı, taşlı yol.
Atlarının dizginini çekiyor Zülküf,
Devriliyor sokağa, paranın kirleten gölgesine.

Açlık, ihanet ona. İçeriye giriyor,
Kadını tanımlayan kapı aralığından,
Gülemiyor, parçalanır dökülür diye yüzü.
(...)
Açıldıkça iliklendi düğmeler
Soyundukça giyindi,
Aslı kim, Kerem kimdi?” (Giz ve Yara Toplu Şiirler I, s. 327-331)

Metin Altıok, “Ben’den Öte Aşka Doğru” şiirinde Nazım Hikmet’in halk edebiyatına işlevsel yaklaşımına, “Nazım’sa yüceltmış Ferhat’la Şirin’i/Bir başka sevdıyla yakmıştır Kerem’i” dizeleriyle gönderme yapar. Halk edebiyatının temsilcilerini, sosyalist ideolojiyle donatılmış kişiler olarak yeniden üreten Hikmet’in aşk anlayışı da bu dizelerde özetlenir (*Bir Acıya Kiracı Bütün Şiirleri*, s. 310).

Bekir Sıtkı Erdoğan’ın “Öldüm Gayri!” şiirinde Kerem’in Aslı’nın peşindeki kovalamacasına, düşte görüp âşık olma motifine ve âşık edebiyatının simgesi olan Kerem’in sazına gönderme yapılır. Halk edebiyatının normları içinde yazılan bu şiir, geleneği sürdürmenin, ona eklemelenmenin bir örneğidir (*Bir Yağmur Başladı*, s. 28-29).

Bahaettin Karakoç’un “Kerem Son Yangınına Soyunurken” başlıklı şiiri, doğrudan geleneksel hikâyeyi model yapan, büyük oranda sadık kalsa da onu kimi eklemelerle dönüştüren bir yeniden yazım örneğidir. Alt-metnin çoğu unsuru Karakoç’un şiirine yansımışsa da dil bakımından özelliğin ağır bastığı farklı bir estetik yönlendirici olmuştur. Bu örnekte, Kerem’in Aslı’nın peşinde Anadolu’yu adım adım dolaşması, han odalarında kalması, Laleli Dağı’nda tipiye yakalandığında Hızır tarafından kurtarılması, turnalarla/ceylanlarla söyleşmesi ya da haberleşmesi, Aslı’nın dizinde daha uzun süre

kalabilmek için otuz iki dişini çektiirmesi, ona bahşedilmiş olan tabiat unsurlarıyla anlaşabilme yeteneğini kullanarak kuru kafayla konuşması ve hikâyenin girişindeki elma ile sonundaki yanma motifi, göndergesini büyük oranda yansıtan bir düzen içinde yeni bir bağlama taşınmıştır. Bunun dışında sıralamanın yer yer değiştiği, epizodik indirgemelerin alt-metindeki kurgudan ve kronolojik örgütlenmeden farklılaştığı kısımlar da vardır: örneğin hikâyenin başlangıcındaki bir elmayı paylaşma motifi, Karakoç'un metninde sona kaydırılmıştır. Dahası Karakoç, alt-metinden yer yer ayırarak şiirin anlam katmanlarına, bireysel aşk algısını ve kendi yorumlarını da sindirmiştir. Onun metne yansıttığı öznellik, genellikle alt-metindeki izlekleri destekler ve onlarla örtüşür. Bununla birlikte metindeki karşılaştırmalar ve Batı edebiyatına yapılan göndermeler aracılığıyla Türk/Doğu kültürü olumlanır. Söz konusu durumun örneği olarak *Hamlet*'in mezarlık sahnesiyle⁹⁸⁷ Kerem'in kuru kafayla konuşması arasındaki benzerliğe de gönderme yapan şiir, iki ayrı edebî geleneği yan yana getirir.

*“Ta Bezm-i eleste şekillenmiş alın yazım
Hikâyem dilden dile dolaştıkça varım*

*Bir sultan çocuğuyken tutsak düştüm aşka
Kırağı çalmış gibi sarktı kollarım*

*Adım adım gezdim kavruk Anadolu'yu
Çekti Acem illerine yollarım*

*Kış ortalarında hanlara kilitlendim dağlarda
Yanık ezgilere döndü ah ü zârım*

*Lâleli dağında Hızır yetişmeseydi
Bir çalı dibi olacaktı mezarım*

*Otuz iki dişimi çekirdim de yüzüm bulutlanmadı
Katmer güller gibi kızardı dudaklarım*

*Hamlet'ten önce ben konuştum kuru kafalarla
Ceylanlarla, turnalarla ağardı şafaklarım
(...)*

⁹⁸⁷ Kerem, kuru kafaya rastladığında Sofu'ya, kendi akıbetinin de kaşı gözü kalmamış olan bu iskelet gibi olacağını söyler. Eğer ki kuru kafa toprak olmuşa toprağa ne olduğunu sorarken ölüm ve geçicilik üzerine düşünür; sonrasında onunla konuşur. Şevket Rado, *Hamlet*'in Horatio ile mezarlıktayken bir mezar kazıcının önüne attığı, çocukluğunun soytarısı Yorick'in kuru kafası nedeniyle ölüm üzerine düşünmesi (*Hamlet*, V. Perde I. Sahne, s. 187-200) ile Kerem'in yolculuğu sırasında rastladığı kuru kafa ile fanilik ve ölüm hakkındaki söyleşisi arasındaki benzerliğe bir yazısında değinmiştir. Rado, “*kuru kafanın Hamlet'e düşündürdükleri ile Kerem'e düşündürdükleri o kadar birbirine yakındır ki insan, hangi muallifin bunu ötekenden aldığını veya her iki müellifin de hangi kaynağa beraber eğildiklerini düşünme*”ye sevk ettiğini söyler. Rado, görüşlerini Boratav ve Ergun'a dayandırarak, eserlerinde Doğu masal ve rivayetlerinden çokça faydalanmış Shakespeare'in *Hamlet*'teki kuru kafa sahnesini Doğulu bir kaynaktan, yedinci asra ait Hz. Ali rivayetlerinden alarak kurgulamış olabilme ihtimali olduğunu belirtir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Şevket Rado, “Kerem ile Hamlet”, *Hayat Tarih Mecmuası*, C. 2, S. 9, 1 Ekim 1965, s. 4-8. Ayrıca bkz. Pertev Naili Boratav, *Folklor ve Edebiyat II*, Adam Yayınları, İstanbul, 1982. s. 242-243.

*Yeryüzü bir elmabahçesi, siz bir elma bilin
Aslıhan bir yarım elma, ben bir yarım*

*En korktuğum şey vuslattı -ki düşlerin ölümüdür-
Hep diri kalmak için yandım ve yanarım” (Seyran Bütün Şiirleri -1-, s. 299-300)*

Karakoç’un “Mektup” şiiri, Almanya’dan Türkiye’ye gönderilmiş, hasret duygusunun baskın olduğu bir mektup şeklinde kurgulanmıştır. Edebiyat ve kültür tarihinin önemli temsilcilerine yer verilen bu “mektup”ta, Türk-İslam coğrafyası adım adım dolaşılır. Erciyes’te Kerem’in ahı tutmekte, öte tarafta Yunus’un gülleri “Allah deyü deyü” kokmaktadır. Köroğlu ve arkadaşları hâlâ Bolu’dadır. Battal Gazi ise Beydağları’ndadır. Evliya Çelebi, Mevlana, Nasrettin Hoca, Mimar Sinan da bu toprağın farklı köşelerindedir. Anadolu coğrafyasının bütününe, Türk-İslam kültürünün motifleri nakşedilmiştir âdeta. Özetle Karakoç, geleneksel edebiyatın kahramanları ve reel kişiler aracılığıyla kültür coğrafyasını betimler. Coğrafyayı vatan yapan kültüre gönderme yapar. Aynı zamanda Anadolu’yu tanımlayan, onun özeti olan bu kişilerle vatan hasretini dile getirir.

*“Size bir Türkiye resmi çizmek istiyorum...
Lâleli Dağında, Uzunahmet’te, Kerem’in ahı tüter,
‘Erciyas’a kar yağar
Kar altında güller var...’
(...)
Güller diyorum, güller, tüm Yunus’un gülleri;
‘Kokar Allah deyü deyü’
(...)
Serin ve sonsuz sırların tümü Mevlâna
(...)
Her sabah ekinlere basmadan geçer Köroğlu,
Bir ak ündür doruklardan kalkıp doruklara konan
(...)
Her yerde Mimar Sinan’ımın ölümsüz imzası;
Türk-İslâm ruhunun motifleridir
Köprüler, çeşmeler, ulu camiler...” (Seyran Bütün Şiirleri -1-, s. 172-175)*

Karakoç, “Konuşan Parmak İzleri”nde başka şiirlerinde de bulunan bir örüntüyü yineler. Halk edebiyatının kişileriyle doğadaki kimi varlık, olay ve durumlar arasında benzerlik kurar. Bu şiirde yağmur, Kerem’in küllerine benzetilerek onun trajik akıbetine gönderme yapılır. Yerden koparılan çimen, Aslı’nın tutuşmasına neden olan kâküllerine benzetilir. Karakoç’un bu tür şiirlerinde doğa, geleneksel edebiyatın kişilerinin farklı suretlere büründüğü ve yaşamaya devam ettiği bir mekândır (*Bir Çift Beyaz Kartal*, s. 70-71).

Coşkun Ertepinar ise “K[e]remden Keloğlana Kadar” şiirinde geleneksel edebiyatın kurmaca kişileri ve üreticilerinin ölümsüz olduğu tezini işler. Şiirde Kerem ile

Aslı'ya, Ferhat'ın dağı delmesine, Âşık Emrah'a, Yunus Emre ve dertli dolabına, Karacaoğlan ve “menekşe kokulu Elif”ine, Çamlıbel'de zulme direnen Koroğlu ile Kır At'ına ve Keloğlan'a gönderme yapılarak asıl kalıcı olanın, onların kişilikleriyle bütünleştirerek besledikleri edebiyat, dolayısıyla kültür olduğu vurgulanır. Anadolu kültürünün sürekliliğini vurgulamak amacıyla bu kişilerden âdeta bir tür “kolaj” oluşturulur. Ertepinar'ın metninde telvinin daha işlevsel bir kullanımı, bir fikrin etrafında farklı kişilerin derlenmesiyle örneklenir.

(...)
Onlardır ölümsüz olanlar,
(...)
Yurdu sesleriyle dolduranlar...
(...)
Bazen Kerem oluruz, bazen Aslı,
Dağlar deleriz Ferhat oluruz!
Bir içli Emrah oluruz bazen,
(...)
Bir koca Yunus oluruz bazen,
(...)
Elif kokuşlu menekşede, çiğdemde...
Karacaoğlan'ız işte o demde,
(...)
Bazen olur Koroğlu'yuz,
Çıkarız Çamlıbel'lere,
(...)
Kâh ağlarız, kâh güleriz
Yarım çarıklı Keloğlan'la bazen,
(...)
Hâsılı onlardır ölümsüz,
Onlardır umman
Kerem'den Keloğlan'a kadar...⁹⁸⁸

Ertepinar'ın “Başlangıç Senfonisi”nin “*Nasıl ki sırdaştı Kerem Sofu'ylan/Ben de böceğimle öyle bir şeyim*” dizelerinde Kerem ile Sofu arasındaki yakınlık örnekseme yoluyla anlatıcı özne ile böceğine uyarlanmıştır (*Şiir İkliminde Bir Ömür*, s. 311).

Yahya Akengin'in “Yolcu Gönlüm” şiirinde “*Kerem ile Aslı'dan bir ses/Her geçene fısıldamış Erciyes*” dizeleri ile coğrafya ve hikâyenin kişileri arasındaki bütünlük yinelenir ve arayış motifine gönderme yapılır (*Akşamla Gelen*, s. 23-25). “İnanmam Geldiğine Baharın” şiirinde de Kerem'in âşık kimliğine ve yaktığı türkülere gönderme yapılır (*Çağ Sürgünü*, s. 55-56). Akengin'in “Güz Ağzından” şiiri de kişiyle mekânı bütünleştiren örneklerdendir. Hikâyenin kimi yorumlarında Kayseri'de Aslı'yı kaçırmak üzereyken her yeri aydınlatarak Kerem'in yakalanmasına yol açan Kervan-kıran ve Yıldız Dağı tanık gösterilerek Aslı'nın güzelliği övülür.

⁹⁸⁸ Coşkun Ertepinar, *Şiir İkliminde Bir Ömür*, Kültür Ofset Ltd., Ankara, 1996, s. 76-77.

“(…)
Kulağımda yurdun sestten coğrafyası
Höyük başlarında durur dinlerim
Aslı’dır hâlâ güzellerin hası
Unutma Yıldız Dağı, unutma Kervan-kıran” (Saatler ve Çehreler, s. 54)

Kerem ile Aslı hikâyesinden çoğunlukla kurgu imkânları düzeyinde yararlanılmıştır; onun özellikle aşkla ilgili izlekleri korunarak yeniden üretildiği birçok örnek bulunmaktadır. Bununla birlikte hikâyenin kimi motiflerinin dönüştürülme ya da uyarlanma yoluyla farklı, özellikle toplumsallıkla ilgili bağlamlara taşındığı örnekler de vardır. Onlarla ilgili kimi şiirler ise halk kültürüne yönelmeyi örnekler ve Anadolu’yla kültürün bütünlüğünü vurgular. Doğanın kimi görünümleriyle onların hikâyesi bütünleştirilir ya da onlarla ilgili motiflerden imgeler de üretilir. Bazı metinlerde onların aşkı, modern toplum düzenindeki yozlaşmayı vurgulamak amacıyla bir ölçüte dönüştürülür. Sayıca az olan bazı şiirlerde ise onların ham bir cinsellikle karikatürize edilerek gülünçleştirilmesi söz konusudur.

3.3.2.1.3. Tahir ile Zühre

Halk edebiyatının aşk konulu hikâyeler grubuna giren *Tahir ile Zühre* de Cumhuriyet Dönemi Türk Şiiri’nin farklı biçimlerde başvurduğu kaynaklar arasındadır. Bu hikâyenin genel çerçevesinden, motiflerinden hareketle oluşturulmuş; Tahir ile Zühre’ye Türk kültür tarihinin, edebiyatının simgesi olarak dokularında yer vermiş ya da işlevsel yaklaşan farklı şiirler vardır. Aşk ve ayrılık etrafında gelişen bu hikâye ana hatlarıyla şöyledir:

Çocuğu olmayan bir padişah, bu derdinden kurtulmak için veziriyle birlikte “seyyah gibi” dolaşırken rastladıkları “*Bin lira, bin lira...*” şeklinde dilenen bir adama, “belki murat kapısının anahtarıdır” diye düşünerek bir kese altın verir. Daha sonra bir ağacın altında oturan dervişin yanına giderler; derviş, birden elinde peyda olan elmayı taşla ikiye bölerek, “*Allah birinize oğul, birinize de bir kız verecektir*” diyerek onlara uzatır. Oğlanın adını Tahir kızını Zühre koymalarını, tıpkı *Kerem ile Aslı* hikâyesindeki gibi onları yetişkin olduklarında evlendirmelerini söyler. Bunu yapmadıkları takdirde onların aşklarının destan olup kıyamete kadar söyleneceğini, başlarının nara yanacağını ekler. Dervişin söylediği gibi iki çocuk da doğar; evlilik çağına geldiklerinde birbirlerine âşık olurlar. Ancak padişah, eşi razı olmadığı için kızı Tahir’e vermez. Bununla da yetinmeyen padişahın karısı, bir büyücünün yardımıyla yaptığı sihirli şerbeti kocasına içirerek onu Tahir’e düşman eder. Tahir’in sürgüne gönderilmesine yol açarak onu bir zindana kapattırır. Birçok zorlukla sınanan, kötü muameleye maruz kalan

Tahir, aşkıdan vazgeçmeyince idam edilmesine karar verilir. Tahir, canını alması için Allah’a dua eder ve duası kabul görür. Bunun acısına dayanamayan Zühre, ana babasına ah ettikten sonra Tahir’in cansız bedenine kapanarak can verir. Daha sonra Zühre’nin mezarında ak, Tahir’inkinde kırmızı bir gül biter. Tahir’e yapılan kötülüklere aracı olan, sultanın yardımcısı kara köle de aralarında bir çalı olarak belirir.⁹⁸⁹

Nazım Hikmet, “Tahirle Zühre Meselesi” şiirinde ilgili halk hikâyesini alt-metin yapar ve modern bir bağlama taşıyarak siyasi çehreye büründürür. Bu metne göre, siyasi mücadele uğruna bir barikatta ya da farklı biçimlerde dövüşmek artık sevdanın yeni biçimi olmuştur. Tahir ile Zühre de bu kavganın neferleri olarak güncellenmiş ve uyarlanmışlardır. Sevda ve onun ikizi olduğu varsayılan ideolojik kavga yüzünden ölmenin yüceltildiği bu metinde, hikâyedeki çiftin yazgılarını birbirine bağlayan elma motifiyle de alt-metne gönderme yapılır. Ancak aşkın karşılıklı olması gerekmediğini ve bunun sevdadan bir şey eksiltmediğini vurgulamak amacıyla yapılan bu kapalı gönderme, kaynağından ayrı bir mesajı ımlar: Tahir, Zühre’yi sevse de sevmese de bu, aşkın varlığını etkilemez. Öyle ki esas olan bireyler arasındaki aşk değil; toplumun, insanlığın kurtuluşuna yönelik siyasi eylemdir. Bundan dolayı ana-metinde Tahir ile Zühre, ideolojik bir kavganın, mücadelenin özneleri olarak güncel, siyasi ve toplumsal bir boyut kazanmışlardır. Geleneksel halk hikâyesinin âşık tipine, onu trajik bir akıbete götüren aşkı için değil de daha “evrensel” bir amaç için mücadele etmek sorumluluğu yüklenmiştir. Tahir, Zühre’ye kavuşmak için değil insanlığın yararına bir eylemde bulunarak ölmek istemektedir. Artık enikonu bir mücadele olan hayatın ortasında yer alan bu aşk, toplumsal bir sorumluluğu da içerir. Salt bireyin sorunu olmaktan çıkıp toplum lehine gerçekleşen bir eyleme dönüşür. Nedim Gürsel’e göre bu değişikliğiyle Hikmet, geleneksel edebiyattaki “âşık kahraman”ın eylemlerini, kendi yaşamından ve yirminci yüzyılın tarihinden devşirdiği bazı unsurlarla yeniden yorumlamıştır.⁹⁹⁰ Dolayısıyla onu, bir ideolojinin temsilcisi kılmıştır.

*“Tahir olmak da ayıp değil Zühre olmak da
hattâ sevda yüzünden ölmek de ayıp değil,
bütün iş Tahirle Zühre olabilmekte
yani yürekte.*

*Meselâ bir barikatta dövüşerek
meselâ kuzey kutbunu keşfe giderken
meselâ denerken damarlarında bir serumu
ölmek ayıp olur mu?
(...)*

⁹⁸⁹ Eflatun Cem Güney, *Tahir ile Zühre*, Yeditepe Yayınları, İstanbul, 1960.

⁹⁹⁰ Nedim Gürsel, “Nazım Hikmet ve Halk Hikâyeleri”, s. 183.

*Seversin dünyayı doludizgin
ama o bunun farkında değildir
ayrılmak istemezsin dünyadan
ama o senden ayrılacak
yani sen elmayı seviyorsun diye
elmanın da seni sevmesi şart mı?
Yani Tahiri Zühre sevmeseydi artık
yahut hiç sevmeseydi
Tahir ne kaybederdi Tahirliğinden?” (Bütün Şiirleri, s. 933)*

Arif Damar’ın “Dörtlükler” başlıklı şiirlerinden ikincisinde Tahir ile Zühre’ye gönderme yapılır ve onların aşkı, Nazım Hikmet’in Piraye’ye olan aşkına benzetilir. Dolayısıyla Nazım Hikmet’in “Tahir ile Zühre”si ve şahsı ile Piraye arasında koşutluk kurulur; şiirin hem dış dünyaya hem de kurmacaya dönük göndermelerinden biri olan aşka işaret edilir.

*“(…)
Güzel masaldır ‘Tahir ile Zühre’
Güzel masal olurdu ‘Nâzım ile Piraye’
‘Masal masaldır’ dedi ‘gönül elvermese de’
Nazım değil Piraye” (Yoksulduk Dünyayı Sevdik Toplu Şiirler, s. 323)*

Necati Cumalı’nın “Aldı Tahir” şiiri, kalıp sözlerle kurgulanmış bir diyalog şeklindedir ve halk hikâyelerindeki duyguların aktarılmasına ayrılmış manzum bölümleri andırır. Metinde ilk önce sözü alan Tahir, Zühre’ye aşkını ve zindandaki günlerini; kalıp sözün sağladığı geçişle sözü devralan Ferhat, Şirin’in sarayına su götürmek için dağı delmesini ve Aslı’nın yanıp kül olmasını; sonrasında Kamber ve Âşık Garip, Anadolu coğrafyasıyla bütünleşen aşklarını dile getirir. Farklı aşk hikâyelerinin öznelere geleneğin halkalarına dönüştüren ana-metnin izleği, en büyük zenginliğin sevmek ve sevilme olduğu. Bunu belirginleştirmek için sırayla söz alan âşıklar; mal mülk ya da makamın önemli olmadığını, değerli olanın sevmek ve de sevilme olduğunu farklı şekillerde yinelerler. Birçok geleneksel gönderme bu düşünceyi desteklemek amacıyla bir araya getirilir. Dolayısıyla Cumalı’nın şiiri, geleneksel aşk hikâyelerinin kişilerini ve belirgin motiflerini bu düşünceyi vurgulamak amacıyla buluşturur.

*“Aldı Tahir dedi ki
Başım Ağrı’dan dikti
Kanımda akan Dicle
Sürgünüm bağ göründü
Zindanı cennet bildim
Candan sevdim Zühre’mi.*

*Dinleyelim Ferhad’ı:
Şirin, sarayın hani?
Su sesi nerden gelir,
Bu kasma yankısı ne,*

*Aslı'nın konakları
Kül olup yanmadı mı?
(...)
Nice hanlar hakanlar,
Bizden zengin değildi...*” (Kısmeti Kapalı Gençlik Toplu Şiirler 2, s. 124)

Özdemir İnce'nin “Ey Oğul Yazıcı Olursan” şiiri; alışılmamış bağdaştırmalarla karartılmış, göndermelerine çağrışımlarla işaret eden bir kurguya sahiptir. Bu bağlamda halk hikâyelerinin “elma” motifine ve Pir Sultan'ın darağacına çekilerek öldürülmesine kapalı şekilde gönderme yapılır. Ana-metinde boyun, darağacının anıştırmasıdır; “bir elmanın yarısı” olmak ifadesi ise *Tahir ile Zühre, Kerem ile Aslı* gibi halk hikâyelerinde geçen bir motifin dolaylı ifadesidir. Bir elmayı bölüştürüp yiyen iki ebeveynin çocukları arasında gelişecek zorunlu aşkın bir anıştırmasıdır.

*“(...)
Erkeklerimiz var bir elmanın yarısı
biraz sabır biraz öfke biraz sarmaşık
sorusu sorulmamış yanıt boynu Pîr Sultan”*⁹⁹¹

Bahaettin Karakoç'un “Yastık” şiirinin “*Dişicil bir koku kapsar evreni/Bir koku ki kokuların en keskini/Zühre'den, Zeliha'dan, Aslıhan'dan*” dizelerinde Zühre, Zeliha ve Aslı gibi geleneksel âşık tiplerinden yararlanılır ve onlardan cinselliğiyle öne çıkan bir kadın tasavvuru devşirilir (*Seyran Bütün Şiirleri -1-*, s. 123-124).

3.3.2.2. Âşık Edebiyatı ve Kahramanlık: Köroğlu, Karacaoğlu, Dadaloğlu ve Pir Sultan Abdal

Gölpınarlı ve Boratav, Köroğlu'nun, bazı hikâyelerin kahramanı olduğu düşünülmekteyken zamanla bu adı taşıyan bir halk şairinin varlığının kimi arşiv belgeleriyle ispatlanması sonucunda, gerçek bir kişi olabileceğine de ihtimal verildiğini belirtir. Onlara göre bu şair, Köroğlu etrafında gelişen hikâyelerin kahramanına dönüşmüş olabilir. Bu durum Pir Sultan ve bu başlık altındaki diğerleri için de geçerlidir. Gerçek, yaşamış bir kişi olan Pir Sultan'ın yanında menkıbelere mal edilmiş bir Pir Sultan ve benzer tipler vardır.⁹⁹² Böylece tıpkı Köroğlu'nda olduğu gibi metinler ya da söylentiler; sözlü geleneğin ağından devşirilen ve kurmaca özellikler kazanan, gerçekle destani niteliklerin iç içe geçtiği Pir Sultan, Köroğlu, Dadaloğlu vb. kimlikler oluşturabilir. Âşıklık geleneğinin beslediği kolların zenginleştirdiği söz konusu kimlikler etrafında oluşan hikâyeler sonucunda onlar, “metinsel”/kurmaca bir kişiye dönüştürülebilir.

⁹⁹¹ Özdemir İnce, *Tekvin Toplu Şiirler 1*, Can Yayınları, İstanbul, 1994, s. 159.

⁹⁹² Abdülbâki Gölpınarlı ve Pertev Naili Boratav, *Pir Sultan Abdal*, Derin Yayınları, İstanbul, 2010, s. ix.

Kurmaca özellikler izafe edilen âşıklar, kimi zaman bir aşk kimi zaman da haksızlığa karşı mücadele edilen bir kahramanlık hikâyesinin merkezine yerleştirilir. Aşk ya da yiğitliğin, zulme karşı durmanın simge kişisine dönüştürülür. Şiirlerde de özellikle bu simgesel yönün çağrışımları ve buna bağlı göndermeler öne çıkmaktadır. Bununla birlikte mikro anlatılar şeklinde kurgulanmış kimi şiirler; gelenekte yer alan hikâyeleri, rivayetleri ve idealize edilen âşık tipini yeniden üretir. Bu durum, yer yer dinî-tasavvufi kişilerde olduğu gibi bu başlık altında ele alınacak âşık edebiyatı temsilcileri için de geçerlidir.

3.3.2.2.1. Köroğlu

16. yüzyılın ikinci yarısında yaşadığı kabul edilen Köroğlu, hem bir destan kahramanı hem de bir şairdir. Köroğlu destanının kahramanı (Ruşen) Ali, Bolu Beyi'nin istediği iki tayı ona beğendiremediği için gözüne mil çekilen Seyis Yusuf'un oğludur. Ali, babasının kör olmasına neden olan bu iki tayı onun tavsiyelerine uygun şekilde yetiştirir. Bunlardan biri büyüdüğünde Kır At olur. Daha sonra babası, intikamının alınması için onu atına bindirerek dağlara gönderir ve Ali'nin lakabı, o günden sonra Köroğlu olur. Çamlıbel'e yerleşen Köroğlu, kahramanlıklarıyla ünlenir ve birçok yiğidi etrafında toplar. Zayıflara, yoksullara kol kanat geren, bulunduğu yerde adaletli bir düzen kuran Köroğlu, delikli demir (silah) icat edilip de mertlik bozuluncaya kadar bulunduğu yörede hükmünü sürdürür. Sonrasında “*Tüfenk icat oldu mertlik bozuldu/Eğri kılıç kında paslanmalıdır*” diyerek sır olur. Rivayetlere göre Köroğlu, o günden beri kırlara karışmıştır.⁹⁹³

Köroğlu hikâyeleri, aynı addaki kahramanın ve arkadaşlarının zalim bey tipine karşı mücadelesini konu alır. Bu hikâyeler, gerçek bir kişi olduğu da varsayılan Köroğlu'nun maceralarının ve kişiliğinin, masal-efsane unsurlarıyla harmanlanmasıyla çeşitlenmiştir. Köroğlu'nun maceralardaki en önemli yardımcısı, kılık değiştirme, konuşulanları anlama, ölümsüz olma gibi özelliklere sahip tılsımlı Kır At'tır. Ayvaz, Timurlenk'in oğlu Kenan, Köroğlu'nun oğlu Hasan, İsa Balı, Benli Hanım, Döne, Demircioğlu, Reyhan Arap, Celali Bey, Kiziroğlu Mustafa Bey ve Deli Hoylu, onun çevresinde yer alan önemli kişilerden bazılarıdır. Köroğlu, şiirlerde genellikle haksızlığa karşı direnen, güçsüz ve zayıfları kollayan bir kahraman figürü olarak yer alır. Kimi şiirlerde ise ona yönelik, hırpalayıcı sayılmayacak hatta duygudaşlığa dayalı parodik bir yaklaşım vardır. Onu ve etrafındaki bilinen kişileri, farklı bir zamana taşıyan ve mücadelesine ideolojik bir boyut kazandıran yeniden yazım örnekleri de bulunmaktadır.

⁹⁹³ Mustafa Sever, *Türk Halk Şiiri*, Ankara Üniversitesi Yayınevi, Ankara, 2013, s. 201-202.

Mustafa Seyit Sutüven'in, *Köroğlu Notları* başlığıyla yazdığı halk edebiyatından yararlanma denemesi, beş alt bölümden oluşur (*Bütün Şiirleri*, s. 147-161). Halk şiirinden esinlenmiş denemeler olan bu metinlerden ilkinde dağlarda kervan bekleyen, haraç kesen, bezirgân dolu yerlere uğrayan ve onları dize getiren bir Köroğlu tasvir edilir. İkinci şiirin epigrafında kahramanın ad kazanması motifine; içeriğinde Çamlıbel'e, Köroğlu ve Ayvaz'ın yakınlıklarına, bütünleşmelerine değinilir. Bu bölümde Hoylu'ya hitap eden Köroğlu'nun başlattığı diyalogda onun yiğitliğinin nedenleri açıklanır. "Aldı bakalım Hoylu" alt başlığında konuşan Hoylu, Köroğlu'nu Köroğlu yapanın Kır At ve Ayvaz olduğunu dile getirir:

*"Köroğlu'nu Beğler, Köroğlu yapan
Ne Çamlıbel'dir, ne de bezirgân
Kır at eder yolu, dağı toz-duman
Köroğlu 'Ayvaz'ım, Ayvaz'ım' der.
Ne ağaya şamar, ne kula tokat
Olamaz birisi derdine zekât
Üstünde Tanrısı, altında kır at
Köroğlu 'Ayvaz'ım, Ayvaz'ım' der."* (*Bütün Şiirleri*, s. 150)

Sonrasında Köroğlu, adını anmadan Bolu Beyi'ne, delikli demiri kullandığı, Ayvaz'ı tutsak ettiği ve yiğitlikte noksan olduğu için meydan okur. Üçüncü "not" ise geleneksel hikâyenin yerleşik normlarından ve unsurlarından bir sapmadır; Sutüven'in metne getirdiği yeniliğin en açık şekilde görüldüğü bölümdür. Zamansal sapmalar ve anakronik çarpıtmalarla hem modern hem de Antik dönemden esintiler taşıyan bir manzara çizilir. Şiirdeki film afişleri, sinema ve sirkler, modern bir zamanı akla getirir de, muhtemelen Roma'yı imler. Köroğlu, yine bezirgânlara karşı mücadele etmektedir; bununla birlikte, farklı bir zaman kesitinde, Roma İmparatorluğu döneminde üçlü erk sistemiyle (*triumvira*), yöneticilerle karşı karşıya gelmiştir. Bu bölümde "Görelim Beşyüzüncü Triumvira ile Köroğlu'nun Hikâyesi Nicedir?" başlığı altında yer alan "Aldı Köroğlu, bakalım ne söyledi?" kısmında konuşturulan Köroğlu, onlara ne aradıklarını sorar; bu yöneticiler ise Çamlıbel'i dize getireceklerini, fermanı kendilerinden aldıklarını söyler (*Bütün Şiirleri*, s. 154-157). Burada kalıp sözlerle kurgulanan bir diyalogda Köroğlu ve üç yönetici, anakronik şekilde karşı karşıya getirilir. Köroğlu, onlara meydan okur. "Üçler" Köroğlu'na sözünü de ayağını da geri almasını, Çamlıbel'in efendilerinin kendileri olduğunu söyleyerek onu tehdit eder. Böylece Köroğlu, onlarla savaşa girer ve "zor bezirgânın davası yine sökmez"; fakat Köroğlu'nun kavgası sona ermemiştir. Kurulu düzen sürmektedir. Yorumlanan kısımda görüldüğü gibi Sutüven, bu bölümü oldukça farklı ve özgün bir şekilde kurgulamıştır. Farklı zaman kesitlerinde yiğitliğin ve zulmün simgesine dönüşmüş kişileri, Köroğlu anlatılarının önemli mekânlarından olan

Çamlıbel’de karşı karşıya getirmiştir. Bolu Beyi’nin yerine Üçler’i (*triumvira*) geçirmiştir. Zamandaki anakroni, kişi düzeyine de yansımıştır; farklı tarihî ve kültürel olguların bağdaştırılmasını mümkün kılmıştır. Notların dördüncü şiirinin epigrafında Hoylu’yu askere alınanların arasında göremeyen Döne’nin yakınması vardır. Bölümün içeriği de epigrafla uyumludur. Hoylu’nun başına bir şey geldiği sezdirilir ve Döne ona ağıt yakar (*Bütün Şiirleri*, s. 158-159). Son şiirde Reyhan Arap’a seslenen Köroğlu, Çamlıbel’de “delileri”ni toplamıştır ve gelenekte olduğu gibi Bolu Beyi’ne meydan okumakta, öte yanda ise bezirgân kervanı koşturmaktadır (*Bütün Şiirleri*, s. 160-161).

Sutüven’in denemesinin sayı verilerek ayrılmış olan beş bölümü, kurgusal olarak birbirinden bağımsız tablolar şeklindedir ve iyi örgütlenmiş değildir. Daha çok geleneksel hikâyenin farklı kesitlerinin dönüştürülmesine dayanan, izlenim ağırlıklı metinlerdir. Bununla birlikte şiirde kalıp sözlerle kurulan diyaloglar da benzer şekilde güçsüzdür ve nedenselliğin sağladığı tutarlılıktan mahrumdur; bu duruma şiirin adında yer alan “Notlar” ifadesiyle zaten işaret edilmiş gibidir. Metnin en özgün yönü ise kahraman tipi ve zalim iktidar figürü arasındaki mücadele örüntüsü korunarak farklı zamanların, bağlamların ve kişilerin buluşturulmasıdır.

Necip Fazıl Kısakürek’in “Köroğlu” şiirinde dağlara gönül vermiş romantik bir kahraman portresi çizilir. Bu tip, halk edebiyatında olduğu gibi destani çizgilerini korumakta; zulme başkaldırdığı ve adaleti sağlamak için mücadele ettiği simgesel mekân olan dağlardan vazgeçememektedir. Yerleşik Köroğlu algısını destekleyen bir atmosferin egemen olduğu bu şiiri, kolektif bilinçteki bir kahraman figürünün kalıplaşmış özellikleri korunarak farklı bir bağlama taşınmasının örneği olarak nitelendirmek mümkündür. Kısakürek, bu portreye öznel bakışını yansıtırken onu romantik bir yaklaşımla yeniden yorumlamıştır.

*“Sırmalı çepkeni attı koluna,
Tek elle dizgini gerdi Köroğlu.
Tozlarla atılıp sağın yoluna,
Yeşil muradına erdi Köroğlu.
(...)
Bu dağlara gönül verdi Köroğlu.
Dağların ardında kalınca çile,
Köroğlu yeniden gelmişti dile;
Ak saçlı anadan geçilse bile,
Dağlardan geçilmez derdi Köroğlu...”* (Çile, s. 386)

Ahmet Muhip Dıranas, “Kezban” şiirinde Köroğlu tipini gülünçleştirir ve mizahi bir dönüşüme uğratar. Yiğitlik, dürüstlük, adalet, hak mücadelesi gibi kavramlarla özdeşleştirilen Köroğlu, bu metinde Kezban’ı dikizlemektedir. Böylece yiğitliğiyle, zulme karşı tavrıyla öne çıkan Köroğlu; parodi tekniğiyle tersyüz edilir, bir karikatüre

indirgenir (*Şiirler*, s. 71). Dıranas'ın “Dağlara” şiirinde ise önceki şiirinin aksine geleneksel çizgiyi sürdüren bir yaklaşım vardır. Köroğlu ve dağ birlikteliğinin de bir bileşeni olduğu doğacı ortamdaki anlatıcı özne, bu kez onu özgürlüğün simgesi olarak görür. Dıranas'ın farklı şiirlerindeki birbirine zıt iki Köroğlu tasavvuru; geleneği sahiplenmenin ve onu sıradanlaştırmanın, yıkıcı yaklaşımla dönüştürmenin örnekleridir.

*“Gel! Seninle yüce dağlara çıkalım;
Yalnız yüce dağlar benim aşkıma eş.
(...)
Köroğlu gibi hür yaşarım orda ben.
Ne isteklerime vurulmuş pıranga
Ne de aşkın sonu vardır o dağlarda;
Sen var, ağaçlar gibi her yıl yemişlen!”* (*Şiirler*, s. 93)

Ercümen Behzad Lav'ın “Köroğlu'ndan Memiş'e Mektup”u, Köroğlu tarafından kaleme alınan gülünç bir mektup şeklinde kurgulanmıştır. Kahramanlık hikâyelerinin genel bir yasası olan “at, avrat, silah” üçlemesi üzerine inşa edilen bu şiir, Köroğlu'nu aykırı bir bağlama yerleştiren mizahi bir yaklaşıma sahiptir. Atı, avradı ve silahı tarafından yarı yolda bırakılan Köroğlu, bu duruma isyan ederek başka bir yere, muhtemelen modern bir zamana gider. Ancak orada da hayal kırıklığına uğrar; çünkü gittiği yerde her şey dingindir ancak belli görgü kurallarına, sorgulamamayı yücelten mutlak bir düzene tabidir. Bu düzenden memnun olmayan Köroğlu, “soysuz avrat”, huysuz at ve pusatını özlemeye başlar. Nihayetinde onu tanımlayan varlık, kişi ve nesne ile arasını açıp kahramanlığa uzak, olağan gündelik iş ve meselelerle meşgul olduktan sonra pişmanlık duyarak alıştığı düzene döner. Öte yandan Köroğlu, bu macerasını, yazdığı mektupta Memiş'e anlatıp şikâyet etmektedir. Dolayısıyla şiirin bütünündeki Köroğlu tasavvuru; destani niteliklerinden arındırılmış, küçük sorunlara bile çözüm üretemeyen, aciz, beceriksiz ve tutarsız bir görüntü çizmektedir. Tersine çevrilerek karikatürleştirilmiştir. Lav'ın alaycı üslubuyla ana-metinindeki parodik bağlamın bileşeni olan Köroğlu, göndergesinin karşıt modeli olarak üretilmiştir.

*“Atımla avradım öldü pusatım kırıldı
'Yeni bir at al
avrat çok tazellersin
pusatını da değiştir'
dediler öyle yaptım
Yeni at
huysuz çıktı
beni yere attı
Yeni avrat
soysuz çıktı
Eşrafla yattı
Yeni pusat uğursuz çıktı
geri tepti beni ele sattı*

(...)
Yetti canıma bu dirlik düzenlik
Özledim soysuz avradı
Huysuz atı uğursuz pusatı
Deli gemsiz karayeli
Heybemi sırtladım
gene sılama döndüm Memiş” (Bütün Eserleri, s. 186-190)

Orhan Veli Kanık’ın İstanbul’dan Zonguldak’a yapılan bir yolculuğu farklı duygularla iç içe geçmiş manzaralar hâlinde sunduğu “Yol Türküleri”, halk edebiyatının türkü, mani, tekerleme gibi birçok farklı ürününden yapılan ödünçlemelerle kurgulanmıştır. Bu örnekte geniş bir alıntı havuzu ve göndermeleri dönüştüren, tasvir edilen manzaraları alıntılar/göndermeler üzerine inşa eden ya da yolculuk izlenimleriyle örtüşecek şekilde onları doğrudan ana-metne ekleyen kapsamlı bir metinlerarasılık uygulaması vardır. Kullanılan folklorik göndermelerin ya da alıntılarının çoğu, metnin izleğini destekleyen montajlardır. Bunun yanı sıra halk anlatılarının kişileriyle de bu yolculuğun uğraklarında karşılaşılır, kurmaca ve gerçeklik iç içe geçer. Şiirin anlatıcı öznesi, Bolu dolaylarında Köroğlu hikâyelerinin önemli figürlerine rastlar. Dağ yokuşunu döne döne tırmanırken destani hikâyenin kadrosunda bulunan Döne, İsa Balı, Hanoğlu Kocabey, Ayvaz, Hoylu ve Köroğlu ile Kır At karşısına çıkar. Bu örnekte olduğu gibi halk hikâyesindeki bir kişinin yolculuğun bir kesitinde birdenbire metne dâhil edilip özgün bağlamındaki bir mekânda tekrar görünmesiyle veya dağlarla ilgili bir türkü parçasının bütünlük kuracak şekilde ana-metne eklenmesiyle, halk edebiyatına özgü bir atmosfer kurulur. Ancak bu atmosfer, bir sürekliliğe ve istikrara sahip değildir; hamasi/tumturaklı tondan, ciddiyetten uzaklaşılarak yer yer ironiye geçilir. Dolayısıyla Orhan Veli’nin parodi tekniğinin, ciddi olandan onun karşısına aniden geçiş⁹⁹⁴ şeklinde gerçekleşen mizahının özgül bir yinelemesi görülür.

Yollarla, dolayısıyla coğrafyayla folklorik ürünlerin kesiştiği, ilkinin ikincisiyle betimlendiği ana-metinde; halk edebiyatının farklı türlerinden yaygın şekilde yararlanılmakla birlikte, Garip’in şaşırtmacalı son kurgusuyla ürettiğine benzer ironiler de bir örüntü şeklinde yinelenir. Metnin Köroğlu’yla ilgili bölümünde destani bir

⁹⁹⁴ Berna Moran, “Orhan Veli’nin Yol Türküleri’nde Ton Değişiklikleri”nde (*Yeni Ufuklar*, 1960) bu tür ruh hâli ya da duygu durumu farklılaşmalarını “ton değişimleri” olarak nitelendirmiştir. Murat Belge ise Moran’ın “ironi” terimini kullanmaktan imtina ederek tercih ettiği “alaylı ton”, “ciddi alaylı karışımı”, “kendiyi hafiften alay etmek” gibi ifadelerin tamamının bu terimle karşılanabileceğini söyler. Bununla birlikte bu tür geçişlerin (“ironik” ya da “ton değişimi”ne dayalı); alt-metinlere dönük onaylayıcı bir tutum takınılsa da onları gülünç bir etkinin, ani bağlam değişikliklerinin ve uyumsuz bir çerçevenin ürünü yapması dolayısıyla daha kuşatıcı olan parodi terimiyle karşılanması da mümkündür. Hutcheon, ironinin parodinin işleme biçimi, retorik stratejisi olduğunu söylerken bu ve benzer durumları ima eder. Ayrıntılı bilgi için bkz. Murat Belge, “Yol Türküleri ile ‘Han Duvarları’” *Sanat ve Edebiyat Yazıları*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2009, s. 189-223 ve Berna Moran, *Edebiyat Üzerine Makaleler/Röportajlar*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2012, s. 79-88.

atmosferde, hamasi bir tonda ilerleyen yolculuk; anlatıcı öznenin söyleminin ürünü olan yabancılaşma, ayrışıklık ve zıtlık ile kesintiye uğratılır. Metnin genelinde bu tür ani dalgalanmaların sağladığı geçişlerle işleyen çifte kodlu bir mekanizma vardır. Dolayısıyla hem epik hem de komik etki, hem kahramanlık hem de sıradanlık eşzamanlıdır. Buna rağmen Köroğlu'na karşı yıkıcı olmaktan ziyade duygudaşlık kurmaya dönük bir tutum vardır.

“‘Benden selâm olsun Bolu Beyi’ne,
Çıkıp şu dağlara yaslanmalıdır;
Ok gıcirtısından, kalkan sesinden,
Dağlar seda verip seslenmelidir.’

Hey, hey!
Hey dağlar, hey dağlar, Bolu’nun dağları, hey!
Savulun geliyorum, hey Bolu beyleri!

(...)
Yokuş çıkar, döne döne;
Yokuştan bir Döne çıkar;
İsa Balı’nın ardından
Hanoğlu Kocabey çıkar;
Ayvaz çıkar, Hoylu çıkar;
Bir yardan Köroğlu çıkar:
‘Hemen Mevlâ ile sana dayandım,
Arkam sensin, kalem sensin, dağlar hey!’

Kır At’a nal mı dayanır?
Dağlar uykudan uyanır,
Yer gök kızıla boyanır.
Bu dağlardan geçmedinse,
Bu sulardan içmedinse,
Yaşadım deme be, ahbap.” (Bütün Şiirleri, s. 75-76)

Oktay Rifat’ın bir kamyon yolculuğunu tasvir eden “Bayır Aşağı” şiirinde Bolu Dağı aşılp vadiye doğru inilirken sağda Pir Sultan, solda kırk atlısıyla Köroğlu belirir. Bu bağlamda Rifat’ın metniyle Orhan Veli’nin “Yol Türküleri” bakışımıdır. Ayrıca mekân ve kişi bütünleşmesinin örneklediği bu metinde de Bolu Dağı ve Köroğlu birbirlerini simgeler (Bütün Şiirleri I, s. 151). Rifat’ın “İsli Alinyazımız” şiirinde yoksulluğun ve çaresizlik duygusunun baskın olduğu natüralist bir tablo çizilir. Bu tablo, umudun telkin edilmesiyle olumsuzlanır. Bu bağlamda Köroğlu da masallarda ağladığında gözlerinden inciler dökülen sultan kızı gibi umudun simgelerinden biridir; mazlumları kollamanın, adalet sağlamanın temsilcisi olarak şiirdeki umuda dönük tutumu destekler.

“Bütün umudumuz masaldadır ve tuzda.
Un yok ki yoğursun ince bilekli kızlar!
(...)

*Kara kent, kara don! Al giyen beri gelsin!
Beri gelsin avcıların vurduğu geyik!
Beri gelsin yoksula büyüyen Köroğlu
İnci ağlayan sultan kızı kitaplarda
Bak Güneş mavi gözlerinle bize doğru!” (Bütün Şiirleri I, s. 436)*

Rifat’ın “Bir Işık Uzaklarda” şiirindeki anlatıcı özne, ruh iklimindeki gezintilerinde kendisini Köroğlu ile özdeşleştirerek yalnızlık duygusuna odaklanır. Bu bağlamda atın başıboş kalması, şahinin ölmesi, gökte yıldızın üşmesi, tüfeklerin gümüşlerinin ışıldaması gibi ifadeler hem ıssızlığı ve terk edilmişliği hem de Köroğlu’nu çağrıştırarak yalnızlık etrafında çizilen görüntüye eşlik eder. Bu tabloda ruh hâlini, ayrılık ve yalnızlık duygusunu somutlaştıran, kendisini yalın bir Köroğlu olarak gören anlatıcı özne; uzaklarda, geyikli bir odada bulunan Ayvaz’ından ayrı düşmüştür. Böylece Köroğlu’nun kimi yönlerinin devşirilmesiyle üretilen anlatıcı öznenin hasretini çektiği insana, halk hikâyesinde Köroğlu’na yakınlığıyla bilinen “Ayvaz” şeklinde seslenilir. Ayvaz ve Köroğlu arasındaki ilişki kalıbı; belli duygulara odaklanılarak anlatıcı özne ve yakınına uyarlanır.

*“(…)
Başıboş kalan atım, şahinim ölür,
Kaçar uluyarak köpeklerim,
Yıldızım üşür gökte. Bir ışık yanar
Uzaklarda, geyikli odada,
Işıldar gümüşleri tüfeklerimin.
Ayvaz’ım orada, ben burada!” (Bütün Şiirleri I, s. 478)*

İlhan Berk’in *Köroğlu*’su; Köroğlu hikâye geleneğinden fazlasıyla yararlanan ancak göndergelerine ideolojik yaklaşan, onları modern şiirin imkânlarıyla, doğacı bir katman ve yer yer romantik bir bakışla dönüştüren özgün bir yeniden yazımdır (*Toplu Şiirler*, s. 155-197). Bu metinde geleneksel Köroğlu tipi yoksul halkın koruyucusuna; Çamlıbel, oldukça farklılaştırılarak örtük bir sosyalizmin, kardeşçe yaşamının ve bölüşmenin “ütöpik” mekânına dönüştürülerek yeniden üretilmiştir. Köroğlu ve çevresindeki kişiler, kendisi de mücadelenin bir bileşeni olarak idealize edilen bir mekân, toplumsal adaletin ve eşitliğin yürürlükte bulunduğu bir ütopya olan Çamlıbel’de buluşturulur. Bu buluşmada insan ve doğa diyalektiğinin öne çıktığı, doğanın da kişileştirilip konuşturularak halkın, ezilenlerin yanında yer aldığı görülür. Bu mekânda Köroğlu öncülüğünde dayanışmaya, paylaşmaya dayalı bir düzen kuran halk, dışarıdan gelecek saldırılara ve adaletsiz düzene birlikte karşı koyar. Yoksullar, Çamlıbel’de destan kişileriyle birlikte yaşamakta ve ortak bir ideali paylaşmaktadır. Ayvaz’ın, Köroğlu’nun istediği gülü getirmek için Bolu’ya gitmesi ve esir düşmesi sonucunda kurtarılışı şiirdeki önemli olaylardandır; Bolu Beyi kimliğinde temsil edilen zorba figürü ile halk arasındaki

çatışmayı başlatan bu olaydan sonra örgütlenerek zulme karşı savaşıyan halk, sonunda galip gelir.

Metin, altı müstakil bölümden ve bunlar altındaki muhtelif alt başlıklardan oluşur. Metnin hemen başındaki ana gövdeden bağımsız bir giriş mahiyetindeki “Rüzgâr”da aşkın ve kardeşliğin özü olarak kişileştirilen rüzgâr, doğayla bütünleşmiş Köroğlu’nda asıl yerini bulduğunu dile getirir. Birinci bölümün “Ovada Esen Rüzgârlar Aman Vermiyor Hayın Bolu Beyi Boş Komuş Evleri” adlı ilk alt başlığında güneş, su, rüzgâr, buğday gibi doğa unsurlarına odaklanan doğacı bir manzara çizilir. Bu bölümün ikinci alt başlığında Bolu Beyi’ne istediği özelliklere sahip at bulamadığı için Baytar Ahmet’in⁹⁹⁵ gözlerine mil çekilmesine, Kıt At’a değinilir ve geleneksel anlatıdaki Bolu Beyi’nin bu atı ele geçirme takıntısına gönderme yapılır. “Hep Bu Yeryüzü Güvercin Aklığında Hep Bu Yeryüzü Gelip Vuran Yaşamımıza” adlı üçüncü alt başlıkta (Ruşen) Ali’nin Köroğlu olma sürecindeyken çobanlığında hikâyelerini, namını duyduğu ve öykündüğü Demircioğlu, Köse Kenan, Koca Bey gibi kişilere değinilir. Ali, Bolu Beyi’nin adını da ilk kez onlarla duymuştur. Ayrıca Köroğlu’nun hâl değişimine, Ali’den Köroğlu’na dönüşmesine uzanan olaylar, yeniden yorumlanır (*Toplu Şiirler*, s. 158-160).

*“Köroğlu dağlarda koyun otlatmıştı, dağları anası gibi severdi
Dağlarda Demircioğlu’nun, Köse Kenan’ın, Koca Bey’in gezen
adını duyardı
Dağlarda bir avuç kendirini
Bolu Beyi’nden kaçırmış insanlara rastlardı
Fukaralara rastlardı
Kiminle konuşmuşsa
Kimi dinlemişse
Gezmişse kiminle
Karanlığı seveni görmemişti.*

*Biz hepimiz böyle diyorduk
Köroğlu susuyordu.”* (*Toplu Şiirler*, s. 160)

Bölümün sonunda bulunan “Bir Ağızdan” alt başlığında ise doğa unsurlarından Köroğlu’na ve hikâyesine tekrar geçileceği sezdirilir. Bir kahraman tipi olarak Köroğlu, doğa unsurlarıyla bütünleştirilerek övülür (*Toplu Şiirler*, s. 161).

Kitabın ikinci bölümünde ilk alt başlık olan “Bir Sabah Ver Elini Dedik Ver Elini Dağlara Taşlara”da, Köroğlu anlatılarının Deli Hoylu, Kabre Sığmaz, Dellak Hasan, Cıdalı Kenan, Han Ayvaz gibi kişileriyle yoksul halk Çamlıbel’de buluşturulur. Anametin bağlamında anakronik yan yana getirmelerin mekânına dönüşen Çamlıbel; Celali İsyancılarının destekçisidir, Aktaş Mahallesi’nin çocuklarının, farklı etnik kimliklerden

⁹⁹⁵ Köroğlu’nun babası, kimi anlatımlarda Deli Yusuf iken kimilerinde Baytar Ahmet’tir. Kişi ve mekân adları çeşitlense de destanın konusu, olay örgüsü ve çatışma çok büyük oranda değişmez.

insanların koruyucu mekânıdır. Orada buğdaylarla yoksullar beslenir, gariplere kol kanat gerilir; bu dayanışma ve paylaşım kültüründen dolayı Çamlıbel'in sonsuzluğa erişeceği ima edilir (*Toplu Şiirler*, s. 162-163). “Çamlıbel'in Üstünde Esen Halk Rüzgârı Her Sabah Söken Halk Şafağı” alt başlığında ise Çamlıbel, bir emekçi, işçi semti olarak tasvir edilir. Köroğlu'yla arkadaşları da bu semtin mensuplarıdır (*Toplu Şiirler* s. 164-165). “Evliya Çelebi'nin Çamlıbel Seyahatnamesi” şeklinde adlandırılan üçüncü alt başlık ise Evliya Çelebi'nin *Seyahatname*'sinin Çamlıbel'le ilgili bir kesiti şeklinde kurgulanmıştır.⁹⁹⁶ 10 Muharrem 1067 (29 Ekim 1656) tarihli bu kesitte Çelebi, oradaki adalet ve eşitliğe dayalı toplumsal düzeni över: “*Cihanda en güzel şey/Kulluğu yok etmektir*”. 12 Muharrem (31 Ekim) tarihine ait notlarda ise benzer şekilde “*Çamlıbel'de/Eşitliği sevdim/Özgürlüğü sevdim*” dizeleri yer alır. Yine Çamlıbel'deki hayat ve kişiler övülür. Bu mekânın coğrafi ve doğal özellikleri, insanların giyimi, meslekleri, zanaat ve sanatları hakkında “bilgiler” verilir. 25 Muharrem (13 Kasım) tarihli notlarda ise zulümden kaçıp Çamlıbel'e gelen yoksullar hakkında “bilgi” verilir:

“*Çamlıbel'de ilkin Köroğlu'nu, Han Ayvaz'ı ve Demircioğlu'nu ve Kiziroğlu Mustafa'yı ve Bıyıklı Yusuf'u gördüm. Binbaşı Koca Kenan'ı, Köse Sefer'i, Dellak Hasan'ı gördüm. Bölükbaşı Deli Mahmut'u, Kenan Oğlu Ahmet'i, Uzoğlu Hasan'ı gördüm. Yumurta Dağı'nı, Ağpınar'ı, Soğandağ'ı gördüm. Demircileri, nalbant/an, dellakları gördüm. İçkale'den bütün Çamlıbel'i gördüm. Çamlıbel'de ayağı çıplak, sakalı uzamış kimse görmedim. Buğday, mısır, pirinç tarlalarını, tarlada çalışan insanları gördüm. Çarşafı, kilimi, heybeyi nasıl dokurdu/ar onu gördüm. Kiminle konuştumsa Çamlıbel'de herkesçoluğu çocuğuyla yaşamak istiyordu. Herkes (...) Köroğlu'nu gördüm. Çamlıbel'de ne kadar gün ne kadar saat kaldımsa, Köroğlu'yla kaldım.*” (*Toplu Şiirler*, s. 168)

Ayrıca bu bölümde gelişecek olaylara işaret edilir. Çamlıbel'in emekçileri, kulluğa karşı olduklarını haykırır. Bolu Beyi'nin zulmünden, fakir fukara, dul yetim hakkından bahsedildikten sonra Köroğlu'nun çok sevdiği bir gülün Çamlıbel'de olmaması ve Ayvaz'ın onu getirmek için gitmesi ile başlayacak olan çatışma sezdirilir (*Toplu Şiirler*, s. 166-169). Berk, bu bölümde Köroğlu'nun İstanbul rivayetinden hareket etmiştir; alt-metin, Kenan'la Ayvaz'ın Bolu Beyi'nin bahçesindeki telli çiçeği getirmek için gittiklerinde esir düşmesini içeren rivayettir.⁹⁹⁷

Üçüncü bölümde ise olaylar gelişir; bu bölümün merkezinde Ayvaz, onun Köroğlu'nun isteğini gerçekleştirme arzusu, tutsaklığı ve buna verilen tepkiler vardır. Bölümün “Dururdu Kıpırdamadan Bir Karanlık Bolu Üstünde” alt başlığında Çamlıbel'e gül getirmeye giden Ayvaz, Bolu'da tutsak edilmiştir. Köroğlu için üç gül alan Ayvaz'ın

⁹⁹⁶ *Seyahatname*'de bu bilgiler mevcut değildir. Berk üst-kurmaca tekniğiyle Çelebi'ye Çamlıbel'i tanıttırması, şiirini tarihî bir kaynağa dayandırmıştır.

⁹⁹⁷ Pertev Naili Boratav, *Köroğlu Destanı*, Adam Yayınları, İstanbul, 1984, s. 31.

ellerine kelepçe vurulmuştur (*Toplu Şiirler*, s. 170-171). Burada alt-metinden farklılaşma, Bolu Beyi'nin, Ayvaz'ı Kır At'ı almak için değil de üç gül nedeniyle tutsak etmesinde kendini açığa vurur. Berk, hüsn-i talil sanatından yararlanarak olayların nedenini, tutsak edilen Kenan ve Ayvaz'ın bırakılması için yapılan pazarlığın nesnesini değiştirir. "Tutsak Ayvaz'ın Ayva Ağacına Söylediği" alt başlığında ise hayat yüceltilir ve barış methedilir (*Toplu Şiirler*, s. 171). "Gülizardı Gelen Aklına Ayvaz'ın" alt başlığında ise Ayvaz'ın duyguları aktarılır (*Toplu Şiirler*, s. 172). "Gül Dalı"nda Ayvaz'ın atı Çamlıbel'e eyerinde üç gül dalıyla gelmiştir ve onun yolunu gözleyenler üç gündür uyumamaktadır (*Toplu Şiirler*, s. 173). "Yaslı Su" bölümünde Dört Divan Ovası'na hayat veren su konuşur; kederini ve bir kaynak olarak yaşama, doğaya katkısını vurgular (*Toplu Şiirler*, s. 174). "Anlatılır Gibi Değil Yası Çiçeklerin" alt başlığında ise karanfil, fesleğen, çiğdem, defne, lale kişileştirilerek Ayvaz'ı konuşur (*Toplu Şiirler*, s. 174-175). "Asılı Sazın Yası"nda duvardaki saz da Ayvaz'ın tutsaklığından dolayı dile gelemeyeceğini belirtir (*Toplu Şiirler*, s. 176). "Bir Ağızdan" alt başlığında telkin edilen umutla bölüm tamamlanır (*Toplu Şiirler*, s. 176).

Dördüncü bölümde "Ne Kadarsaydık Dağlarla Ovalarla Hep Birden Bolu Üstüne Yürüdük"te Çamlıbel halkı, Bolu Beyi'ne karşı hakkını aramak için harekete geçmek üzeredir:

*"Bizimle ovalar, gökyüzü, pirinç, orman, sapan demiri, örs,
balta, çekiç bizimle.
En önde Köroğlu'nun atı, Kiziroğlu Mustafa, Koca Arap,
Tekeli Bey, Bıyıklı Yusuf.
700 at, 366 bey, en önde
En önde Mudurnulu köylünün dört ölçek kendiri,
yensiz gömleği
Dul yetim hakkı
En önde."* (*Toplu Şiirler*, s. 177)

"Kırat Yolu Bilir Gibi Giderdi Durunca Bilir Gibi Dururdu" alt başlığında hızıyla meşhur Kır At'ın yol alışı betimlenir ve geleneksel bir motif yinelenir (*Toplu Şiirler*, s. 178). "Sonra Geliyordu Köroğlu'ndan Yaşayan Her Şey Sonra"da Köroğlu'nun önderliği üzerinde durulur (*Toplu Şiirler*, s. 178); "İlk Dört Divan Ovası'na Girdik"te ise Dört Divan Ovası'nın kurtarılışı anlatılır. "Bir An Durup Suyu Dinledik Hep Suyu Dinledik"te, Berk'in bu kitabında sıkça kullandığı bir teknikle onların safında olan su konuşturulur (*Toplu Şiirler*, s. 180). "İlk Köroğlu'nun Sesini Duyduk"ta ova, su, orman, dağ gibi doğa unsurlarının Köroğlu'nun buyruğuyla hareket etmesine ve onlara yardımcı olmasına yer verilir (*Toplu Şiirler*, s. 181). "Son Olarak Dağlar Sular Ovalar Aldı" alt başlığında ise mücadele eden insanlarla doğal varlıklar birlik olur, onların ortak mücadelesiyle karanlık

yerini aydınlığa bırakır (*Toplu Şiirler*, s. 182). Bölüm sonunda tekrarlanan “Bir Ağızdan” başlığında Çamlıbel’de geceye karşı duran Kır At’ın silueti tasvir edilir (*Toplu Şiirler*, s. 183).

Beşinci bölümün “Zulüm Üzerine Yedi Yol Önümüzde” alt başlığında Bolu Beyi’nin başına gelenler ve yenilgisiyle ilgili haberler İstanbul’a ulaşır, herkesçe duyulur. Padişah, Köroğlu’nun ölüm fermanını imzalar. Çamlıbel ise birlik olarak direnme kararı alır (*Toplu Şiirler*, s. 184). Sonrasındaki “Sivas Üstünde Gece Biter Gibi Değil” ve “Beş Atlı Erzurum’a Geceyle Beraber İndik” alt başlıklarında, Köroğlu’nun namının yayılışına ve kitlelerinin ona katılışına yer verilir (*Toplu Şiirler*, s. 185-186). “Zulüm Oldukça Vaktim Bitmedi Lüzumum Hiç Azalmadı Dünya Yüzünden” alt başlığında Kır At’a hitap edilir; zulüm tarafından kuşatılmış şekilde, esaret altında yaşamının imkânsızlığından bahsedilir (*Toplu Şiirler*, s. 187). “Gökyüzünü Ben Büyüttüm” ise Benli’ye dönüktür. Bununla birlikte Köroğlu’nun iç dünyasına eğilir; aşkın aydınlığı doğaya yansidikça onu daha farklı ve güzel kılmaktadır. Dolayısıyla aşk hayatı, dünyayı güzelleştirmektedir (*Toplu Şiirler*, s. 188). Bölümdeki “Ne Böyle Sevdalar Gördüm Ne Böyle Ayrılıklar” alt başlığı ise oldukça müstakil bir aşk şiiri görünümündedir (*Toplu Şiirler*, s. 188). “Bir Ağızdan” alt başlığındaysa suyun ürettiği sürekliliğe, her şeyin kaynağı olmasına ve akışıyla yaşamı temsil etmesine; kısaca, yine doğanın görünümüne yer verilir (*Toplu Şiirler*, s. 189).

Altıncı bölüm, bir çatışmanın tasviriyle açılır. İlk alt başlıkta bu karşılaşma öncesi yapılan hazırlıklar yer alır. Doğa unsurları da Köroğlu ve halkın yanında, bu çatışmanın içindedir. Uğursu ve Aladağ, düşmanı görüp tedbir alır, mevzilenir. Ağaçlardan kavak gözcülük yapar; zeytinle birlikte Işıkdagi, Ardıçburnu, Sülütepesi, Şanlıova gibi doğal oluşumlar düşmanın saldırısına karşı direnmeye hazırlanır (*Toplu Şiirler*, s. 190-192).

“Ovada Narın, Ayvanın, Ovada Acısu’yun, Işıkgöl’ün Anlattığı”nda girişilen mücadele, bu varlıklar ve oluşumlar tarafından aktarılır; Köroğlu, Demircioğlu, Bıyıklı Yusuf gibi yiğitlerin düşmana karşı koymalarına yer verilir (*Toplu Şiirler*, s. 193-194). “Aldı Tepeler Bütün Bildik Tepeler” alt başlığında tepeler, Köse Kenan, Kabre-sıgmaz konuşur. Köroğlu zaferlerini ilan eder ve bütün tepeler, onu yankılar (*Toplu Şiirler*, s. 195-196). Bu bölümün sonunda da tekrarlanan “Bir Ağızdan” başlığında kınına giren kılıç konuşur, kavganın bitişini muştular (*Toplu Şiirler*, s. 197).

Başlangıçtaki “Rüzgâr” başlıklı müstakil girizgâhın benzeri olan “Son Yerine” bölümünde metnin izleğine yer verilir: Zulmün her türlü kötüdür ve hiçbir, insanca yaşama, insanlara göre değildir (*Toplu Şiirler*, s. 197).

Berk'in şiiri doğa ile insanın iç içe geçtiği, bütünleştiği doğacı bir duyarlıkla yazılmasının yanı sıra geleneksel anlatının kişilerini, kahraman tipini, çatışmasını ve mekânını farklı bir bağlama uyarlar. Toplumsal adalet ve eşitliğe dayalı bir mücadelenin öznesi olan farklı kişiler, Çamlıbel'de bir araya gelir. İnsani duyguların, doğanın düşmanı olarak simgeleştirilen zalim Bolu Beyi'ne karşı mücadele ederek kurdukları arı düzenin devamlılığını sağlamaya çalışırlar. Berk, bu bağlamda, destani kişilerle sıradan halkı yan yana getirerek Köroğlu'nu toplum ve insanlık için mücadele eden, doğa ve insani duyarlığı gelişmiş bir figüre dönüştürür. Romantik ve lirik bir tonu da olan bu şiirde izlenimler de olaylar kadar öne çıkmaktadır. Metin, salt ideoloji ve yüzeysel bir kavga şiiri değildir.

Arif Damar'ın "Dağların Ardı" şiirinde, yine dağ ve Köroğlu bütünlüğüne gönderme yapılır; şiirdeki anlatıcı özne de dağlara yüklediği romantik anlamlarla bir Köroğlu olmak ister (*Yoksulduk Dünyayı Sevdik Toplu Şiirler*, s. 55-56). Damar'ın "Vatan"ı ise ideolojik yönün ve hamasetin ön plana çıktığı şiirlerdendir. Siyasi göndermelerin ağır bastığı bu metinde halk edebiyatının kişileri, Osmanlı tarihindeki ayaklanmalar ve direnişler ile bütünleşen kişiler anılarak halkçı ve sosyalist bir yaklaşım geliştirilir. Emegin ve işçinin manzaraları aktarılır. Bu bağlamda Karacaoğlu, Yunus Emre ve Nazım Hikmet, hakkın ve halkın temsilcileridir. Gerçek Osmanlı tarihi, onların ve halkın fiillerinden müteşekkildir. Görkemli geçmiş ve zaferler, telkin edilenin aksine ızdıraplar çeken halkın başarısının sonucudur. Ezen/sömüren ve ezilen/sömürülen arasındaki bu kavga, günümüzde de devam etmektedir. Köroğlu, Çakırcalı, Pir Sultan da bu bağlamdaki mücadelenin simgeleridir. Ayrıca halk ve temsilcileri olan bu figürler arasında tarih boyunca bir geçişkenlik vardır; kolektif bir pratiği ve bilinci paylaşırlar. Ana-metnin angaje yaklaşımına göre haksızlığa karşı durmanın, mücadelenin romantik simgeleri durumuna getirilmiş ve kurmaca özellikler kazanmış Köroğlu, Pir Sultan Abdal, Çakırcalı Efe gibi kişilerin halkla özdeşleştirilmesi, toplumsal mücadelenin ilham kaynağı ve özneleri olarak görülmesi, metinlerarasılığın işlevsel kullanımını örnekler.

"Sen bizimsin.

(...)

Halkıma ait zaferler,
ızdırap halkıma ait.

Karacaoğlu, Yunus, Nazım Hikmet,
altıyüz yıllık tarih,
demir parmaklıklar,
çavdar ekmeği
halkıma ait.

(...)

...o değiştirir,
hürmeti, korkuyu o,
Köroğlu, Çakırcalı şeklinde,
Pir Sultan Abdal adında,
(...)
Kolunu kayışa vermiş
trende, ayak altında hastadır,
adı bazen Hasan usta,
Tesviyeci Necati, Kürt Ethem,
(...)
Ve ben Arif Barikat
keza ...” (Yoksulduk Dünyayı Sevdik Toplu şiirler, s. 65-66)

Salâh Birsêl’in “Dünya şarkısı” şiirinde Doğu ve Batı edebiyatlarının kahramanlık hikâyelerine; “şövalye” tipi ve bir bakıma onun benzeri olan Köroğlu bağlamında, simgesel yönlerinin altı çizilerek gönderme yapılır. Dünya şarkısında Köroğlu’nun mukabili şövalyedir; iki farklı coğrafyanın kahraman tipiyle Doğu ve Batı birleştirilir. Onlar, dünya insanlığının ayrımları aşarak kucaklaşmasının temsilcileri olarak aynı bağlama taşınırlar.

“(…)
Gelmiştir dağların iki yakasından
Gelmiştir yüzyılların insanı
şövalye olmuşlar Köroğlu olmuşlar
Ötedenberi”⁹⁹⁸

Ceyhun Atuf Kansu’nun “Köroğlu’na Sesleniş”inde hürriyet kavramı ve Köroğlu figürü öne çıkarılır. şiirdeki anlatıcı özne, kimi zaman Köroğlu ile bütünleşerek kimi zaman ona seslenerek Köroğlu’nun dağlarına, hürriyete ulaşmaya çalışır. Doğacıl unsurların ve epik bir söylemin yön verdiği bu şiirde de yerleşik Köroğlu tipi ve çağrışımları yinelenir (*Tüm şiirler-1*, s. 20). “Kızılırmak Gezenekleri” ise coğrafyayla/memleketle edebî figürleri/motifleri birleştirmenin, haritaya edebiyat unsurlarını yerleştirmenin ve doğal oluşum/ırmak, dağ, ova vs. ile bunları anlamlandırmanın örneğidir: “O topraklardan Ářık Veysel ağıdı,/Gelip, gelip Köroğlunun bastığı gecelerden,/Sel yatağı taş yollardan götürdüğün ne? (...) Döner Yunusun dolapları döner/Atar suyu Hırka dağından/Tanrısal değirmenine yaşamanın” (*Tüm şiirler-1*, s. 356-360). Her iki şiirde de Köroğlu’nun coğrafyayla bütünleşmesi; Anadolu’nun ve kültürünün, bununla birlikte zulme karşı direnişin simgesi olması örneklenir. “Halk şafağı” şiiri de Köroğlu’nun Ayvaz’la yoldaşlığına ve Bolu Beyi ile olan kavgasına gönderme yapar; bir tarihî mesele olan tehcire⁹⁹⁹ ve dolayısıyla

⁹⁹⁸ Salâh Birsêl, *Köçekçeler şiirler*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1980, s. 179.

⁹⁹⁹ Osmanlı Devleti’nin göçebe aşiretleri yerleşik hayata geçirmek için 1865 yılında Derviş Paşa komutasında Fırka-i İşlahiye adında bir orduyu bölgeye göndererek ayaklanmaları bastırmasından sonra

Dadaloğlu'na değinir. Tarihî olaylar karşısında farklı tepkileri örnekleyen bu şiir, Osmanlı tarihindeki kimi olaylarda rol alan, direnişin simgesi olarak algılanan kişileri derlemiştir (*Tüm Şiirleri -1*, s. 263-264).

Metin Eloğlu'nun "Köroğlu" şiiri, halk hikâyesinin epik üslubunu ve Köroğlu'nun yiğitçe tavrını sıradan bir olaya uyarlamasıyla, parodik dönüştürmenin bir örneğidir. Köroğlu'nun arkadaşı olan ve lakabını almadan önceki adıyla¹⁰⁰⁰ ona hitap eden anlatıcı özne, onunla yemek seçimi konusunda anlamsız bir çekişmeye girer. Nihayetinde ona meydan okur. Bu bağlamda Eloğlu'nun anlatıcı öznesi, Köroğlu tipini gülünçleştirirken aynı zamanda onunla duygudaşlık kurar. Aşağılamaktan ya da karikatürize etmekten çok onun rolüne bürünerek güncel ve önemsiz bir olaydaki orantısız tepkisi ve tumturaklı üslubu ile bir çeşit mizah oluşturur. Bununla uyumlu olarak Köroğlu'nu dönüştürür. Kişi düzeyinde aykırı bir bağlama yerleştirmenin örneği olan ana-metin, Köroğlu tipini dönüştürürken göndergesine karşı alaycı olduğu kadar olumlu bir tavrı ve sempatiyi de içerir.

*"Andıkça içim sızlar
Çukurmuhallebici'de yediğimiz o sütlacı
(...)
İstakozun üstüne maydonoz ekiyorlar
Bu öğlen Ali'yle dalaştık
Ali çerkeztavuşu yiyor ben niye yemeyeyim
Kaldır önümden şu kapuskayı*

*Kaldır dedim ulan
Kaldır dedim ulan
Kaldır dedim" (Bu Yalnızlık Benim Toplu Şiirler, s. 104)*

Eloğlu'nun "G" şiirinde Köroğlu, Ali'nin terkisindeyken Karacaoğlan ise Ali'nin atıdır. Bu şiirin, Hz. Ali'nin deve rivayeti¹⁰⁰¹ bağlamında yorumlanabileceği gibi Köroğlu'nun lakabını almadan öncesine işaret ettiği de varsayılabilir. Eloğlu'nun metni, karmaşık imgeleriyle çoğu yönden İkinci Yeni çizgisindedir. Bu metnin ayrışıklık odaklı kurgusu, halk edebiyatının kahramanlıkla bütünleşen kişilerini aynı dokunun parçaları hâline getirir ve onlar arasında çarpık geçişkenliğe dayalı bağıntılar üretir.

*"Kan gövdeyi götürürken, saygısız uzar onur
Tırnağı. Gömütlerde belki bir dağ/başı özeti...
Köroğlu Ali'nin terkisinde Karac'oğlan Ali'nin atı;
Piç şiirin marsığı mı? işte şu çağ/dışı kömür..." (Bu Yalnızlık Benim Toplu Şiirler, s. 277)*

aşiretler, Anadolu'nun farklı bölgelerine yerleştirilir. Dadaloğlu'nun şiirlerinde bu zorunlu iskân politikası, Türkmenlerin yaşadığı yıkım ve direnişleri sıkça işlenmiştir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Mustafa Sever, *Türk Halk Şiiri*, s. 352-353.

¹⁰⁰⁰ Anadolu rivayetlerinde Köroğlu'nun lakabını almadan önceki adı Ali ya da Ruşen Ali'dir.

¹⁰⁰¹ Rivayete göre Hz. Ali, öldüğünde tabutunu taşıyan deveyi gütmüştür.

Eloğlu'nun "Ninelere Dedelere Şiirler"i, serbest çağrışımlarla üretilmiş karnavalesk buluşmaları ve saçma/anlamsız bağıntılarıyla parodik yönü öne çıkan bir metindir. Modern kültürün ayrışık görünümlerini geleneksel manzaralarla iç içe geçiren ana-metnin kompozisyonunda birçok kurmaca ve reel kişiyle birlikte Köroğlu ile Ayvaz'a da muğlaklığı, kapalılığı pekiştiren ve anlamını çeşitlendiren bir gönderme olarak yer verilir. Eloğlu, şiirinde, modern ve geleneksel olanın eklektizmine dayalı bu kaotik manzarayla örtük bir eleştiriyi de aktarmak ister gibidir. Bununla birlikte metinde ilgisiz birimlerin yan yana getirilmesiyle oluşan mizah, mantıksal örgütlenişin dışında gelişen sözdizimi ve deforme yapı; modernist poetikaya olduğu kadar İkinci Yeni'ye de işaret eder. Metindeki Köroğlu ve Ayvaz göndermesi ise bu kompozisyondaki ayrışıklığı, bir bilincin gelişigüzel işleme biçimini örnekseyen imgeleri çoğaltan bir tekniğin ürünü olarak düşünülebilir.

"Zeyrek'ler beceriği Mustafendi'nin Göte'yle yaşatılığı mı olurdu?

(...)

*Sidik köpürür, atın da olsa, padişahın da, günlerden
ciharişembe;*

*Ringo ringo şişeler mi, pop mu, yoksa Hâfız Burhan mı
bağnaz?*

Kimmiş o yağlı/sicim Köroğlu, kimmiş o kılaptan Ayvaz?

Yaşasın şu kaçınıcı cumhurrasi, çünküler, belkiler ve de acaba

(...)

Yoksa Zavallı Necdet de veremi gammazlamaya mı gitti?

(...)

*Neydi o, karga/tulumba nağrası mıydı yürekcağzımda
hop eden?*

Hayırdır inşallah'la katlayıp kitledim demir/baş kepenkleri...

Dillendikçe dillenen has/soframdaki paşa pezevenkleri;

*Bu sağak seçirme mi? ah, hurmalar altındaki of Cemile'den..." (Bu Yalnızlık
Benim Toplu Şiirler s. 336-337).*

Gülten Akın'ın "Ayvaz Ağıdı" başlıklı şiiri, halk hikâyelerinin önemli motifleri ve kişileri ile oluşturulmuştur. Bolu Beyi'ne, Köroğlu'nun gezdiği dağlara, Ferhat'ın deldiği dağın suyunu Şirin'e götürmesine gönderme yapılan bu metin, Ayvaz'ı merkezine alan modern bir "ağıt" görünümündedir. Halk edebiyatının kahramanlık ve aşk hikâyelerinin kimi motiflerini lirik bir üslupla dönüştüren söz konusu metinde de bu çalışmada birçok örnekte görülen bir örüntü, dağ ile Ferhat ve Köroğlu bütünlüğü yinelenir. Bununla birlikte ana-metinde Köroğlu ve Bolu Beyi arasındaki çatışma, Köroğlu'nun Ayvaz'la yakınlığı, yakın tarihteki siyasi bir olaya uyarlanmıştır. Göndergelerinden birinin söz konusu olay,¹⁰⁰² bir çiftin başından geçenler de olduğu bu

¹⁰⁰² Sinan Cemgil'in 1971'de Nurhak Dağı'nda jandarma tarafından öldürülmesi için yakılmış bir "ağıt" olan şiirde adı geçen Şirin ise onun eşi Şirin Cemgil'dir.

metni, toplumsal bir olaya verilen duygusal tepkilerin aktarımında edebiyattan yararlanmanın, geleneksel unsurları yeniden işlevlendirmenin örneği olarak nitelendirmek mümkündür.

*“Basmış da gölgesi çökmüş de sisi
Şu karşıkı dağlar Köroğlu dağı
Kesti ışığını Bolunun beyi
İki kaşın arasına ay düştü*

*Su yürümeyince dağ uçmayınca
Sevdiğin Şirini sarabilmezdin
Oyun oynar gibi ölüme gittin
Gencidin tezidin sıra bilmezdin
Birdin peşine bir alay düştü” (Seyran Toplu Şiirler, s. 177)*

Ataol Behramoğlu’nun “Tatilde Aşk Şiiri”, “Yüreğimin sol yanı köroğlu sağı ayvaz/Göklerdeki babamız bizi korusun e mi...” dizeleriyle parodik bir tınıya ve şaşırtmacalı sona sahiptir (*Bir Gün Mutlaka Toplu Şiirler-I*, s. 53). Farklı kültürel kodları ve göndermeleri uzlaştıran bu metin; dostluğu ve bağlılığı, Köroğlu ile Ayvaz şeklinde ikiye bölünmüş yürek metaforuyla somutlaştırır.

Arkadaş Zekai Özger’in “Söyle Türkünü” şiirinde halk ve âşık edebiyatının temsilcileri türkü kavramı merkeze alınarak bir araya getirilir. Bir kültürel olgu olan türkülerin anlatıcı özne için önemi vurgulanırken şiire farklı türkü parçaları ve onların üreticileri dâhil edilir; şiir, bu alıntılarla inşa edilmiş bir söyleşi şeklinde gelişir. Bu bağlamda Köroğlu, Dadaloğlu, Pir Sultan Abdal, Karacaoğlu ve Mahzuni Şerif gibi âşıklık geleneğinin önemli şahsiyetleri yan yana getirilir; anlatıcı özne, kendisini bu geleneksel çizginin bir sürdürücüsü olarak görür (*Sakalsız Bir Oğlanın Tragedyası*, s. 99-101). Özger’in “Sevdadır” şiirinde “*bolu ormanlarından çarpan bir koku/sanki köroğlunun ter kokusu*” dizeleriyle yine mekân ve geleneksel anlatı kişisi bütünlüğüne aşk, hasret, tutsaklık ekseninde gönderme yapılır (*Sakalsız Bir Oğlanın Tragedyası*, s. 105-106).

Yavuz Bülent Bakiler’in “Onlar”ında Anadolu insanı ve muhtelif hâlleri, halk edebiyatının ve millî duyarlığın süzgecinden geçirilerek şiirleştirilir. Köroğlu ve Dadaloğlu’nun narası, Yunus’un dertli dolabı, Âşık Emrah’ın kara sevdası ve Dede Korkut’un “kanlı ırmağı”,¹⁰⁰³ tamamen Türk milletini simgeleyen unsurlar olarak aynı dokuda buluşturulur. Metne göre Köroğlu ile Dadaloğlu kahramanlığın ve yiğitliğin, Yunus Emre tasavvufun, Emrah âşık edebiyatının, Dede Korkut tabiat duyarlığının Türk

¹⁰⁰³ “Salur Kazanın Evinin Yağmalandığı Destanı Beyan Eder” adlı hikâyede geçen “*Kanlı kanlı ırmakları ihtiyarlamıştır suyu gelmez*” dizesine gönderme. Bkz. Muharrem Ergin, *Dede Korkut Kitabı*, Boğaziçi Yayınları, İstanbul, 2009, s. 47.

milleti bünyesinde cisimleşmiş temsilcileridir. Bu örnekte de halk edebiyatı unsurları ve kişileri, Türk kültürünün simgeleri olarak yer alır.

*“Onlar, Gök-Hun’lardan bugüne kadar
Bütün zaferlerin müjdecileri...
(...)
Onlar Köroğlu’nda, Dadaloğlu’nda
Meydanları gümbür gümbür dolduran nâra
Yunus’ta Dertli Dolap, Emrah’ta kara sevda
Ve Dedem Korkut’ta ‘Kanlı akan ırmak’tır” (Harman, s. 50-51)*

Bahaettin Karakoç’un “Köroğlu’nun Uyanırken Gördüğü En Güzel Düş, Bu Düştür” şiiri, anlatıcı öznenin kendisini Köroğlu ile özdeşleştirerek Döne kimliğinde eşine seslenmesi şeklinde kurgulanmıştır. Geleneksel anlatıdaki ilişki kalıbının güncel bir bağlama uyarlanması örneğidir (*Seyran Bütün Şiirleri -1-*, s. 292). Aynı zamanda şiirdeki Köroğlu bir tür özeleştirir yapar; kervanlar bozmasının, Bolu Beyi ile uğraşmasının beyhude olduğunu söyler. Bununla uyumlu olan izleğe göre, yaşamanın hikmetinin sevgi olduğunu dile getirir. Şairin, “Uçan Kuşlar Menziline Varanda” şiirinde ise kuşların uçuş menziline, gerçek hayattan esinlenen ya da kurmaca manzaralar resmedilir. Yol boyunca rastlanılan bir atın Köroğlu’nun addedilmesinin, fiziki yönden onunla Kır At arasında benzerlik kurulmasının yanı sıra bu menzile varmak için katedilen mesafede Han Ayvaz, Benli Döne ve Köroğlu gibi halk edebiyatı tipleriyle de karşılaşılır (*Bir Çift Beyaz Kartal*, s. 172-175).

Karakoç, “Çamlıbel’de Koç Köroğlu Salavan’da Ben” başlıklı şiirinde Köroğlu geleneğinin birçok unsurunu kullanır. Çamlıbel ve Salavan dağları arasında koşutluk kurulan bu şiirde anlatıcı özne, kendisini Köroğlu ile karşılaştırır. Bu karşılaştırmada Köroğlu hikâyelerinin kimi olayları özetlenerek yinelenir. Köroğlu’nun babası Yusuf’un gözüne mil çektiren Bolu Beyi’nin huzursuzluğu, korkusu ilk bentte indirgenmiş şekilde yer alır. Sonrasında, Bolu Beyi’nin adamlarını tetikte tutması ve Köroğlu’nun peşine takması, soyutlamalarla örülmüş bir doğa dekorunda aktarılır. Ruşen Ali’nin adının Koç Köroğlu olması motifi ve Çamlıbel’in yiğitleriyle Bolu Beyi’ne karşı mücadelesi anıştırılır.

*“Ne ki zaman kavî bir rüzgâr çevik
Gökyüzü tepeden tırnağa mavi bir geyik
Ulaşıp haber
Çamlıbel’de
Dünkü Ruşen Ali
Bugünkü Koç Köroğlu
Davranın der yiğitlerine
(...)
Bir ses ki kartalca uçuk
Bilin ki Bolu Beyi’nin*

Artık işi bitik” (Bir Çift Beyaz Kartal, s. 365)

Bununla birlikte Köroğlu’nun adamlarıyla zor bezirgânın üzerine gittiği alt-metin kesiti de metinde yer almaktadır. Köroğlu’nun ünü diyar diyar yayılmaktadır. Beylerin, bezirgânların rahatı kaçmıştır. Köroğlu ve atı durmaksızın yeni maceralara atılır, Benli Döne gece gündüz yol gözler, Ayvaz ise dağları türküleriyle ırgalar. Köroğlu ise sevdalanınca silahını bırakıp sazına sarılmıştır. Metnin bu kısmı, çoğu noktada alt-metne göre bir özetleme ve ondan hareketle olay örgüsüne kimi eklemeler yapma ya da onu yeniden yorumlama olarak değerlendirilebilir.

Köroğlu geleneğinden yararlanılarak oluşturulan bu bölümden sonra, özetlenerek aktarılanların ya da üretilen alternatif kesitlerin bir kurmaca olduğunu belirten geçişle şiirin ikinci katmanı başlar; buradaki anlatıcı ise doğrudan Bahaettin Karakoç’tur. Kendisini Köroğlu ile karşılaştıran Karakoç, Çamlıbel ve Salavan dağlarını denkleştirir. Silahların, savaşın, şiddetin aksine barışın öne çıktığı bir tutum sergiler. Beraberinde Salavan Dağı’nın geçmişini, hayatı boyunca tanık olduğu kimi hâllerini, değişimini ve manzarasını anlatır. Karakoç’un gözünde Salavan’ın doğal güzelliği, bir ayet gibi olması ve Allah’a zikretmesi, ona bir kutsallık da kazandırır.

*“Ben Bahaettin Karakoç
Arkam kalam Salavan
Yedi altmışbeş çapında
Bir tabancam var Kırıkkale
Yıllar yılı
Elime hiç almam kınında üşür
Şairim
Ellerim kalem tutar çiçek tutar
Bir kurşunu değişmem bir beyaz güle
Çamlıbel’de Köroğlu Salavan’da ben
(...)
Her dağ
Rabb’in kaleminden çıkmış
Bir âyettir
Dağlar içinde Salavan
Bir kimya-yı saadettir
Salavan’da biterdi çiçeklerin en güzelleri” (Bir Çift Beyaz Kartal, s. 367-368)*

Kendisiyle ilgili kimi biyografik aktarımlardan sonra daha yakın bir zamana gelen Karakoç, Salavan’ın eski hâlinden eser kalmadığını, ıssızlaştığını, verimsizleştğini, ona ihanet edildiğini dile getirir. Yine kendisini Köroğlu ile karşılaştırır; kalubeladan beri şair olduğunu, bu vasfıyla bilindiğini, Köroğlu’nda yiğitlik neyse kendisinde de sanatın o olduğunu belirtir. Bu bağlamda büyümlü bir mekân gibi tasvir edilen Salavan, onun dünya görüşünü, şairliğini, inancını besleyen en büyük kaynaktır. Onun barışla eşanlamlı olan

sanatının damarlarından en önemlisi, bir tür Çamlıbel'dir (*Bir Çift Beyaz Kartal*, s. 364-371).

Metnin tamamı göz önüne alındığında Karakoç, Köroğlu hikâyesinden geniş ölçüde yararlandığı ilk katmanın ardından gelen bölümde sanat anlayışını ve dünya görüşünü ifade etmek için bir alan açar. Bu bağlamda Köroğlu, onun ilgili yönlerini aktarırken yararlandığı bir karşılaştırma modelidir.

Abdurrahim Karakoç'un "Köroğluna Mektup"u, anlatıcı öznenin, yaşanan yozlaşmayı ve değer yitimini, Köroğlu hikâyesinin kimi unsurlarıyla güncel bir bağlamı buluşturarak dile getirdiği hicve dayalı bir içeriğe sahiptir. Modern dönemin kültürel değişimini, birey ve toplumun yozlaşan yönünü geleneksel hikâyenin unsurlarıyla kaynaştırarak aktaran bu metin, metinlerarasılığın işlevsel kullanımını ve alt-metin buna bağlı dönüştürülmesini örnekler. Köroğlu anlatılarının mekânı, kişileri, olayları ve bunlardan türetilen türküler model yapıldığı gibi, metnin henüz girişinde "*Benden selam olsun Bolu Beyi'ne*" dizesi kısmen değiştirilerek söylem taklidine gidilir. Bununla birlikte Lav'ın Köroğlu'na yazdığı alaycı mektup kurgusundaki metinle bu şiirin adları benzerdir. Ancak şairlerin bu geleneksel tipe yaklaşımları tamamen farklıdır. Lav, bu kahramanı gülünçleştirir; Karakoç ise ona saygılı bir şekilde yaklaşır. Estetik tercihlerine bağlı olarak aynı göndergenin farklı şekillerde yorumlanmasını örneklerler. Karakoç'a göre Köroğlu ve çevresindeki Ayvaz, Hoylu gibi kişiler, modern toplumun karşı tezi olarak idealize edilen bir dönemin temsilcileridir.

*"Benden selâm olsun Koç Köroğlu'na,
Şimdi devir başka, zaman değişti.
Karga konar kır atların beline
Arpa bulunmuyor, saman değişti.
(...)
Herkes Bolu Beyi, her taraf Bolu
Yiğitlik kalmadı, insan değişti.
(...)
Kervan geçmez, uçurdular hanları
Hile satar asrın bezirgânları
Banka kurup biriktirdik kanları
Dertler yenilendi, derman değişti.
(...)
Tat bozuldu, küp kokutur turşular
Haydutlara yatak oldu çarşılar
Şişkin cüzdan bin belâyı karşılar
Boynuzlar güroz oldu, kalkan değişti."* (I Hasana Mektuplar-II Haberler Bülteni, s. 53-54)

Coşkun Ertepinar'ın "Bolu Dağları ve Köroğlu" başlıklı şiiri de kahraman tipiyle onu simgeleyen mekânın bütünlüğü ve haksızlığa karşı durma motifi üzerine

kurulu metinlerdendir. Burada da Köroğlu tipinin en bilinen yönüne gönderme yapılır ve hikâyenin mekânı çoğu şiirde olduğu gibi kahramanla bütünleşir (* iir  kliminde Bir  m r*, s. 141).

Köroğlu, şiirlerde genellikle haksızlığa ve adaletsizliğe karşı duran bir kahraman tipi olarak görünür. Taşındığı farklı zaman ve mekânlarda zalimlere karşı mücadele eder. Bu bağlamda ona toplumsal, ideolojik katmanlar da eklenir. Kimi  iirlerdeyse onun kahramanlığı sıradanla tırılır, tersine çevrilir ve gülünçleştirilir; buna rağmen ona karşı yıkıcı bir tutum olduğu söylenemez. Ayrıca Köroğlu, bozulmuş, yozlaşmış bir toplum düzeninde yitirilen değerleri temsil eden ideal bir örnektir; Anadolu'nun, T rkl  n, halk kültürünün bir  zeti ve simgesidir.

3.3.2.2.2. Karacaoğlan

15-18. yüzyıllar arasında yaşadığı düşünülen Karacaoğlan, diğer   ık geleneği temsilcileri gibi kendisine birçok farklı şiirin atfedildiği, bir kol oluşturmuş şairlerdendir. Karacaoğlan mahlasını kullanan halk tarafından söylenilen, sözlü gelenekte çeşitlenen, değişen, yeniden üretilen, bununla birlikte Karacaoğlan'ın söyleyiş özelliklerini yansıtan farklı şiirler, ona m l edilmiştir. Böylece bir Karacaoğlan geleneği kurulmuştur.¹⁰⁰⁴ Bir   ık olmasının yanı sıra Karacaoğlan, halk edebiyatında birçok örnekte görülebildiği gibi, hakkındaki türlü rivayetlerin birikmesi sonucunda efsanevi/edebî bir kişiye dönüşmüş; *Karacaoğlan ve Benli Kız*, *Karacaoğlan ile Elif Gelin*, *Karacaoğlan ile Karacakız* gibi kimi hikâyelerin kahramanı durumuna getirilmiştir.¹⁰⁰⁵ Dolayısıyla Karacaoğlan, reel bir kişi/geleneğin bir temsilcisi olmasının yanı sıra eserlerinden ve hayatından ödünç alınan kimi unsurlarla tasarlanan bir kurmaca kişiliktir.¹⁰⁰⁶ Bununla birlikte Karacaoğlan, yaşadığı yüzyıl dışında Dadaloğlu, Ruhsati, Dertli, Bayburtlu Zihni ve Seyrani gibi pek çok halk şairini etkilemiş ve onlarca taklit edilmiştir. Millî Edebiyat ve Cumhuriyet d nemlerindeyse özellikle Rıza Tevfik Bölükbaşı, Faruk Nafiz Çamlıbel, Necip Fazıl Kısakürek ve Cahit Külebi gibi şairlerin şiirlerinde biçim ve içerik bakımından onun etkileri görülür.¹⁰⁰⁷ Karacaoğlan'ın etkisi bununla sınırlı değildir; onun eserlerinin birçoğu, halk türküsü olarak günümüzde varlığını sürdürür. Ayrıca hikâyelerin konusu, kahramanı olan Karacaoğlan, modern dönem edebiyatında da farklı edebî türlerde kurmaca bir figür olarak yer almıştır. Karacaoğlan, kurmaca özellikler kazanmış ve hikâyelere konu olan   ıklı ıyla, onunla anılan sevgili tipleriyle de modern metinlerde bir

¹⁰⁰⁴ Mustafa Sever, *Türk Halk  iiri*, s. 279-280.

¹⁰⁰⁵ Memet Fuat, *Karacaoğlan Yaşamı Sanatçı Kişiliği Yapıtları*, De Yayınevi,  stanbul, 1977, s. 23.

¹⁰⁰⁶ *age.*, s. 26.

¹⁰⁰⁷ Nurettin Albayrak, "Karacaoğlan", *TDV A*, C. 24,  stanbul, 2001, s. 379.

gönderge durumuna gelmiştir. Özellikle bu başlık altındaki aşk ve doğa duyarlılığının yoğun olduğu şiirlerde söz konusu durumun örnekleri vardır.

Ahmet Muhip Dıranas, Karacaoğlan’dan izler taşıyan “Elif” şiirinde, Elif adını taşıyan bir köylü kızından hareketle bir sevgili tasavvuru üretir. Buradaki Elif tipi, birçok türkünün ve hikâyenin kahramanı olan, halk edebiyatının ürettiği sevgili tipinin göndergesinden çok uzaklaşmamış bir yinelenmesi gibidir. Göçerlerin yaşantısından ve kültüründen, Karacaoğlan’ın şiirleri ve etrafında kurulan aşk hikâyelerinden bir soyutlama olan bu köylü kıza tipi, halk edebiyatı çizgisinde gelişen ana-metne de yansımıştır. Doğa ve köy yaşantısıyla bütünleşmiş olan bu tip, realist çizgilerin de baskın olduğu bir ortamda resmedilir. “Modern bir Karacaoğlan” olduğu ima edilen anlatıcı özne ise benzer şiirlerdeki gibi onu över.

*“Elif kara taştan bir köyde yaşıyor,
Bir damın sazi, bir ocağın ateşi;
(...)
Süt emmiş Elif en eski destanlardan,
Masalların altın beşiğinde uyumuş;
Elif bir mağrada geçmiş zamanlardan
Uğrun uğrun esen ninniyle büyümüş.*

*Ne kadar güzelsin Elif, dağın kızı!
Derin ıssızlığın kokusuz çiçeği!
Ey, sevincinde bir büyük geleceği
Muştulayan içki, bin yılın kırmızı!” (Şiirler, s. 103)*

Behçet Necatigil’in “Elif” şiirinde, Şişhane’de bir kahvede oturan anlatıcı öznenin, oradaki bir yokuşu farklı erkeklerle çıkıp inen bir kıza dair izlenimleri aktarılır. Gözleme dayalı dramatik bir tabloyu resmeden bu şiirin son bendinde Karacaoğlan’ın “İncecikten bir kar yağar/Tozar Elif Elif diye”¹⁰⁰⁸ dizeleri de alıntılanmıştır; bu dizeler, pastiş tekniğiyle dönüştürülerek bağlamı bütünleyecek şekilde metne eklenir ve onlarla diyaloga girilir. Burada modern toplumdaki dramatik bir çerçeve içinde yer alan ve anlatıcı özne tarafından “Elif” olarak adlandırılan kurmaca kişinin, Karacaoğlan’ın şiirlerindeki sevgili tipinden yola çıkan ancak ondan tamamen ayrışan bir dönüştürümü olduğu ima edilir. Dolayısıyla halk edebiyatının sevgili tipi, katı gerçekçi bir tarzda güncellenmiştir. Alıntılanan dizeler, ana-metni destekler hatta adı bilinmeyen bu kıza odaklanan şiirin çıkış noktası olur; fakat doğacıl edebiyatta saflıkla, sadelikle bütünleşen köylü kıza tipi, şehrin ortasında çaresizlikten dolayı farklı erkeklerle birlikte olan bir “kurban”a, bireye dönüştürülür.

*“(…)
O kız başka geceler de göründü*

¹⁰⁰⁸ Cahit Öztelli, *Karacaoğlan Hayatı Sanatı Şiirleri*, Varlık Yayınları, İstanbul, 1959, s. 27-28.

*Yokuş yukarı
Sayıları değişen erkeklerle
Beyoğlu'ndan yana saptı.
(...)
Bu şiir senin için Elif
Yazarken seninle doluydum
Asıl adın başka olsa bile
Kıştı gece yarısı
Kasımpaşa önlerinde*

*Yazarken seninle doluydum
İncecikten yağan kar
Tozuyordu Elif diye
Adını Elif koydum.” (Şiirler, s. 72-75)*

Melih Cevdet Anday'ın “Karacaoğlu'nın Bir Şiiri Üzerine Çeşitlemeler” üst başlıklı şiirleri, Karacaoğlu'nın “*Atım kalk gidelim harap haneden*” şeklinde başlayan koşmasındaki yedi dörtlükten hareketle yazılmış on iki çeşitlemedir (*Ölümsüzlük Ardında Gılgamış Toplu Şiirler II*, s. 145-185). Bu denemesinde Anday, geleneğin bir temsilcisi olan Karacaoğlu'nın başka metinlerinin yanı sıra özellikle söz konusu koşmasının kimi kesitlerini kendi estetik anlayışı çerçevesinde yeniden üretir. Halk şiirinin vezin, kafiye, nazım şekli gibi normlarına bağlı kalmayan Anday, Ferit Edgü'nün verdiği bilgiye göre, Abidin Dino'ya yazdığı bir mektupta “temalarını Karacaoğlu'dan aldığını ancak kendi imgeleriyle” şiiri kurguladığını belirtir.¹⁰⁰⁹ Karacaoğlu'nın şiirindeki kimi dizeleri çeşitlemelerinde olduğu gibi kullanan Anday, göndergesinin bütününe bağlı kalmamış ya da onu doğrudan bir model yapmamıştır. Seçtiği, esinlendiği kimi kesitlerden yola çıkarak kendi Karacaoğlu'nı tasarlamıştır. Anday'ın “geçmişten yararlanma anlayışı ve eğilimi”nin bir örneğini vermek amacıyla yazdığı bu çeşitlemeler; ona göre, Ziya Gökalp'in önerdiği “Batılı teknik-yerli öz” tavsiyesini de dikkate alarak Karacaoğlu'dan “kendi şiirimizi” çıkarma denemesidir. Anday, bu “şiirsel deney”de Karacaoğlu'ı yinelemenin olumlu bir sonuç doğurmayacağı için alt-metninden oldukça uzaklaştığını söyler. Dolayısıyla Karacaoğlu'nın izleklerini ve kimi dizelerini kullanarak kendi şiirini inşa eder; bir anlamda geleneksel birikimden modern şiirin imkânlarıyla yararlanmayı, geçmişle bir bağ kurmayı amaçlar. “Karacaoğlu'nın Bir Şiiri Üzerine Çeşitlemeler” üst başlığının altında Romen rakamlarıyla birbirinden ayrılmış olan bu şiirlerde “atı ile oradan oraya giden Karacaoğlu”ı kendi bakış açısıyla imgeleminde canlandırır. Alt-

¹⁰⁰⁹ Ferit Edgü, “Karacaoğlu'nın Bir Şiiri Üzerine Melih Cevdet Anday Çeşitlemeleri”, *kitap-lık*, S. 39, Ocak-Şubat 2000, s. 124.

metinde at üstünde oradan oraya dolaşan Karacaoğlan'ı, özgün bağlamından özellikle bu yönüyle soyutlayarak, bir figür şeklinde indirgeyerek yeni bir ortama taşır.¹⁰¹⁰

Karacaoğlan, dolaylı şekilde Anday'ın çeşitlemelerinde de kurmaca öznedir. Bu bağlamda ana-metindeki anlatıcı özne de sevgilisinden ayrı düşmüştür ve farklı uğraklarda onu aramaktadır. Anday, alt-metinden ödünçlemelerle kurguladığı bölümlerde Karacaoğlan'ın birden çok şiirinden farklı dizeleri de metnine ekler.¹⁰¹¹ Alt-metindeki yolculuğun haritasını, bütün güzergâhını da şiirine yansıtır; zaman zaman söylem taklidi ile Karacaoğlan'a yakın bir dil ve onun kullanması olası kelimeleri tercih eder. Taslağını ödünç aldığı ve sevgili arayışıyla karakterize rotayı, kendi duyguları ve doğal güzellikler ile süsler, genişletir. Buna rağmen Anday, on iki bölümden oluşan metnin I-IX. bölümlerinden sonra alt-metin dönüştürmesini ve paralel kurgulamasını bitirir. Sonrasındaki üç ayrı bölümde divan geleneğinden, mum ile pervane mazmunundan ve Hayyam'ın rubailerinden modern şiirin imkânlarıyla yararlanır. Özetlemek gerekirse, metnin geneline yayılan cinsellik imalarıyla bezenmiş aşk anlayışı ve kullanılan üslup, çoğu bakımdan Karacaoğlan'ı yankılar; bununla birlikte Anday, modern imgelerden ve zaman zaman gerçeküstücülükten de yararlandığı bu metinde farklı kaynaklarına yöneldiği gelenekle modern şiiri bağdaştırırken kendine özgü bir denemeye imza atar.

Cahit Külebi'nin “Karacaoğlan'a” şiirinde anlatıcı özne, Karacaoğlan'la, onun şiirlerinde ve onunla ilgili aşk hikâyelerinde yer alan kadınların artık toprak olduğu üzerine bir diyaloga girer. Karacaoğlan şiirlerinin içeriklerinden etkilerin yanı sıra üslubunun da yansıdığı bu mizahi metinde, Karacaoğlan'ın söz ettiği kadınların artık hayatta olmasa da geleneksel ve modern kimi metinlerde yaşadığı düşüncesi öne çıkarılır. Karacaoğlan'ın şiirlerine ya da onunla ilgili aşk hikâyelerine konu olan Hörü, Esme, Elif

¹⁰¹⁰ *age.*, s. 122-124.

¹⁰¹¹ II. çeşitlemede ilk dize, Karacaoğlan'ın ilk dördlüğünün ve ikinci dördlüğün son dizesinden; III. çeşitlemede ilk dize Karacaoğlan'ın ikinci dördlüğünün üçüncü dizesinden; IV. çeşitlemenin ikinci dizesi Karacaoğlan'ın üçüncü dördlüğünün ilk dizesinden, dördüncü dizesi ise aynı dördlüğün üçüncü dizesinden, on ikinci dize ise son dizesinden; V. çeşitlemenin ilk dizesi, dördüncü dördlüğün ilk dizesinden, ikinci dizesi yine Karacaoğlan'ın bu dördlüğünün ikinci dizesinden, on üç ve on dördüncü dizeleri ise aynı yerdeki üçüncü ve dördüncü dizelerden; VI. çeşitlemede ilk dize, Karacaoğlan'ın beşinci dördlüğünün ilk dizesinden, üçüncü dize ikincisinden, on dokuzuncu üçüncüsünden, yirmi dördüncüsü de dördüncü dizesinden; VII. çeşitlemenin ilk dizesi Karacaoğlan'ın altıncı dördlüğünün ilk dizesinden, ikincisi üçüncüsünden, yirmi dördüncüsü de dördüncü dizeden; VIII. çeşitlemenin yirmi birinci dizesi, Karacaoğlan'ın yedinci dördlüğünün üçüncü, yirmi üçüncüsü ise dördüncü dizesinden alınmış, eklenmiş ya da uyarlanmıştır. Bunun dışında III. çeşitlemede “*Akşamdan soyunup girdim koynuna*”; V. çeşitlemede “*Bir bahçe diktim meyve titirdim*”; VIII. Çeşitlemede “*Üç derdim var birbirinden seçilmez/Bir ayrılık, bir yoksulluk, bir ölüm*” dizeleri, Karacaoğlan'ın farklı şiirlerinden alıntılardır. Bunların yanı sıra onun söyleminin çok belirgin şekilde taklit edildiği kimi dizeler de çeşitlemelerde bulunmaktadır. Şiirlerle ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Cahit Öztelli, *Karacaoğlan Hayatı Sanatı Şiirleri*, Varlık Yayınları, İstanbul, 1959, s. 68; 89-90; 91.

gibi sevgili tiplerinin adları sıralanarak geleneğin sağladığı süreklilikle bugüne aktarılmasına gönderme yapılır. Bu bağlamda şiirin anlatıcı öznesi, kendisini Karacaoğlan'ın “bacanağı” olarak görürken hem geleneğe eklenir hem de metnin ironik yönünü zenginleştirir.

*“Bacanak, senin sevdiğin
Kızların gelinlerin
Kemikleri sürme oldu ama
Yaşadı türkülerin.*

*Sevmeye Hörü'nün beli
Yürüyüşü Esme'nin
Bacanak, Elif'i unuttun mu?
Erciyes'te gördüğün gelin.
(...)
Şimdi de yurdumuzda
Geziyor türkülerin.” (Bütün Şiirleri, s. 94)*

Külebi'nin “Varsağı”sı her ne kadar en başarılı örneklerini Karacaoğlan'ın verdiği bir halk edebiyatı nazım biçimini akla getirirse de kafiye, vezin gibi biçim özellikleri ve içeriği bakımından oldukça modern bir şiirdir. Ana-metinde bir yolculuğun uyandırdığı duyguları ve bıraktığı izlenimleri aktaran anlatıcı özne, kendisiyle girdiği bir söyleşi dolayısıyla ruh hâlini ortaya koyar. Bu monolog; halk edebiyatı göndermelerinden, geleneksel anlatı motiflerinden yararlanılarak inşa edilmiştir. Örneğin anlatıcı özne, yolculuk esnasındaki varlığına dönük sorgulamanın getirisiyle kendisini Kerem'e benzetir; *Kerem ile Aslı* hikâyesinin bir motifi olan diyar diyar dolaşmak onun da kaderidir, Aslı'dan haber yoktur. Bu bağlamda Aslı onun yakınlarını; Sofu ise ayrı düştüğü dostlarını temsil eder. Ayrıca, Anadolu bir ırmağa, onu karış karış dolaşan âşık Karacaoğlan ise küçük bir kayığa benzetilir. Anadolu'nun uçsuz bucaksız coğrafyasında Kerem gibi dolaşan anlatıcı özne, nihayetinde Karacaoğlan gibi kaybolur. Yine âşıklık geleneğindeki sürekli seyir hâlinde olma durumu ve Kerem'in Aslı'nın ardında diyar diyar dolaşması arasındaki koşutluğa gönderme yapılır. Bununla birlikte metin, halk edebiyatının kent kültürünün baskınlığıyla yok olmaya yüz tutmasına yakılmış bir tür “ağıt” olarak da değerlendirilebilir. Anlatıcı özne, bir önceki şiirinde bacanağı olarak gördüğü Karacaoğlan'ı bu kez kardeşi ilan eder. Yine Karacaoğlan dolayısıyla gelenekle bir bağ, onun temsilcileriyle özdeşlik ya da süreklilik ilişkisi kurulur.

*“(…)
Yürü güzel yol, uzun yol
Yurdumuzu baştan başa dolan!
Sen bir ulu ırmaksın, bir küçük
Kayıktı vaktiyle Karacaoğlan.
(…)*

*Kentler bitmeden kentler başlar.
Yağmur, lokanta, solgun lambalar
Aslı'dan haber yok, Sofu kayıp,
Boğazına dizilir lokmalar.*

*Dolaşıp durursun Kerem gibi
Çetindir, çetin senin işin.
Böyle kaybolduysa bir zaman
Karacaoğlan adlı kardaşın.” (Bütün Şiirleri, s. 195)*

Yahya Akengin'in “Erenler Tutmuş Elimizden” şiirinde, Anadolu kültürünün ve edebiyatının önemli temsilcileri, coğrafyayla iç içedir. Karacaoğlan, Çukurova'da bir güzelin peşindedir, dağlarda Köroğlu'nun efkârı gezinmektedir ve Yunus'un ayak sesleri rüzgârda salınan yapraklardadır. Anadolu toprağında filizlenen edebiyatın da bir haritasını çizen bu şiirde söz konusu kişiler, simgesel yönleriyle, bu kültürün temsilcileri olarak yer alır (*Çağ Sürgünü*, s. 40-41).

Karacaoğlan şiirlerinden sevgili tipi ve aşk, doğa duyarlılığı düzeyinde yararlanıldığı görülmektedir. Bununla birlikte kimi şairler, onun izleklerinden ve şiirinin kimi özelliklerinden türlü derecelerde yararlanır; böylece gelenekle bir süreklilik ilişkisi kurulur. Karacaoğlan, aynı zamanda Anadolu kültürünün de özetidir. Onun şiirlerinin sevgili tiplerini, gerçekçi bir tabloya taşıyarak toplumsal meselelere değinen örnekler de vardır.

3.3.2.2.3. Dadaloğlu

Dadaloğlu'nun 18-19. yüzyıl şairlerinden biri olduğu kanaati yaygındır. Avşar boyuna mensup olan Dadaloğlu, göçebelikten vazgeçirilip iskân edilmek istenen boyunun, Osmanlı Devleti'ne karşı başkaldırısını, bu politikaya karşı çıkışını şiirleştirmiştir. Bu tavrı onu Köroğlu çizgisine yaklaştırır ve romantik bir simge olarak edebiyatta yer bulmasına yol açar. Dadaloğlu, asıl ününü içinde bizzat yaşadığı tarihî olaylardaki kavga ortamıyla ilgili söylediği koçaklamalarla edinmiştir. Doğa ve aşk şiirlerindeki ustalığıyla Karacaoğlan'a; kavga, yiğitlik, mücadele konulu şiirleriyle Köroğlu'na yaklaşır. İki şairin özelliklerini bünyesinde barındıran Dadaloğlu, hem aşk hem de kavga şairidir.¹⁰¹²

Arif Nihat Asya'nın Dadaloğlu'na ithaf ettiği “Bizim Değildir” şiiri, Dadaloğlu'nun “*Ferman padişahın dağlar bizimdir*” dizesiyle bilinen koçaklamasıyla diyaloga girer. “Dağlar” kelimesinden ürettiği kafiyeyle göndergesini model yapan bu metinde nankörlük ve ihanet gibi kavramlar öne çıkar. Her şeyin yozlaştığı ve unutulduğu

¹⁰¹² Mustafa Sever, *Türk Halk Şiiri*, s. 352.

bir dönemde bağlar da, çağlar da, sağlar da, dağlar da anlatıcı öznenin değildir. Son dörtlük ise metnin ana fikrini verir: Bozkurdun kolu bükülmüş, köpekler yolları tutmuştur. Dolayısıyla Dadaloğlu'na seslenilmektedir, dağlar artık “onlar”ın değildir. Metaforik bir yapısı olan bu seslenişte bozkurt-köpek şeklinde somutlaştırılan siyasi ayrılıkların mekânı olan dağ, farklı ideolojik görüşlerin karşılaştığı bir alan olarak yeni bir bağlama taşınır.

“(…)
Bozkurd'un bükülmüş kolu.
Yollar, köpeklerin yolu...
'Bizim!..' deme, Dadaloğlu:
Dağlar da bizim değildir!” (Bir Bayrak Rüzgâr Bekliyor, s. 192-193)

Abdurrahim Karakoç, “Düğün Davetiyesi”nde “*Dadaloğlu mirasçısı ozanlar/Lisanınız mı yok, ölü müsünüz?*” dizeleriyle haksızlık karşısında tepkisiz kalan insanlara seslenirken Dadaloğlu'nun kavgacı yönünü anırtır (Vur Emri, s. 122).

3.3.2.2.4. Pir Sultan Abdal

Pir Sultan'ın Sivas'ın Yıldızeli ilçesinin Banaz köyünde 16. yüzyılın başlarında doğduğu düşünülmektedir. Onun hakkındaki bilgilerin çoğu da halk rivayetlerine dayanır ve rüyasında Hacı Bektaş Veli'nin elinden içtiği bade ile “Pir Sultan” mahlasını aldığına inanılır.¹⁰¹³ Pir Sultan, halkı ilgilendiren konulara duyarlılığı, inançlarından ödün vermemesi dolayısıyla adı etrafında oluşan menkıbelerden ve şiirlerinden hareketle, Osmanlı idaresine, politikalarına karşı duran ve akıbeti ölüm olan bir simge-figüre dönüşmüştür. Trajik ölümü dolayısıyla kişiliği etrafında, Hallac-ı Mansur ve Nesimi gibi, zengin bir menkıbeler manzumesi oluşturulmuştur. Pir Sultan'ın hayatıyla ilgili anlatılanlar da Kerem ya da Koroğlu örneklerindeki gibi gerçeğe hayalin harmanlandığı bir olaylar dizisi biçimine girmiş, şiirleri ve üzerine eklenen benzer metinler bir gelenek oluşturmuştur.¹⁰¹⁴ Modern dönem şiirlerinde ise bu âşığa, daha çok otorite ve iktidar karşıtı tutumuyla bir simge olarak yer verilir.

Hilmi Yavuz'un “düş yola ey yabancı” şiirinde halk edebiyatının temsilcilerinden Âşık Emrah ve Pir Sultan'a, bilinen yönleriyle gönderme yapılır. Şiir, Emrah'ta gurbettir; Pir Sultan'da ise “ağzı kanlı bir ağaç seli”dir. İki âşıkla bütünleşen gurbet ve ölüm kavramları üzerinden onların hayatları ve gelenekte yer alan, farklı metinlere konu olan özellikleri anırtılır (*Büyü'sün, Yaz - Toplu Şiirler*, s. 69). Yavuz'un “pir sultan” şiirinde soyutlamalarla ve imgelerle çizdiği portreyle, “bir hüznün soyadı” olarak nitelendirilen

¹⁰¹³ Nurettin Albayrak, “Pir Sultan Abdal”, *TDVİA*, C. 34, İstanbul, 2007, s. 277.

¹⁰¹⁴ Abdülbâki Gölpınarlı ve Pertev Naili Boratav, *Pir Sultan Abdal*, s. vii-ix.

bu halk şairine gönderme yapılır. Metinde modern şiirin imkânlarıyla halk edebiyatının dağarcığı iç içedir ve yer yer Pir Sultan'ın söylemini anıştıran bir kelime seçimi vardır (*Büyü'sün, Yaz - Toplu Şiirler*, s. 71).

Kemal Özer'in “toprağa bastıkça söylenen” başlıklı şiiri, angaje ve toplumsal gerçekçi metinler kategorisindedir. Şiirde sosyalizmi çağrıştıran siyasi eylem, emek, fabrika gibi kimi kavramlarla Pir Sultan, Şeyh Bedrettin gibi direnişin simgeleri olarak işlevlendirilen tarihî kişiler kaynaştırılarak umut dolu günlerin geleceği dile getirilir. Böylece halk edebiyatından ödünç alınan kimi kişiler “kahramanlaştırılarak” farklı bir söylemin parçası olur. Onlar güncel bir bağlama dâhil edilir; siyasi mücadelenin öznelere dönüştürülürler.

“(…)

*Bu türkü sabırla emeğin türküsü,
mekikleri nasıl işlerse yaşamın
nasıl dokursa eylem kumaşını
kurduğu tezgâhta Pir Sultan'ın
yarını da öyle yaratır kol gücü.*

“(…)

*bilenmiş uykularında tohumun
geçmiş Bedrettin'den, delmiş toprağı
devşirecek sevincini Anadolu'nun
açacak asıl sahibine yeryüzünü.”* (*Yaralı Karanfil Toplu Şiirler*, s. 135)

Yavuz Bülent Bakiler'in “Acı” şiiri, Pir Sultan Abdal'a genel yaklaşımın dışında bir portre olarak yer verir. Metne göre Anadolu'daki kavgaların ve çekişmenin kökeninde, Pir Sultan ya da Yezit kimliğinde tecessüm eden ayrılıkçı ortama yol açan anlayış vardır. Bakiler, Pir Sultan'ı idealize edilmiş ve romantik bir kavga figürü olarak algılamak yerine insanlar arasındaki ayrılığın kökeni olarak görmesiyle genel çizgiden ayrılır (*Harman*, s. 41).

3.3.2.3. Dede Korkut Hikâyeleri

Muharrem Ergin, Dede Korkut hikâyelerinin şekil bakımından destan (*epope*) ve halk hikâyeleri arasında olduğunu belirtir. Ergin, hikâyelerin bu ikili karakterinden dolayı onları nitelendirirken kullanılabilecek en uygun terimin “destani hikâye” olduğu görüşündedir. Hacim bakımından indirgenmiş olan bu hikâyeler, destanın kimi özelliklerini korumaktadır. Öte yandan kahramanların adlarıyla anılması, göçebe hayatının ve bozkır kültürünün olağan hâllerinin aktarılması, gerçekçi tasvirler, masal unsurlarıyla araya konulan mesafe gibi yönleri, söz konusu metinlerin destan ve halk

hikâyesi arasında bir eşikte durduğunu gösterir.¹⁰¹⁵ Bununla birlikte Dede Korkut hikâyeleri, büyük bir *Oğuz-name* destan geleneğinin parçaları olarak değerlendirilir. Bazı mitolojik unsurlar da barındıran bu metinler, yıllar boyunca Türk toplumunu şekillendirme ve bilinçlendirme görevi görmüştür.

Ergin'in de vurguladığı gibi *Dede Korkut Kitabı*, çok eski tarihlerde göçebe yaşayan Oğuzların millî hayatını anlatan, destani nitelikler taşıyan hikâyeleri muhtevidir. Kimi didaktik nitelikler taşıyan bu hikâyelerin anlatıcısı, keramet sahibi bilge bir ozan olarak görülen Dede Korkut'tur. Kitapta ağırlıklı olarak Müslüman Oğuzlarla onların kuzey komşuları Hristiyan Kıpçaklar ve içerideki Beyler arasında gerçekleşen çeşitli mücadeleler anlatılır.¹⁰¹⁶ Hikâyelerin anlatıcısı Dede Korkut ise zor ve meşakkatli durumlarda Oğuzlara yol gösteren, öğütler veren, aralarındaki sorunları çözen bir Türk atasıdır. Millî, dinî ve felsefî nitelikleri olan bu hikâyeler; *“Türklük ve Müslümanlık değerlerini ve anlayışını simgesel motifler, kişiler, olaylar, olgular, durumlar ve nesneler üzerinden aktarır.”*¹⁰¹⁷

3.3.2.3.1. Duha Koca Oğlu Deli Dumrul

İncelenen şiirlerde kendisine en sık gönderme yapılan Dede Korkut hikâyesi olan “Duha Koca Oğlu Deli Dumrul”un özeti şu şekildedir: Duha Koca oğlu Deli Dumrul, kuru çayın üzerine bir köprü yaptırır; bu köprüden geçeni de geçmeyi de haraca bağlar. Köprüden geçenden 33, geçmeyenden 40 akçe alır. Bu esnada köprüden geçene de geçmeyene de meydan okur. Bir gün köprüünün yakınına konan bölük obada bir yiğit ölür ve herkes onun yasını tutar. Yas tutanları gören Deli Dumrul, bu yiğidi kimin öldürdüğünü sorar ve yiğidin canını Allah'ın buyruğuyla Azrail'in aldığı cevabını alır. Bu sözlere öfkelenen Dumrul, Azrail'le dövüşüp yiğidin canını kurtarmak ister. Durumdan hoşnut olmayan Allah, Azrail'e Dumrul'un canını alması buyruğunu verir. Azrail, Dumrul'un canını almaya gelir. Onu görünce Dumrul'un korkudan beti benzi atar. Azrail, ona canını almaya geldiğini söyler ve kendisiyle dövüşmek isteyip istemediğini sorar. Kılıcına davranan Dumrul, Azrail'e saldırır. Azrail, bir güvercine dönüşür, pencereden uçup gider. Deli Dumrul, onun korktuğunu zannederek kibirlenir. Doğanını yanına alır ve atına binerek onun ardına düşer; birkaç güvercin öldürür ve evine dönmek üzere yola koyulur. Yolda Azrail, atının gözüne görünür ve ürken at, Dumrul'u üzerinden

¹⁰¹⁵ Muharrem Ergin, “Dede Korkut Kitabı Üzerinde I”, *İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, C. 5, 31 Aralık 1953, s. 149-151.

¹⁰¹⁶ Yunus Zeyrek, *Dede Korkut Kitabı*, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 2019, s. 14.

¹⁰¹⁷ Nurullah Çetin, “Dede Korkut Kitabı'ndaki ‘Deli Dumrul Hikâyesi’nin İçerdiği Motiflerin Simgesel Değeri”, *Türk Dili*, S. 788, Ağustos 2017, s. 55.

atar. Azrail, Dumrul'un göğsüne çöker ve canını almaya niyetlenir. Dumrul yalvarmaya başlasa da Azrail, kendisine değil Allah'a yalvarması gerektiğini söyler. Allah, kendisine yalvaran Dumrul'a, kendi canı yerine başka bir can bulursa onu affedeceğini Azrail aracılığıyla iletir. Deli Dumrul da can bulmak umuduyla önce babasına, sonra annesine gider; ikisi de canını vermeye yanaşmaz. En son ise eşine gider; eşi, ona canını seve seve vereceğini söyler. Azrail karısının canını almaya geldiğinde Deli Dumrul, Allah'a yalvarır ve ikisinin canının birlikte alınmasını ister. Dumrul'un bu tavrından hoşlanan Allah, onları bağışlar ve Azrail'e "*Deli Dumrul'un babasının ve anasının canını al, o iki helâlliye de yüz kırk yıl ömür verdim.*" der.¹⁰¹⁸

Behçet Necatigil'in "Kuru Çay" şiiri, Deli Dumrul'un kuru çay üzerine köprü kurmasının, sonrasında hayatı konusunda Azrail'le girdiği pazarlığın indirgenmiş ve karartılmış bir yorumudur. Şiirin adı da hikâyede önemli bir motif ve olayların mekânı olan kuru çaydan ödünç alınmıştır. Örtük göndermeler ve kelime oyunları ile kurulmuş bu metinde, eski bir kitap imgesiyle muhtemelen *Dede Korkut Kitabı*'na gönderme yapılır. Bununla birlikte şiirde geçen "Oku!" ifadesi ise ilk vahyin "İkra!" emrini,¹⁰¹⁹ "dağlara taşlara yazılmış olan" ifadesi ise *Kur'an*'ın nüzulünü anıttırır. Her iki yoruma da uygun ve bireysel bir tonun belirleyici olduğu bu metindeki en açık gönderme, Deli Dumrul'un kuru çay üzerine kurduğu köprüyedir. Necatigil, bu motifi hayatın geçiciliğine uyarlamış; alt-metnin izleğiyle de uyumlu şekilde insanın ölümle mücadelesiyle ilişkilendirmiştir.

*"Anlamak zamanı bir eski kitaba bak
Oku!
Dağlara taşlara yazdığı yazı
Ustası nasıl oydu?
(...)
Saplandık Elif çok uzakta Ba
Başa gelmek bir şeyin
Düşmesi ayağa
Bu taşları yolumuza kim koydu?*

*Döner değirmenimiz
Ununda kimimiz.*

*Deli Dumrul bir kuru çay üstüne
Zorlu bir köprü kurdu
Ölümdür ölüm geçmeye
Her şey durdu.*

Gene bir değirmeniz

¹⁰¹⁸ Muharrem Ergin, *Dede Korkut Kitabı*, s. 112-122.

¹⁰¹⁹ Alâk: 1.

Sonunda kimimiz.” (Şiirler, s. 411)

Metin Eloğlu, “Zırnık”ta “*Deli Dumrul kolsuzluğu sol böğründe kavuşuk/İkirciklendiğimi sezen eski koşuk*” (*Bu Yalnızlık Benim Toplu Şiirler*, s. 254); Orhan Peker için yazdığı “N”de “*Halı cumhuriyetten, kilim cumhuriyete kadar/Son Deli Dumrul’un som yüreciği mi şu palazlanan yazıcık?*” (s. 281); “Ne İş Olsa Yaparım”da “*Dedemkorkut da öldü, ağamdır, şudur/budur;/Babamın adı Zaval’lı Ömer*” (s. 322) gibi dizelerindeki çapraşık bağlantılar ve sözdizimi ile Dede Korkut’a, metinlerinde anlamı çeşitlendiren yapısal bir birim ya da dil tercihinin bir bileşeni olarak yer verir.

Hilmi Yavuz’un “yolculuk ve mola” şiirindeki anlatıcı özne de kendisine “Deli Dumrul” olarak seslenir; “*dur deli dumrul! şiiri durdur!*” dizesiyle onun kurduğu köprüden geçenleri durdurup haraca bağlamasını anırtır (*Büyü’sün, Yaz - Toplu Şiirler*, s. 365).

Bahaettin Karakoç’un “Mavi Sevda” şiirinde Deli Dumrul’un kurduğu köprüye simgesel bir gönderme yapılır. Bu köprü dünden bugüne uzanan kültürel değerlerin; fetihler, akınlar bağlamında tarihin ve Anadolu’nun bir simgesidir. Bununla birlikte şiirde geçen Karaçuk Çoban, *Dede Korkut Kitabı*’nın “Salur Kazan’ın Evinin Yağmalandığı Destan” ve “Basat’ın Tepegöz’ü Öldürdüğü Destan” bölümlerinde yer alan yardımcı, çoban kahraman tipidir. Kahramanlıkları ve zor zamanda imdada yetişmesiyle Anadolu insanını, onun yardımseverliğini ve dayanışmacı yönünü temsil eder.

“(...)

Dünden sağlam bir köprü kalmışsa şimdilerde

Ya Karacuk Çoban’ı vurgular, ya Dumrul’u” (Seyran Bütün Şiirleri -1-, s. 286-287)

Coşkun Ertepinar’ın “Ellinci Yıl ve Boğaziçi Köprüsü” başlıklı şiiri, bir siyasetçiye yazılmış modern bir “kaside”dir. Süleyman Demirel’in 1970 yılında attırdığı köprü temelini, Fatih Sultan Mehmet, Kanuni Sultan Süleyman, Mimar Sinan gibi Türk tarihinin önemli figürlerinin ve rüzgâra hükmeden Hz. Süleyman’ın yaptıklarına benzeten Ertepinar, bununla birlikte Deli Dumrul hikâyesinin kuru çay üzerine köprü kurma motifini Boğaziçi Köprüsü’nün inşa edilmesiyle eşleştirir. Deli Dumrul’un yerine Boğaziçi Köprüsü’nün temellerini atanlardan biri olan o dönemin Başbakan’ı Süleyman Demirel’i geçirir. Şiirin başlığındaki “ellinci yıl” ibaresi ise köprünün açılış tarihine (30 Ekim 1973), Cumhuriyet’in ilanının üzerinden geçen elli yıla bir göndermedir. Kaside geleneğinin modern bir devamı olarak nitelendirilebilecek bu metinde, bir siyasetçinin önyak olduğu bir yapının inşası ve tamamlanmasına dönük abartılı bir övgü vardır.

*“Fatih Han gemiler yürüttü karadan,
Torunları köprü kurdu deniz üstüne...”*

*Olur mu dediler kem diller,
Olur mu?..
Asya'nın Avrupa'yla birleşmesi nesine?..*

*Sen, Muhteşem Süleyman mısın?
Sinan gibi bir dehan,
Süleymaniye gibi bir mucizen mi var?*

*(...)
Susuz dereye köprü çatıp
Geçenden geçmeyenden bac alan
Sen misin o 'Dumrul'
Deniz üstüne köprü kuran
Ey Süleyman?..*

*(...)
Sensin evet, sensin ey Süleyman,
Çağlar boyu bir düşte hükmeden denize!
(...)*

*Boğaziçi Köprüsü
Ellinci Yıldan kalacak büyük mucize..." (Şiir İkliminde Bir Ömür, s. 171)*

Bu örnekteki göndergeler, işlevsel bir metinlerarasılığın nesnesi olmuşlardır. Bir siyasetçi hem reel hem de kurmaca kahraman tipleriyle eşleştirilir, ona olağanüstü nitelikler yüklenir. Metindeki farklı kişiler; bir siyasetçiyi, onun inşasına öncülük ettiği bir yapıyı övmek amacıyla bir araya getirilir.

3.3.2.3.2. Basat ve Tepegöz

Cumhuriyet Dönemi Türk Şiiri'nde yararlanılan Dede Korkut hikâyelerinden biri de "Basat'ın Tepegöz'ü Öldürdüğü Destan"dır. Bu metne göre Oğuzlar bir düşman baskınından kaçarken Aruz Koca'nın düşürdüğü oğlu, bir aslan tarafından büyütülür. Daha sonra onu aslan yatağından alıp babasının evine getirirler; Dede Korkut, tekrar kaçan çocuğu dönmeye ikna eder ve ona "Basat" adını verir. Öte yandan Aruz Koca'nın çobanı Konur Koca Sarı Çoban, yaylaya giderken bir çeşmede peri kızlarına rastlar ve onlardan biriyle yakınlaşır, sonrasında peri kızının bir çocuğu olur. Bir sonraki yıl, Konur Koca Sarı Çoban o çeşmenin yanından geçerken peri kızı, doğan çocuğu ona verir. Aruz Koca, bir acayıplık olan bu çocuğu büyütme için evine kabul eder; büyüyen çocukta baş gösteren garip hâller giderek artar. Aruz Koca, dadılarını öldüren, başkalarını ısırarak bu çocuğu evinden kovar. Sonrasında annesi, büyüdüğünde Tepegöz olacak bu çocuğa, ok ve kılıçtan korunmak için tılsımlı bir yüzük verir. Yüzüğüyle dağ başına çıkan Tepegöz, çevreye büyük zararlar verir; onu durdurmak isteyen bütün Oğuz kahramanlarını perişan eder. Dede Korkut, ona yemesi için günde 2 adam ve 500 koyun vermeyi teklif ederek halkı adına bir anlaşma yapar. Yemeğini pişirmekle de Yünlü Koca ve Yapağılı Koca görevlendirilir.

Yapılan anlaşma gereğince Tepegöz'e ikinci oğlu teslim edilmek üzere olan Kapak Kan'ın karısı, Basat'a olanları anlatır ve ondan yardım ister. Bunun üzerine Basat, onunla savaşmaya gider. Girişiminde başarısız olunca Tepegöz'e tutsak düşer. Onun yemeğini hazırlayan kocalardan sadece gözünün etten oluştuğunu öğrenen Basat, ocakta ısıttığı şişle onu kör eder. Sonrasında bir koçun derisine bürünerek koyunlarla birlikte Tepegöz'ün mağarasından dışarı çıkar. Tepegöz, onu yakalamak için ölümden koruyan yüzüğünü verip aldatmaya çalışır. Yine de başaramaz. Basat'ı hazinesinin bulunduğu kümbete sokar. Yine de öldüremez. Sonrasında Tepegöz'ün mağarasının kapısında sallanan kılıcını alan Basat, onu, kendi silahıyla boynunu keserek öldürür. Oğuzlar bu olayı kutlar ve Dede Korkut'un duasıyla hikâye biter.¹⁰²⁰

Bahaettin Karakoç'un bu hikâyenin yeniden yazımı olan “Basat”ı, 29 alt başlıktan oluşur. Bu yeniden yazımın alt-metni, *Dede Korkut Kitabı*'ndaki “Basat'ın Tepegöz'ü Öldürdüğü Destan”dır. Karakoç, hem işlevsel yaklaşımıyla hem de alt-metin unsurlarından yaptığı ayıklamalar ve dönüştürümler ile yeni bir yoruma gider. Bu bağlamda Türk-İslam davasının bir simgesine/neferine dönüştürülen Basat, modern bir zamanda Tepegöz'le temsil edilen zalimlerle mücadele etmektedir. Görüldüğü üzere olay örgüsü farklı bir izleği aktarmak işleviyle uyarlanmıştır. Alt-metnin Basat, Dede Korkut, Basat'ın annesi, Kapak Kan'ın karısı, Yünlü ve Yapağılı Koca, Tepegöz gibi kişileri ve muhtelif olayları ideolojik bir söylemi ve mücadeleyi vurgulayacak şekilde ödünç alınmıştır. Bununla birlikte alt-metnin kimi üslup özelliklerinin, manzum-mensur karışık yapısının, kurgusal özelliklerinin ana-metne oldukça belirgin şekilde yansması söz konusudur.

“Basat X, X+1, X+2...” şeklinde başlıklandırılan ana-metin, hem manzum hem de mensur parçacıklardan oluşan bir kurguya sahiptir. Şiirin girişinde bir kurultay, “mutlu sabaha ulaşmak ülküsü” ve var olmak kavgası için yapılan kutsal çağrı ile toplanır. Metnin ikinci başlığında alt-metindeki olay, Basat'ın Tepegöz'ün zalimliklerini öğrendikten sonra onunla savaşmaya karar vermesi özetlenir (*Seyran Bütün Şiirleri -1-*, s. 455). “Basat 3”te Yaşlı ozan (Dede Korkut), bir destan şafağında Basat'a seslenir. Bu kahraman, göndergesiyle uyumlu şekilde halkı ve yakınları için dövüşmeye ant içer. “Basat 4”ün “Solo” başlığı altında, Tepegöz'ün zulmünü, Basat'ın kahramanlığını anlatan manzum bölümde “Hakkın terazisi Zülfikâr” olan bu yiğidin onları kurtaracağı belirtilir (*Seyran Bütün Şiirleri -1-*, s. 457). Yine manzum yazılan beşinci bölümde Basat'tan onları belalardan kurtarması; çocukların, insanların yarına umutla bakmasını

¹⁰²⁰ Muharrem Ergin, *Dede Korkut Kitabı*, s. 152-164.

sağlaması istenir (*Seyran Bütün Şiirleri -1-*, s. 458,). Altıncı ve yedinci başlıklarda Basat'ın savaş hazırlığı, onlara önderliği anlatılır. Tip dönüşümüyle Basat'ın, siyasi bir önder olarak portresi çizilir. Bir “sel-ordu” olan Bozkurtlardan, gençlerden oluşan topluluğun dalgalandırdığı bayrak ufuk çemberine sığmamaktadır: “*Kara bulutları kovmak için yurttan/Sabırsız atlarla biz de geliriz/Bir sel-ordu çıkar BOZKURLARDAN,/ (...) /Aç bayrağını yücelere BASAT,/Yürü, de dağ taş yürürüz./Bir kutsal çıngı ol, yak kavımızı;/Ya şerefle yaşar ya da ölürüz.*” (*Seyran Bütün Şiirleri -1-*, s. 460). Sekizinci başlıkta konuşan çocuklar da Türklük davasına adanmış olduklarını haykırır: “*Hür dağlardan derdiğimiz çiğdemler/Aydınlık günlere azık olsun./Kurban istenirken TÜRKLÜK uğruna,/Biz önden gitmezsek, yazık olsun./Ölmeden düşmana boyun eğersek/Sütümüz bozuk olsun.*” Dokuzuncu başlıkta, “Aldı Basat'ın Anası” alt başlığında Basat'ın annesi, mutluluğunu, kıvancını dile getirir. Basat'tan düşmanın üzerine yürümesini, Hızır'ın onun elinden tutmasını ister ve sütünü helal ettiğini söyler. Herkes onun adını haykırırken Basat, “*Adak olsun ki yüreğim, aklım, gücüm/Gayri soyumun, dinimin emrindedir*” diyerek Tepegöz'ün zulmüne son vereceği sözünü verir (*Seyran Bütün Şiirleri -1-*, s. 462). Onuncu başlıkta Dede Korkut, Basat'ı över. Sonraki başlıkta Basat, hayır dualarını alıp helalleşerek, seçtiği “ak yol”u takip ederek sabaha karşı yola çıkar. On ikinci başlık altında Basat, atını hızlıca sürmekte ve yavaşlamak istediğinde atı, aksine hızlanmaktadır. Bu başlığın bir parçası olan “Kır Ata Türkü” adlı manzum kesitin, “*Savaş talimleri yok/Gençlere bir hâl olmuş/Kopuzlar dertli çalar/Elma yanaklar solmuş/Bülbül lâl olmuş/Atım sen anla beni/Bu kader değişmeli*” dizelerinde Basat'ın iradesi ve kararlılığı ortaya konulur (*Seyran Bütün Şiirleri -1-*, s. 465). On üçüncü ve dördüncü başlıklarda Basat'ın kılıçtaki ustalığı ile onun ölen yakınlarını hatırlamasına, Tepegöz'ün zulmünün anıştırılmasıyla kavgasının gerekçelendirilmesine yer verilir. On beşinci başlıkta Basat'ın öfkesi bilinmektedir. Bu durum, başlık altındaki “Yıldıza Türkü” adlı manzum parçada “*Benim de/Susak yüreğimi sen besle/İntikam duygularının en asiliyle/Çekince kılıcımı kınından/Sen hep yolumda parılda dur/İri yıldız/Diri yıldız/Dost yıldız/Sarı yıldız*” dizeleriyle açıkça dile getirilir (*Seyran Bütün Şiirleri -1-*, s. 468). On altıncı başlıkta Basat, çobanların çaldığı acılı kaval sesini duyar ve Tepegöz'ün zalimliği nedeniyle kendisinin suçlandığını düşünür, onlara umut telkin eder. On yedinci başlığın “*Gün doğmadan neler doğar*” şeklindeki dizesi, üç bent sonunda tekrarlanarak yine umut telkin edilir. Sonrasındaki başlık altında Basat, atı ve kılıcıyla düşmanın üstüne bir yıldırım gibi yol almaktadır. Bununla birlikte Tepegöz'le karşılaşmadan önce Yünlü Koca ve Yapağılı Koca ile konuşur; bu mensur parça, altmetinden dolayı şekilde alıntılanmıştır ve göndergesini açık şekilde yankılamaktadır:

“İnsana değil, insanlık düşmanı bir yaratılmışa, mecburi hizmetin burukluğunu yüklenmiş bir ses; kızgın, acılı, titrek ve telaşlı bir ses:

-Hey kim o? diye gürlledi. (...) ikinci bir ses daha yükseldi:

-Kim o?

Ses sesi kovaladı:

-Eceline mi susadın sen?

-Garip misin sen?

-Hey!..

-Yolunu mu şaşırdın?

(...)

-Kimsin

-Yazık!

-Tepegöz kokunu almadan kaç git buradan!

-Çabuk git!” (Seyran Bütün Şiirleri -1-, s. 471)

On dokuzuncu başlık altında Basat, onlara kendisini tanıtır. Kardeşlerinin intikamını almak, Tepegöz’le savaşmak için geldiğini söyler. Yünlü Koca ile Yapağılı Koca, Basat’ı tanır ve yiğitliklerini överler. Ancak Tepegöz’ü yenmenin zor olduğunu ekleyerek Allah’ın onu esirgemesi için dualarını ederler. Sesleri duyan Tepegöz, bir av geldiğini düşünerek iki hizmetçisine seslenir; ateşi yakmalarını, yemeğini pişirmelerini buyurur. Yirminci ve yirmi birinci başlıklar da alt-metin parçalarının biçimsel değişikliklerle yinelenmesinin ürünüdür; Basat’ın Tepegöz’ü yenmesi ve onun yiğitliğinin övülmesi, kurtuluşun sevinçle karşılanması üzerine kuruludur. Yirmi ikinci ve üçüncü başlıkta Basat’ı karşılamaya gelen halkın ve “kara giysisinden soyunmuş ak giyinmiş bir ana”nın duası yer alır: Hep birlikte Allah’a, kıyımların son bulması, adaletin, huzurun ve inançlarının daim olması için dua ederler. Sonraki bölümde de dualar sürdürülür. Ak elli analar “aşkın, inancın, iffetin şiiri”yle niyaz ederler. Bu dua, “Ve Analar Der ki” adlı manzum kısımda yer alır: “*Sen bize yürekli oğullar ver ki,/Hürriyet ufkumuz hiç daralmasın/Daim iffetli kıl kızlarımızı/Akıncı soyumuz hiç bunalmasın/(...)/Dalımızı kökümüzden ayırma,/Bu birliği esirge her zaman!/Bayrağımız yıldızlarla öpüşsün,/Bizi yoksun kılma yüce KUR’AN’dan”* (Seyran Bütün Şiirleri -1-, s. 477). Yirmi beşinci başlık altında “Allah’ın takdiri, soydaşlarımın kaderi” diyen Basat, vakur şekilde susmaktadır. Ozan, kopuzuna sarılır ve topluluk adına söyler. Sonraki başlıkta kopuzlu ozan (Dede Korkut), metnin izleğini manzum şekilde dile getirir: “*Dağ dağa haykırır TÜRK olduğunu/(...)/İlimize dirlik düzenlik geldi/Artık yolumuzu kesemez yadlar/(...)/Sıra dağlar gibi saftutalım biz/Tek ülküyle nakışlansın içimiz”* (Seyran Bütün Şiirleri -1-, s. 479). Yirmi yedinci başlık altında Basat övülür. Yirmi sekizinci başlığın

içeriği, “Kültigin Yazıtı”ndan alıntılanan kimi cümlelerin¹⁰²¹ Türk-İslam birliği düşüncesini vurgulayacak şekilde dönüştürülmesiyle ve yazıtın söylem biçiminin taklidiyle üretilmiş bir “yemin”dir. Basat, bu bağlamda Türk-İslam davasının bir önderi, simgesidir.

*“Sen, seni bildikçe...
Sen, birlik içinde yaşadıkça...
Sen, adınla, amelinde Müslüman-Türk kaldıkça...
Sen, Allah buyruğu Kur’andan (...) görklü Muhammed Mustafa’dan, sen Türk-İslam ruhunun yüceliğinden kör bir kurşun gibi kopmadıkça...
Sen, imanına gölge düşürmedikçe...
Sen, iline, törene ihanet etmedikçe...
Bu bayrak dalgalandıkça...
Ve...*

‘Üstten gök basmadıkça, alttan yer delinmedikçe senin ilini, töreni kim bozar?’ , kimin gücü yeter buna acunda? Halk bayram ederken, BASAT, böyle düşünüyordu. Kaynağın gözünü biliyordu. BASAT, bu kaynağın gözünde duygularıyla, düşünceleriyle dolaşırken, bir ozan da günün son duasını yapıyordu.” (Seyran Bütün Şiirleri -1-, s. 481)

Son başlıkta, münacat görünümünde bir dua bulunmaktadır; şiirin başlangıcındaki karanlık aydınlığa dönüşmüştür. Bir mücadele simgesi ve Türk-İslam davasının önderi olan Basat, aydınlığı getirmiş, bu davayı muzaffer kılmıştır (Seyran Bütün Şiirleri -1-, s. 482). Nihayetinde Karakoç, alt-metindeki olaya işlevsel yaklaşımıyla ideolojik bir katman da eklemiş ve sembolizmiyle göndergelerindeki kişileri Türk-Müslüman davasının birer savaşçısına, örnek tipine dönüştürmüştür.

3.3.2.4. Nasrettin Hoca

Nasrettin Hoca, Türk halk kültürünün ve bilgeliğinin önemli temsilcilerinden birisidir. O, Türk anlatı geleneğinde fıkra tipi olmuş ve bu tip, halk tarafından benimsenmiş, önce sözlü gelenekte yaşatılırken daha sonra basılı metinlere geçmiştir. Tarihi bir kişilik olmasının yanı sıra edebiyatın da konusu olan, ona mal edilen fıkralarla kolektif bilinçte bir fıkra tipine dönüşen Nasrettin Hoca, kurmaca bir kişilik de kazanmıştır. Boratav, Nasrettin Hoca’nın bu yönüne özellikle dikkat çeker. Ona göre Nasrettin Hoca’nın, yaşadığına şüphe olmasa da, hayatıyla ilgili bilgiler, kendisine izafe edilen fıkralarda anlatılanlarla gerçekliğin ilişkisi, hiçbir zaman saptanamayacak kadar olağanüstülüklerle bezenmiş hikâyelerin sınırına yerleştirilmiştir.¹⁰²² Nasrettin Hoca’nın hayatı etrafında oluşmuş hikâyeler ve efsaneler, onun bir kurmaca kişi gibi algılanmasına yol açmıştır. Bu hikâyelerde ayrı yüzyıllarda yaşamış olmalarına rağmen Nasrettin Hoca

¹⁰²¹ “(Ey) Türk, Oğuz beyleri (ve) halkı, iştin! Üstte(ki) gök çökmedikçe, altta(ki) yer (de) delinmedikçe, (e)y Türk halkı, (senin) devletini (ve) yasalarını kim yıkıp bozabilir idi?” Ayrıntılı bilgi için bkz. Talat Tekin, *Orhon Yazıtları Kül Tigin, Bilge Kağan, Tunyukuk*, Simurg Yayınları, İstanbul, 1998, s. 45.

¹⁰²² Pertev Naili Boratav, *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı*, Gerçek Yayınevi, İstanbul, 1969, s. 93.

ile çağdaş gösterilen Timur, Hallac-ı Mansur, Nesimi gibi tarihî kişilerin sağladığı anakronik ve kurmaca bir birliktelik de vardır.¹⁰²³ Hoca'yla ilgili bu tür anlatıların çoğalmasının ve anakronik buluşmalara vesile olmasının nedeni, halkın Hoca'nın şöhretini kullanarak ürettiği ve konuşturduğu tiptir. Halk onu kendi sözcüsü yapmış ve onun dilinden uydurduğu hikâyelerle, fıkralarla kendi meselelerini gündeme getirmiştir.¹⁰²⁴ Böylece Nasrettin Hoca fıkraları veya hikâyeleri her devirde halkın imgeleminde, kolektif bilinçte bir gönderge durumuna gelmiştir ve sonrasında yazıya geçirilerek metinleşmiştir. Onun reel kişiliğinden hareketle geliştirilen kurmaca tipe yüklenen özellikler ve bu tip etrafında oluşan metinler, Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı'nın birçok türüne olduğu gibi şiire de bir kaynak, üretim malzemesi sağlamıştır.

Behçet Necatigil, “Fıkra”sında, Nasrettin Hoca'nın “Ye Kürküm Ye!” olarak bilinen fıkrasını,¹⁰²⁵ insanların görünüşe gösterdiği hürmeti hicveden iletisini yineleyerek yorumlar. Bu metin, fıkranın telkin ettiği temel düşünceden hareketle oluşturulmuş bir yeniden yazımdır. Necatigil, fıkrayı indirgemiş, onunla diyaloga girmiş ve biçimsel dönüşümle tekrar yazmıştır. Ana-metinde Necatigil'in, Hoca kimliğinde gelenekle yapıcı bir bağ kurduğu, alt-metnine karşı olumlu bir tutum takındığı görülür. Aynı zamanda Nasrettin Hoca, şiirdeki anlatıcı öznenin sohbet ettiği, örnek aldığı bir figürdür.

*“Kılık kıyafetine dikkat etmeli insan
Kimse bakmıyor bana
Üstüm başım perişan.*

*Sırtında
Samur kürkün olunca
Beysin, paşasın
İlâhi Nasreddin Hoca
Kürküyle yaşasın!” (Şiirler, s. 78)*

Coşkun Ertepinar'ın “Hani Söyleyin” başlıklı şiiri, yine Nasrettin Hoca'nın kürkünden yola çıkılarak kurgulanmış mizahi bir metindir. Fıkranın iletisini, dış görünüşe verilen önemi ve hocanın bunu zekice kullanmasını şiirin imkânlarıyla aktaran bu metnin merkezinde Nasrettin Hoca'nın kürkü vardır. Dış görünüşün ve bıraktığı izlenimin her kapıyı açmasını, görünüşe gösterilen hürmetteki ikiyüzlüce tutumu anıştırarak başlayan metin; kürkün kahramanı olduğu bir manzum hikâyeye, aslında bir tür bilmeceye

¹⁰²³ Saim Sakaoğlu, “Türk Halk Kültürü ve Nasrettin Hoca”, *Türk Dili*, C. 88, S. 632, Ağustos 2004, s. 139-142.

¹⁰²⁴ Abdülbâki Gölpınarlı, *Nasreddin Hoca*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1961, s. 12.

¹⁰²⁵ “Hoca' yı, bir ziyafete çağırırlar. Eski elbisesiyle gider, kimse aldırış etmez. Hoca, bir kolayını bulup evine koşar, ağır bir kürkü varmış, onu giyip gider. Hoca'yı pek ağırlarla[r], baş köşeye geçirirler. Yemek zamanı gelince sofraya buyur ederler. Hoca, yemek gelince kürkünün yakasını yemek kabına uzatıp buyur kürküm der. Bu işin hikmetini soranlara, gördüğü ikramı anlatır ve mademki der, ikram kürke, yemeği de o yesin.” Bkz. Abdülbaki Gölpınarlı, *Nasreddin Hoca*, s. 43.

dönüştürülür. Nasrettin Hoca'nın fıkrası, bu kurgusal tercihe bağlı olarak ana-metne dizeler şeklinde dağıtılır; yani dolaylı şekilde alıntılanır. Ana-metin, başlığıyla uyumlu şekilde kürkteki rengin ne olduğu sorusuyla, şaşırtmacalı bir sonla tamamlanır. Dolayısıyla geleneksel alt-metin ve kişisi genel çizgileri korunarak bir bilmece kurgusunda yer alır.

*“Bir kürkü varmış Nasrettin Hoca’nın,
İngiliz anahtarı gibi
Her kapıyı açarmış...
Gün gelmiş, vade yetmiş,
Hoca’da ten çürümüş,
Şatafatlı kürkte tüyler...
Sonra asırlar, asırlar geçmiş üstünden,
Her çocuk her anışta yedi defa gülmüş
Dost Hoca’yla.
Bakmış ki teninin rengi belli,
İçinin rengi belli,
Gün gibi, güneş gibi...
(...)”*

Hani söyleyin fakat kürkteki rengi bilenler?..” (Şiir İkliminde Bir Ömür, s. 62)

Örneklerde görüldüğü gibi Nasrettin Hoca kendisine olumlu yaklaşılan, hemhâl olunan ve söyleşiye girilen bir fıkra tipi olarak metinlerde yinelenir. Onunla ilgili metinlerde gelenekle olumlu bir bağ kurulur.

3.3.2.5. Hacivat ile Karagöz

Seyirlik halk oyunları grubuna giren Karagöz, sahnede iki ana tipin etrafında gelişen söyleşiye dayalı bir gölge oyunudur. 17. yüzyılda kesin biçimini alan bu gölge oyununa, başkişisi Karagöz’ün adı verilmiştir.¹⁰²⁶ Oyunun “eksen kişiler”i, Karagöz ve Hacivat’tır. Dışa dönük bir tip olan Karagöz, halkın ahlak anlayışını ve sağduyusunu temsil eder. Hacivat ise herkesin nabzına göre şerbet veren, insanlara birçok konuda aracılık eden, her kalıba girebilen, içten pazarlıklı, esnek bir kişiliğe sahiptir. Oyundaki kadınlar ise çoğunlukla “zenne” ya da argoda “gaco” olarak nitelendirilen, çeşitli yaş ve toplumsal sınıflardan, hile ve gönül işleriyle öne çıkan olumsuz tiplerdir. Ahlak kurallarını hiçe sayarlar, birden fazla kişiyle gönül ilişkisi yaşarlar, maddi değerleri öncelerler.¹⁰²⁷ Bir gönderge olarak Karagöz ile Hacivat, Cumhuriyet Dönemi Türk Şiiri’nde tipik özelliklerine yapılan göndermelerle ya da özgün bağlamlarından koparılarak, dönüştürülerek yer almıştır. Bu oyunun kişileri, farklı bağlamlarda kalıplaşmış özellikleriyle ya da kimi değişikliklerle görünür. Söz konusu metinlerarası

¹⁰²⁶ Metin And, *100 Soruda Türk Tiyatrosu Tarihi*, Gerçek Yayınevi, İstanbul, 1970, s. 48.

¹⁰²⁷ *age.*, s. 57-59.

ilişkileri, tip ödünclemesi ve göstergelerarasılık odaklı düşünmek de mümkündür; bunlar, sahne sanatına özgü kimi unsurlarla metnin iç içe geçmesini örneklerler.

Ercüment Behzad Lav, “Karagöz’e Uvertür”ünde Tuzsuz Deli Bekir, Bebe Ruhi, Kanlı Nigâr, Feraceli Hanım, Razaki Zade Tarçın Bey, Bolulu “ahçı” Ayvaz, Balatlı bezirgân Mişon gibi oyun kişilerini Karagöz’ün oynandığı bir kahve atmosferinde buluşturur (*Bütün Eserleri*, s. 295-297). Lav, ilk olarak *Açıl Kilidim Açıl*’ına (1940) “Karagöz’e Uvertür” başlığıyla aldığı bu şiiri, “Uvertür” şeklinde yeniden adlandırarak *Karagöz Stepte* (1940) piyesinin girişinde de kimi değişikliklerle kullanmıştır. Sonrasında ise “Karagöz” başlığıyla *Üç Anadolu* (1964) kitabına alır. Bu yineleme ve gözden geçirmelerle Lav, kendi metinleriyle ilişki kurarak onları yeniden yazmanın örneğini de verir.

Şiirin ilk yazımında kahvedeki bir ortam ve dışarıdaki manzara betimlenir; lapa lapa, pamuk gibi kar yağmakta, içeride soba yanmaktadır. “*Hay hak; perde kur, şem’a yak!/Oyunumuz: Kanlı kavak.*” ifadesiyle, oyunun klişelerinden biriyle, sahnelemenin başlamak üzere olduğu ima edilir (*Bütün Eserleri*, s. 295). Şiirin ikinci bölümünde oyunun Bebe Ruhi, Bolulu ahçı Ayvaz, burma kâküllü Acem, Karamanlı Rum, Balatlı bezirgân Mişon, Kanlı Nigâr gibi tiplerinin özellikleri, dış görünüşleri ve kimi davranışları hakkında bilgi verilir. Bu kişiler onlarla girilen diyalogla kısaca tanıtılır. Oyundaki konuşmalardan da klişeler alıntılanır. Bu bölümleri, görsel ve işitsel olanın metne aktarılması, göstergelerin alan değiştirmesi olarak yorumlamak mümkündür. Sonrasında oyunun sahnelenmesi, gölgelerin yansıtıldıkları zemindeki devingenlikleri, kahve ortamına dair izlenimler; mekânı ima eden nargile, tavla, zar gibi nesnelerle iç içe aktarılır.

Lav’ın “Karagöz”ü ise yukarıda hakkında bilgi verilen “Karagöz’e Uvertür”ün gündelik dile daha yaklaştırıldığı ve oyunla ilgili ayrıntıların artırıldığı bir metindir. Lav, öncesindeki parçalı ve dağınık sözdiziminin yerine betimlemenin daha öne çıktığı bir üsluba, ayrıntıların daha belirgin olduğu bir yeniden yazıma yönelir. Önceki şiirde kişilerin tasvir edildiği kısımlar da bu metne alınmıştır. Yine kar yağmakta ve kahvede soba yanmaktadır. Kişiler, önceki metindeki gibi bu manzaranın parçasıdır. Bununla birlikte bentlerdeki dizelerin dağılımı farklılaşmıştır; kimi dizeler bir sonraki bölüme kaydırılmış, kimilerine eklemeler yapılmıştır. Bu şiirde pes perdeden konuşturulan Hacivat, ikilinin öldürölmelerini anlatır; işlerin yürümesini aksatan gevezelikleri dolayısıyla cezalandırılmalarıyla ilgili rivayet metne eklenir. Oyunun mucidi olduğu

düşünülen Şeyh Kuşteri'ye gönderme yapılır¹⁰²⁸ ve sonrasındaki bir tekerleme ile “Kanlı Kavak”ın oynanacağı haber verilir (*Bütün Eserleri*, s. 436-440). Lav’ın kendi şiirlerini farklı şekilde yeniden yorumlamasının örneği olan bu metinlerde, Karagöz ve Hacivat’ın farklı bir gösterge sistemindeki kimi yönleri dönüştürülerek yazılı metnin bağlamına taşınır.

Karagöz Stepte piyesi ise daha farklı bir metinsel yaklaşıma sahiptir, işlevsel kullanımı örnekler. Selçuk Çıkla bu oyunu, edebî metinlerin yönlendirme, belli davranışları ve fikirleri yerleştirme amacına dönük araçlaşmasını karşılayan “dirijizm” kavramı üzerinden yorumlamıştır. Çıkla, Lav’ın, “Cumhuriyet Halk Partisi Yeni Seri Temsil Yayını No: 18” künyesiyle 1940’ta basılan *Karagöz Stepte* adlı oyunuyla, Cumhuriyet Halk Partisi’nin Karagöz’ün eski kadro ve havası içinde ancak yeni hayattan alınmış konulara uygun şekilde yazılması çağrısına uyduğunu gösteren söylemlerle, bu geleneksel oyunu uyarladığını belirtir.¹⁰²⁹ Bu açıdan bakıldığında Lav’ın söz konusu metnini, işlevsel bir yeniden yazım olarak da nitelendirmek mümkündür.

Celâl Sılay’ın “Muhayyile” şiirinde birçok estetik olgunun kökenindeki bir kavram olan muhayyilenin/hayal gücünün kendini dışsallaştırma biçimleri örneklenirken “*Odur beyaz rakkamlı siyah tahtada/Hacivatla Karagözü oynatan*” dizeleriyle seyirlik oyunun iki tipine de gönderme yapılır (*Hüsran Filizleri*, s. 289-290).

Salâh Birsell’in idareimaslahatıyla, çelebiliğiyle, hâli vakti yerinde olmasıyla ve herkesle iyi geçinmesiyle bilinen “Hacivat” tipini merkeze alarak, onu modern bir zamana yerleştirerek kurguladığı bir dizi şiir vardır. Bu şiirlerde Hacivat ile karısı, modern bir dekor içinde tasvir edilir. Bu parodik şiirler toplamında geleneksel gölge oyunlarının mizahi söylem biçiminden ve ironik tonundan da izler vardır. Şiirlerdeki maddi sıkıntılarla boğuşan Hacivat’ın karısıyla birlikte geçirdiği kimi anlar, nükte ve dramın karıştığı bir çerçevede sunulur. Hacivat ve karısı Kamer Hanım’ın hayatındaki kesitler, bu şiirleri ortaklaştırır.

Bu denemesinde Birsell, geleneksel oyunun tiplerinden birini ödünç alarak dönüştürür ve farklı bir gösterge sisteminde, şiir metninde bir gezintiye çıkarır. Bu açıdan bakıldığında onun bu tutumu, göstergelerarasılık olarak nitelendirilebilir. Bu şiirlerden “Hacivatın Karısı” başlıklı olan ilkinde, tekerlemeye yaklaşan bir üslupla Hacivat’ın

¹⁰²⁸ Rivayete göre Orhan Gazi zamanında Bursa’da yapılan bir cami inşaatında Hacivat duvarcılık, Karagöz demircilik yapmaktaymış; ikisi arasında geçen nükteli konuşmalar, işin ilerlemesini sürekli engelliyormuş. Bunun üzerine Orhan Gazi, ikisinin de başlarını vurdurmuş. Sonrasında Şeyh Kuşteri onların tasvirlerini yaparak sultanın huzurunda oynatır ve oyun ortaya çıkar. Ayrıntılı bilgi için bkz. Metin And, “Karagöz”, *TDVİA*, C. 24, İstanbul, 2001, s. 401-403.

¹⁰²⁹ Selçuk Çıkla, “Türk Edebiyatında Dirijizmin Karagöz Piyeleri Boyutu”, *Millî Folklor*, S. 73, Bahar 2007, s. 65-66.

karısı tanıtılır; “hafifmeşrep”, gezen ve içki düşkününü bir tip olarak çizilir. Bu tip, oyunlardaki kadın tipleriyle¹⁰³⁰ örtüşür (*Köçekçeler Şiirler*, s. 103). “Hacivatın Evi”nde, onun harabeye dönmüş evi tasvir edilir, yine oyunun üslubundan izler vardır. Hacivat, bilinenin aksine oldukça yoksuldur (*Köçekçeler Şiirler*, s. 104). “Hacivat ile Kamer Hanım”da, Kamer Hanım ve Hacivat’ın geçimsizliğine rağmen birbirlerine bağlılıklarına yer verilir. Birbirleriyle zıt mizaçlara sahip Kamer Hanım ve Hacivat arasındaki uyuşmazlıklar örneklenir. Çift arasındaki bu bağlamdaki zıtlık, daha çok Karagöz ve sürekli kavga ettiği karısını¹⁰³¹ çağrıştırır (*Köçekçeler Şiirler*, s. 104). “Kamer Hanım” ve “Kamer Hanımın Bir Üzüntüsü” gibi şiirlerde de geçimsiz görünmelerine rağmen birbirlerini gizliden gizliye seven çiftin birbirleriyle ilgili düşüncelerinden ve gündelik hayatlarından bahsedilir (*Köçekçeler Şiirler*, s. 105-106). “Hacivat” başlıklı şiirde ise Hacivat, ölmüştür. Şiirin anlatıcı öznesi, onun mezarda ne yaptığını düşünür ve Karagöz’le çekişmelerini anıştırarak metinde ilk kez göndermelerine işaret eder.

“Ne yapar çileli HACİVAT şimdi mezarda

Dayak mı yer gene KARAGÖZ’den o yerde

Yoksa çay mı pişirir pilâv ya zerde

Ne yapar çileli HACİVAT şimdi mezarda

Büyük hayalleri yoktu zaten hayatta

Bozuk düzen bir ev üstelik Balat’ta

Şaşıрмаğa kalkmamıştır bu yüzden Arâfat’ta

Dedim ya tokgözlüydü zaten hayatta

Kaldıysa tuhaflığı kalmıştır perdede

Çektiklerine gülünüyor hâlâ memlekette

Zekâsı ki dolaşırdı üç beş dilde

Ne yapar çileli HACİVAT şimdi mezarda” (*Köçekçeler Şiirler*, s. 107)

Metinlerin tamamına bakıldığında farklı kesitleriyle sunulan gündelik hayatlar ve yoksulluğa, çekişmelere rağmen sevginin yön verdiği bir birliktelik vardır. Geleneksel oyun kişisi, modern hayat dekorunda yeniden yorumlanmıştır. Bununla birlikte Karagöz’le karısının yoksulluk, geçimsizlik gibi kimi nitelikleri Hacivat’la karısına izafe edilmiştir.

Bunlarla birlikte **Faruk Nafiz Çamlıbel**’in “Kanlı Nigâr”ında oyunun kadrosunda bulunan bir tip olan ve müstakil bir Karagöz bölümüne de adını veren Kanlı Nigâr’a, onun kanun dışı işlerine ve gaddarlığına gönderme yapılır (*Han Duvarları - Toplu Şiirler*, s. 280). **Ece Ayhan**’ın “Kanlı Nigâr”ında bu tip, yine külhani ve mert bir portre olarak sunulur; anlatıcı öznenin hemhâl olduğu, yakınlık kurduğu bir kişidir (*Bütün*

¹⁰³⁰ Ayrıntılı bilgi için bkz. Metin And, *100 Soruda Türk Tiyatrosu Tarihi*, s. 59.

¹⁰³¹ Konunun ayrıntıları için bkz. Pertev Naili Boratav, *Folklor ve Edebiyat II*, s. 501-502.

Yort Savul'lar Bütün Şiirler, s. 214). İki şiirdeki Nigâr portresi de oyundaki kadın tipleriyle uyumludur.

3.3.2.6. Masal Kişileri

Cumhuriyet dönemi şairleri, masallardan da metinlerinde geniş ölçüde yararlanmışlardır. Zaman zaman masalların kişilerini, ilişki kalıplarını, motiflerini, gerçeklik anlayışını, telkin ettiklerini farklı bir bağlama taşıyarak yinelemiş ya da yeniden üretmişlerdir. **Yahya Kemal**'in “Mehlika Sultan”ı, bu tür şiirlerin en tipik örneklerinden biridir. Birçok masal motifinin yer aldığı bu şiirde, masala özgü kimi uzlaşımardan ve örüntülerden yola çıkan bir düşsel atmosfer mevcuttur. Tanpınar, Mehlika Sultan'a âşık yedi gencin hazin macerasını aktaran bu şiirin; Yahya Kemal'in, Belçikalı şair Maurice Maeterlinck'in masal dünyasına yaptığı “kısa bir giriş” olduğunu söyler.¹⁰³² Daha yakından bakıldığında Maeterlinck'in *Serres Chaudes*'indeki bazı şiirlerle “Mehlika Sultan” arasında biçim, içerik ve motifler bakımından benzerlikler vardır. Bu şiirin, en yoğun olarak kitabın “15 Şarkı” bölümündeki VII. şarkıdaki masala özgü atmosferden etkilendiği, buradaki perinin ölümü üzerine yedi kızının dış dünyayı keşfetme yolculuğundan izler ve etkiler taşıdığını söylemek daha yerindedir.¹⁰³³ Ancak şiir, ideal güzellik ve aşk uğruna girişilen bir maceranın simgesel, masala özgü bir üslupla anlatımı olarak da yorumlanmaktadır.¹⁰³⁴

Anlatı özelliklerinin baskın olduğu bu şiirde masala özgü birçok motif ve örüntü, yedi gencin yolculuğunda yinelenir. Mehlika Sultan, sevdalı yedi gencin rüyalarına girince bu gençler onu aramak için Kafdağı'na giderler. Bu yolculuk örüntüsü, Maeterlinck'in şiirindeki peri kızlarının, ölümünden sonra annelerini arayışına benzer. Gençler, çıkışı yok bir kuyuya varıp suya korkuyla bakarlar; bu deneyim ise Maeterlinck'in şiirindeki peri kızlarının indikleri mağaradaki kapının önünde dehşete düşmelerini anıttırır. Kuyuya bakan gençler, “aynada gizli bir cihan”da uzun gözlü, uzun saçlı bir peri gördükleri yanılsamasına kapılırlar. Su bir hayal âlemine dönüşünce

¹⁰³² Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yahya Kemal*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2014, s. 71.

¹⁰³³ Yahya Kemal'in “Mehlika Sultan”ını kimi yönlerden andıran bu şiirde anlatılan hikâye kısaca şöyledir: Orlamonde adlı peri ölünce onun yedi kızı dış dünyayı keşfetmek ister. Böylece meşalelerini yakarak bulundukları mekândaki bütün kuleleri, tam dört yüz odayı ararlar; ancak sabah olur, yine de aradıklarını bulamazlar. Sonrasında uğuldayan bir mağaranın derinliklerine gelirler; hava soğuktur ve aşağıdaki bir kapıya doğru inerler, altın bir anahtar bulurlar. Oradaki oyuklardan okyanusu görürler. Gördüklerinden dehşete kapılırlar, ölmekten korkarlar. Önlerinde duran kapıyı vururlar; ancak açmaya cesaret edemezler. Görüldüğü gibi yedi genç ve yedi kız, arayış motifi ve belirsiz sonlar, masalsı üslup iki metni birbirine yaklaştırır. Fazlası için bkz. Maurice Maeterlinck, *Poems* (Çev. Bernard Miall), Dodd, Mead and Company, New York, 1920, s. 115.

¹⁰³⁴ Orhan Okay'a göre Mehlika Sultan'ın, “ezeli ve ebedî güzel olan halis şiir”in bir alegorisi olma ihtimali de vardır. Ayrıntılı bilgi için bkz. M. Orhan Okay, *Edebiyat ve Edebî Eser Üzerine*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2016, s. 218-219.

yolculuklarının son demine ulaşırlar (muhtemelen ölürlər). Böylelikle Mehlika Sultan'a âşık yedi gencin oradan dönmeyecekleri söylenir. Olayların gelişiminin yanı sıra rüyada görülen idealize tip, peri ya da peri kızı, arayış yolculuğu, aşk uğruna yapılan fedakârlık, çıkırığı olmayan kuyu gibi motifler de bu şiirdeki masal etkileridir. Geleneksel uzlaşımlardan yola çıkan Yahya Kemal, kendi “masal”ını kurgulamıştır (*Kendi Gök Kubbemiz*, s. 121-123). Yahya Kemal'in bir şehzadenin babası tarafından hapsedilmesiyle ilgili “Hayâlâbâd”ı da *Binbir Gece Masalları*'ndan etkiler taşıyan masalsı bir şiirdir (*Rubâiler*, s. 17).

Orhan Seyfi Orhon'un “Peri Kızıyla Çoban Hikâyesi”, Oğuz Han hükümdarlığı döneminde Turan ülkesinde geçen bir “peri masalı” olarak kurgulanmıştır. Bu şiirin yönlendirici ilkesi, Ziya Gökalp'ın “halka doğru” şeklinde formüle ettiği millî kültürün kaynağı olarak halka, onun sanatına, edebiyatına, kültürüne ve tarihine dönme hareketidir. Masal motifleri ve tipleriyle kurgulanan bu metinde, millî bir efsane (mitoloji) oluşturmak hareket noktası olur. Orhon'un metnine göre “eski zamanlar”da, Turan ülkesinde Oğuz Han, herkesi güzelliğiyle büyüleyen bir peri kızını huzuruna çağırıp ona, tek yaşamanın doğaya aykırı olduğunu, neslinin sürmesi için bir eş bulması gerektiğini söyler. Öte yandan bu kız, vaktiyle bir çobanı sevmiştir ancak bir sözülle incinip de giden bu çobandan sonra yalnızlığı seçmiştir; Hakan'a onu sevenlerin belki yıldızlardan daha çok olduğunu söyleyip içlerinde aradığı eşin bulunmayışından yakınır. Sonrasında Hakan'ın dedikleri aklına yatan peri kızı, taliplerini sihirli bir oyunla sınamak ister. Bu sınanma kısmı, “Keloğlan'ın Ali Cengiz Oyunu” olarak bilinen masal model yapılarak kurgulanmıştır. Peri kızı, taliplerini çağırıp alt-metindeki gibi şekil değiştirmeye, farklı nesnelere, varlıklara dönüşmeye başlar.

*“Silkinince ansızın,
Değişir şekli kızın:
Kuş olur, çiçek olur,
Bazı kelebek olur.
Bir gül olur açılır,
İnci olur saçılır...
Bir bulum bürünür;
Bin şekilde görünür...”* (Peri Kızıyla Çoban Hikâyesi -Toplu Şiirleri-, s. 18)

Kız, bu sihirli oyununa kimse karşılık veremediği için Oğuz Han'a veda edip ayrılmak üzereyken son anda yetişen bir çoban da talihini denemek ister. Peri kızı, tekrar şekil/kılık değiştirme motifinden yararlanarak dönüşmeye başlar. İlk önce bir kuşa dönüşür; çoban bir kafes bularak onu kapatır. Kuşken silkinerek bir inciye dönüşür ve ortalığa saçılır. Çoban bir sedefe dönüşerek onu yine alıkoyar. İnci yanar ve kız, çiçeğe dönüşür; sedefe dönüşen çoban, bu kez kelebeğe dönüşerek onun etrafında dolaşır.

Böylece son imtihanı da geçer. Peri kızı, çobanın eski sevdiği olduğunu anlar, ona sitem eder ve eşi olmayacağını belirtir. Çoban da gözünde yaşlarla başından geçenleri, alınganlığının nedeninin sevgi olduğunu, ayrılığın aşkını artırdığını, diyar diyar dolaşırken çok çile çektiğini anlatır. Oğuz Han, onun gamlı sözlerinden çok etkilenir; sevdiğinin affına müstahak olduğunu ve peri kızına iyi bir eş olacağını söyler. Kırk gün kırk gece düğün yapılacağını da ekler (*Peri Kızıyla Çoban Hikâyesi -Toplu Şiirleri-*, s. 13-23).

Orhon, bu metninde Türk tarihinin ve kültürünün kimi unsurlarını şiirin imkânlarıyla estetik bir çehreye büründürerek aktarmayı denemiştir. Bir aşk hikâyesini merkezine alan bu masal denemesinde Türk tarihinin önemli ismi Oğuz Kağan’a da yer verilmiştir; ayrıca, halk kültüründen ve edebiyatından izler bulunmaktadır. Orhon’un bu şiirinde “Keloğlan’ın Ali Cengiz Oyunu” adlı masalın çok açık etkisi ve izleri vardır. Bu açıdan bakıldığında bahsi geçen masaldan, şekil değiştirme motifi ve karşılıklı gelişen mücadelede sihrî kullanma örüntüsü ödünç alınmıştır. Sınanan çoban, Oğuz Han ve peri kızı ile “Ali Cengiz Oyunu”ndaki Keloğlan, padişah ve kızı arasındaki simetri de iki metin arasındaki diğer bir benzerliktir.

Orhon’un “Evimiz!” şiirinde ev ortamındaki okuma etkinliğinin bir kesitini de “Peri Kızıyla Çoban Hikâyesi” oluşturur; böylelikle şair, kurmaca bir metinde farklı bir metnine gönderme yaparak metin içinde metnin de örneğini verir. Orhon’un bir çocuğun evindeki yaşantıdan kimi kesitler sunduğu bu şiirinde, kimi geleneksel unsurların yanı sıra yakın dönemin edebî metinleri de adları anılarak ya da içeriklerinden, motiflerinden aktarımlar yapılan bir çerçevede sunulur. Şiirdeki anlatıcı çocuğun babası, Safvet Nezihi’nin *Zavallı Necdet*’ini¹⁰³⁵ okurken uygulanmaktadır. Esrime hâlindeki dedesine yaklaşan çocuk, onunla sohbetlerinde “Kırk Haramiler”i ya da keyifli zamanlarında başka bir masalı dinler. Perili göller, sihirli ırmaklar, tekin olmayan mekânlar, gökteki Ankalar gibi birçok masal motifini birbirine ekleyen dedenin muhayyilesi doğaçtan hikâyeler ve kurmaca âlemler üretir. Böylece Murat Reis’in denizlerdeki serüvenleri, Hz. Ali’nin elinde zülfikarla meydana çıkıp Kafdağı’ndaki devlerle dövüşmesi, tılsımlı elma, sihirli seccadesiyle Keloğlan, Hızır, İlyas ve Peri Kızı ile Çoban vd. onların gecelerine art arda konuk olur. Bir manzum hikâye şeklinde genişleyen bu şiirin içine farklı metinsel düzlemler girer ve birçok kaynaktan derlenen bu unsurlar, şiirin potasında eritilerek kaynaştırılır. Metin içinde anlatılan ya da gönderme yapılan ikincil metinlerle kurmaca kişilere geçiş sağlanır (*Peri Kızıyla Çoban Hikâyesi -Toplu Şiirleri-*, s. 214-219).

¹⁰³⁵ Edebiyat-ı Cedide sanatçısı Safvet Nezihi’nin 1902 yılında yayımlanan, aşk konulu ilk romanı.

Cahit Sıtkı Tarancı'nın "Kırkıncı Oda"sında bir masal motifinden ve kırkıncı kapıyı açmaması için tembihlenen şehzadenin hikâyesinden yola çıkan bir kurgulamaya gidilmiştir. Tarancı'nın metni, başlığı ve içeriği ile söz konusu masal motifine gönderme yapar. Kahramanın bir konakta ya da sarayda karşılaştığı kırk odadan sadece otuz dokuzuna girebileceğinin söylendiği ve otuz dokuz anahtar verilip kırkıncı odaya girmenin yasaklandığı benzer masallarda, kahraman nihayetinde bu odaya girer ve kendisini farklı bir başlangıcın eşiğinde bulur. Tarancı'nın anlatıcı öznesi de kendisini bu kapının eşiğinde bulunan ve tereddüt anını yaşayan şehzade tipiyle eşleştirir. O da masaldaki şehzadenin bir güzele ya da emele ulaşmak istediğindeki benzer bir tereddüdün, kararın, dönemecin eşiğindedir. Bu bağlamda ana-metnin izleği; insanın arada kalmışlığı ve bir karar anındaki ikilemidir. Alt-metin, bu ekseninde gelişen bireysel duyguları aktarmak için bir çerçeve sunar.

*"Kırkıncı odanın kapısında'yım;
Ne varsa bu kapı arkasındadır.
(...)
Kim bilir neler oluyor içerde!
Yarab! İnsan bahtım hangi ellerde?
Ha ben ha masaldaki o şehzade;
Gönlüm bir güzelin sevdasındadır."* (Otuz Beş Yaş Bütün Şiirleri, s. 161)

Tarancı'nın "Abbas" şiiri de her istenileni yerine getiren, sihirleri gerçekleştirebilen bir masal tipinin farklı bağlamlarda görünmesinin örneğidir. Tarancı'nın aynı adı taşıyan hikâyesine göre metnin göndergesi, Tarancı'nın çocukluğunda dinlediği ve etkilendiği bir masaldır.¹⁰³⁶ Tarancı bu masalı, söz konusu hikâyesinin hemen girişine¹⁰³⁷ de eklemiştir; ancak ana-metin olan şiirdeki Abbas,

¹⁰³⁶ Cahit Sıtkı Tarancı, Ziya Osman Saba'ya yazdığı mektupta şiiriyle ilgili şu bilgileri aktarır: "'Abbas' isimli şiir: Çocukluğumda dinlediğim bir masalda, bedbaht bir şehzade, bu haline acıyan ak sakallı bir adamla karşılaşır (Hızır aleyhisselam); şehzadeye bir saadet parolası verir; ona der ki: 'Canın sıkıldığı zaman, Abbas! diye sesleniver, derhâl karşına gaipden bir harem ağası çıkar; sofranı kurar; sevgilini getirir, geçmiş günlerini yeni baştan yaşattırır!'" Ve şehzade bu parolayla kendini avutur. Burada Abbas, insanoğlunun heyhat ki, sık sık başvurmaya mecbur kaldığı hayali temsil etmektedir." Ayrıntılı bilgi için bkz. Cahit Sıtkı Tarancı, Ziya'ya Mektuplar, Varlık Yayınları, İstanbul, 1957, s. 130.

¹⁰³⁷ "Vaktiyle, bilmem ne memlekette hüküm süren bir padişahın küçük oğlu, ancak rüyada gördüğü selvi boylu, sırma saçlı, mavi gözlü son derece dilber bir kıza âşık olur ve sevgilisini bulmak ümidiyle yollara düşer. Bütün aşk masallarında olduğu gibi başına bir sürü felaket gelecektir. (...) Bereket versin, daha ilk adımı, bizim sevdalı şehzadeye uğurlu gelir. Bir kuyunun yanından geçerken takatten düşmüş, ak saçlı bir ninenin kuyudan su çekmeye uğraştığını görünce dayanamaz, koşar, ninenin suyunu çeker. Buna son derece memnun kalan kadıncağız, şehzadenin sırtını okşar ve saçından kopardığı iki teli ona vererek der ki: 'Oğlum, başın darda kaldığı zaman bu iki kılı birbirine çakarsın; bir dudağı yerde, bir dudağı gökte bir Arap çıkar karşına! Korkmuyasın adı Abbas'tır. Karnın mı acıkmış? Abbas! demen kâfi. Derhal sana mükemmel bir sofraya kurar. Yırtıcı hayvanlar arasında mı kaldın? Abbas'tan başka kimse kurtaramaz seni. Uykusuz gecede yârin hicranıyla mı yantıyorsun? Abbas ne güne duruyor? Sevgilini, ne kadar uzakta olursa olsun alıp getirir, seni şad eder.

Bu iki kılı iyi muhafaza et oğlum. Onlar sayesinde selametle çıkacaksın.' Ve şehzademiz ninenin elini öperek yoluna devam eder..." Bkz. Cahit Sıtkı Tarancı, Gün Eksilmesin Pencereyden – Korkuyorum, Can Yayınları, İstanbul, 2018, s. 166-167.

hikâyeden çok masaldaki olağanüstü güçlere sahip, dilekleri gerçekleştiren tipin bir dönüştürümü olarak yorumlanabilir. Hikâyede ise merkezî kişinin emir eri olan Abbas, Doğu Anadolu'dan gelen bir askerdir. Bununla birlikte hikâyenin bir kesitinde Abbas'tan İstanbul'da olan sevgilinin getirilmesi için istekte bulunulması, birebir şiirle koşuttur; şiirin nesrin imkânlarıyla genişletilmesinin ürünüdür. Hikâyenin merkezî kişisi de emir eri Abbas'tan, masaldaki gibi yaşlı kadının şehzadeye verdiği benzer iki kılı birbirine çakarak dileğini gerçekleştirmesini ister. Dolayısıyla masal hem hikâyenin hem de şiirin model metnidir. Hikâyenin hemen başında aktarılan bu masaldan ödünç alınan ve farklı suretlerde birden çok bağlamda görünen Abbas, Tarancı'nın farklı metinlerine yayılan, onları ziyaret eden, ortak bir kurmaca kişidir. Hikâyede efkârlı bir anında emir erinden sevgilisini getirmesini isteyen merkezî kişi, "Cahit" kimliğinde şiirde de görünür; fakat daha sınırlı bir şekilde. Bu bağlamda şehzadenin yerine her iki metinde de "Cahit" geçmiştir ve o, emir eri ya da bir masal figürü olan Abbas'tan, masallardaki gibi zamanı ve mekânı aşan sihirli seccadesiyle sevgilisini Beşiktaş'tan alarak yanına getirmesini beklemektedir. Tarancı'nın kendi adıyla dâhil olduğu, otobiyografik izler taşıyan bir kurmaca kişiye dönüştüğü iki ayrı metni; bir masal kişisini benzer şekillerde kullanmalarıyla, metinlerarasılığın yeniden yazım, koşut kurgulama, indirgeme, genişletme, kurmaca kişilerin birden fazla metindeki dolaşımı gibi birçok biçimini örnekler.

*"Haydi abbas, vakit tamam;
Akşam diyordun işte oldu akşam.
Kur bakalım çilingir soframızı;
(...)
Aya haber sal çıksın bu gece;
Görünsün şöyle gönlümce.
Bas kırbacı sihirli seccadeye,
Göster hükmettiğini mesafeye
Ve zamana.
Katıp tozu dumana,
Var git,
Böyle ferman etti Cahit,
Al getir ilk sevgiliyi Beşiktaş'tan;
Yaşamak istiyorum gençliğimi yeni baştan."* (Otuz Beş Yaş Bütün Şiirleri, s. 156)

Mümtaz Zeki Taşkın'ın "Masallarımız"ında masal motifleriyle kurulan kompozisyonda birçok farklı gönderge derlenir. Birçok motifin art arda sıralandığı bu metinde masalların, içinde oluştukları geleneğin ve aktarım biçiminin övgüsü yapılır. Söz konusu türün kişileri, kalıp sözleri, betimlemeleri, olay ve mekânları gibi unsurlarından yapılan derlemeyle gelenek öne çıkarılır.

"Güzel masallarımız vardır

*Ninelerimizin aklında
(...)
Bir tel saçtan
Kır katı gümüştən
Kır katı altından saraylar kurulur
(...)
Ne ömürdür şu masallarımız” (Sonsuzluğa Uçarken Potpuri, s. 69)*

Ercümend Behzad Lav’ın “Tın Tın Eden Kabacık” başlıklı şiiri, genellikle bu adla bilinen ve anlatılagelen bir masaldan esinlenmiştir.¹⁰³⁸ Çocuk duyarlılığıyla yazılmış bu şiirde bir çocuğun masal âlemlerinde dolaşan zihni ve masalla özdeşleşmesi sonucunda verdiği tepkiler canlandırılır. Anlatıcı çocuk, dinledikleriyle özdeşleşerek bir masal kahramanına dönüşür. Farklı kaynaklardan derlenmiş birçok masal unsuru, onun imgeleminde bütünleşir; böylelikle ana-metindeki çocuk figürü, bir tekerleme ritmiyle aktarılan bu göndergeler arasında gezinir. Dev anasının memelerini emer, kabacığ tın tın eder, onu bırakıp giden babacığın dönüşünü bekler, eleğimsağmadan geçerek cinsiyet değiştirir, yedi başlı ejderhayı doğrar. Dolayısıyla birçok göndergeyi bağdaştırır, farklı masal kahramanlarıyla özdeşleşir.

*“Kuğularım kuğularım
Uçan geminize bindirin beni
Gidelim ağaçların
Koşmaca oynadığı adaya
Tın tın etsin kabacığım
Görünsün karanfil cüceler
(...)
Gelsin beni bırakıp da giden babacık
Emeyim dev anasının memelerini
Geçeyim eleğim sağmadan
Kızsam oğlan olayım
Doğrayayım yedi başlı
Ejderhayı” (Bütün Eserleri, s. 261)*

Behçet Necatigil’in “Alicengiz”inin alt-metni, “Keloğlan”ın Ali Cengiz Oyunu”¹⁰³⁹ ve aynı zamanda bir deyim ve hileli işlerin mecazı durumuna gelen ali cengizliktir. Keloğlan’ın Ali Cengiz’den öğrendiği zor durumlarda şekil/kılık değiştirerek kurtulma motifini örnekleyen kesitlerin kimi değişikliklerle alıntılandığı bu metinde Necatigil, bunları güncel bir bağlama uyarlayarak insanların mizacının aksayan yönlerini eleştirmek amacıyla işlevlendirir. Dolayısıyla hayatta da kolayca rastlanabilen bu esnek

¹⁰³⁸ Bu masala göre karısı ölünce iki kız çocuğuyla kalan bir adam, yeniden evlenir. Üvey anneleri onları artık istemeyince babası çocukları bir dağa bırakıp elindeki su kabağını bir dala asarak orayı terk eder. Rüzgâr estikçe su kabağı ses çıkarır ve babalarını arayan çocuklar ümitlerini kesince “tın tın eden kabacık, bizi aldatan babacık” diye feryat ederler. Bu andan sonra farklı olaylar ve belalar atlatan kızlar, kimi anlatımlarda evlerine dönerler, kimilerinde ise dönemezler.

¹⁰³⁹ Naki Tezel, *Türk Masalları -Seçmeler-*, Bilge Yayıncılık, İstanbul, 2018, s. 163-170.

ve kolayca uyarlanabilme yeteneği sayesinde zorluklardan kurtulabilen masal tiplerine öykünen anlatıcı özne, Ali Cengiz’i ya da onun öğrencisi olan Keloğlan’ı taklit etmek istediğinde işlerin çıkmaza girmesinden ya da bahtsızlığından dolayı bir mağdura/kurbana dönüşür. Masaldan zor bir durumdan kurtulabilmek için şekil/kılık değiştirmeyi, Keloğlan’da ya da Ali Cengiz’de en yetkin biçimine ulaşmış bu özelliği ödünç alarak çıkarıcı ve işlerini kolayca çözebilen kişilere uyarlayan anlatıcı özne, bu toplumsal tipin karşısında kendisini, ona öykünse de benzeyemeyen bir kişi olarak görür. Böylece masalın, ana-metindeki bu karşılaştırmının inşa edilmesinde yararlanılan kimi kısımları; Necatigil’in, bir toplumsal eleştiriyi katmanlarına gizlemesi ve göndergesinden önemli kişileri ya da motifleri ödünç alarak farklı yaratılış özelliklerinin alegorileri hâline getirmesi ile dönüştürülür.

*“Alicengiz’e ilk defa
Masallarda rasladım.
Dervişin bütün fendini
Dervişe karşı kullandı
Kurtardı kendini.*

*Alicengiz’e sonradan
Hayatta da rasladım.
En müşkül durumlarda
Zeki, hem de nasıl, cin gibi
Sıyrılıyordu kolayca.
(...)
Taklit etmek istedim Alicengiz’i
Hayır, kolay değil, hayır
Elma olmak ellerde
Bıçaklar hazır iken,
Serçe olmak dallarda
Atmaca nâzır iken.” (Şiirler, s. 96)*

Necatigil’in “Üç Turunçlar”ı, aynı adı taşıyan masalın indirgenmiş ve sadeleştirilmiş bir yeniden yazımıdır. Şiirin son bendine kadar alt-metnin olay örgüsüne bağlı bir özetlemeye¹⁰⁴⁰ giden Necatigil, sonrasında metne, kendi düşüncelerini, şiirin izleğini ekleyerek göndergesinden ayrılır. Göndergesi sözlü kültür ve edebiyat olan bu metin, Necatigil’in aktarımına göre bir toplum gerçeğini yansıtmaktadır: *“bir masalı baştan sona bir toplum gerçeğini yansıtmakta fon olarak kullandığım, dolaylı anlatım aracı hâlinde sergilediğim görülür.”*¹⁰⁴¹ Buna koşut şekilde Necatigil’in anlatıcı öznesi,

¹⁰⁴⁰ Bir yetimin ahını alan şehzadenin Üç Turunçlar’ın aşkına düşmesiyle başladığı yolculukta karşılaştığı iki çeşme, aslanın önünde ot, atın önünde et, biri açık diğeri kapalı iki kapı, has bahçede üç turunç, su bulamayınca onları kesme gibi motiflerin tamamı, sıralanışı değiştirilmeden Necatigil’in metninde de yer alır.

¹⁰⁴¹ Behçet Necatigil, *Düzyazılar 2 Konuşmalar Konferanslar* (Haz. Ali Tanyeri-Hilmi Yavuz), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2006, s. 49.

masalın şehzadesiyle özdeşleşerek ve onun gerçekleştirdiklerini masaldaki sıraya göre takip ederek üç turunçlardan ikisinin akıbetinin gerçekleştiği ana değin masalda anlatılanlarla uyumlu bir görüntü çizer; ancak sonrasında metnin bir toplum gerçeğinin, bir fikrin anlatımında araçlaşması örneklenir. Necatigil de şiirinin son parçasında “kıssadan hisse”sini verdiğini, “bir ortam yoksulunun çaresizliği” gibi toplumsal bir meseleye değindiğini belirtir.¹⁰⁴² Buna göre gerçek hayatta masallardaki gibi gelişen olumlu durumlara sık rastlanmaz; dolayısıyla modern birey, mutlu olabilmek için gereken maddi koşullara ve imkânlarla sahip olmalıdır. Bir masal gibi başlayan metnin sonuna doğru ton değiştirmesinin nedeni, alt-metnin bir “toplum gerçeği”ni sunmak amacıyla yeniden işlevlendirilmesidir.

*“Üç Turunçlar’a aşkım
Önüme geçilmez oldu baktım
Yallah deyip atladım atıma
Şehzadenin yaptığını yaptım.
(...)
Aslan, aslanın önünde ot
At, atın önünde et
Otu ata, eti aslana verdim
Verince*

*İki kapı çıktı karşıma
Biri açık ardına kadar
Biri yıllardır kapalı
Açığımı kapadım
Açtım kapalı olanı
(...)
Kestim ikinci turuncu
Şehzadem su, şehzadem su
Dudağını değdirecekti suya
Su kurudu.*

*Bağlar bir düşünce elini kolunu
Susuz olmaz bu iş ahab saklama
Masallarda şehzade
Muradına ermiş ama
Önce bulmuş suyunu.” (Şiirler, s. 102-103)*

Orhan Veli Kanık’ın “Masal”ında annesinin anlattıklarını dinleyen bir çocuk figürü, kendisini dinledikleriyle özdeşleştirerek hayal âleminde bir gezintiye çıkar. Kafdağı, göl başında üç padişah kızı, mor kâküllü şehzade gibi masal motifleri; onun imgeleminde gerçek ve hayal arasındaki sınırları muğlaklaştırır. Bu figür, bir yandan annesini dinlerken, öte yandan da masal mekânlarında dolaşır. Masal kişilerle

¹⁰⁴² age., s. 49.

eşgüdümlü bir deneyimin öznesine dönüşür. Dolayısıyla bu tür yakınlaşmalar ya da özdeşlikler sayesinde çocuksu duyarlık ve o günlere duyulan özlem öne çıkarılır.

“Çocuk gönlüm kaygılardan âzâde;
(...)
Şakağında annemin sıcak dizi,
Kulağında falcı kadının sözü,
Göl başında padişahın üç kızı,
Alaylarla Kafdağına hareket.” (Bütün Şiirleri, s. 161)

Oktay Rifat, “Fadik ile Kuş” başlıklı şiirinde birçok geleneksel motifi ve unsuru kullanarak parodik bir “masal” kurgulamıştır. Fadik’in az gidip uz gitmesi, ağaçtan tekme yediğinde “gak deyince et, guk deyince su” isteyen kuşun (Zümrüdüanka) sırtına binerek başka diyarlara ulaşması, oralarda hor görülmesi ve dışlanması, tamamen masal anıştırmalarıdır. Benzer şekilde bir arayış yolculuğuna çıkan Fadik, masallardan devşirilen kimi motiflerle önüne çıkan engelleri aşmak isterken onunla girilen gülünç diyalogların ardından yediği birkaç tekmeden dolayı ağlayarak söz konusu kuşun sırtında evine döner. Şiirdeki motif ödünçlemelerinin yanı sıra Rifat’ın Fadik’i, karşılaştığı imtihanlardan yaptığı iyilikler ya da sorulan sorulara verdiği zekice cevaplarla kurtulan kahraman tipinin parodiyle gülünçleştirilmiş bir türevidir (Bütün Şiirleri I, s. 137-141).

Rifat’ın “Dilalem Çengisi” ise “Dilalem’in Peri Bahçesi”¹⁰⁴³ olarak bilinen masalın dizeler hâlinde bir indirgemesidir. Ana-metinde; şehzadenin ya da kahramanın üzüm salkımını almak için Dilalem Çengisi’nin peri bahçesine gitmesi, sesleriyle büyüleyici salkımlar, kırk gün uyuyup kırk gün dolaşılan saray, çenginin başucundaki şamdanın ayakucuna ayakucundaki şamdanın başucuna konulması, bir ayağını eşikten içeri diğerini dışarı tutma, çenginin uyanması için adını üç kez ünleme ancak onun uyanmayarak masal kahramanını taşla dönüştürmesi ve sonrasında onu Cennet suyuyla tekrar çözmesiyle murada erme gibi motifler yinelenir. Rifat, alt-metnini motiflere indirgeyip mümkün olduğunca kısaltarak ikincil bir bağlama aktarırken, aslında bu masalı biçimsel değişikliklerle özetleyerek yeniden yazmıştır (Bütün Şiirleri II, s. 175).

Rifat’ın “Üç Güvercin”i de masallardaki başkalaşım/şekil değiştirme motifiyle kurgulanmıştır; aynı zamanda, bu şiirde “Üç Turunçlar” masalının olay örgüsündeki kimi kesitler dönüştürülerek ödünç alınmış gibidir. Güvercinlerin güzel kızlara dönüşmesi, şehzadenin onları kurtarması, ikisinin uçup gitmesi¹⁰⁴⁴ (bazı anlatımlarda ölmesi) bu masalı anıştırır. Ancak masal unsurlarının ana-metinde gerçekçi ve olağan bir bağlama

¹⁰⁴³ Bu masal, Ignacz Kúnos’un *Osmanlı-Türk Halk Edebiyatı Derlemesi*’nin ilk cildinde (1887) yer almaktadır. Masalın metni için bkz. Hatice Meltem Ergüt, “Ignacz Kúnos’un Derlediği Türk Masalları’nın Propp Metoduyla İncelenmesi”, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (yüksek lisans tezi), Ankara, 2020, s. 520.

¹⁰⁴⁴ Eflâatun Cem Güney, *Evvel Zaman İçinde*, Doğan Kardeş Yayınları, İstanbul, 1973, s. 87-90.

yerleştirilmesi, onlara dramatik bir boyut kazandırmıştır. Dolayısıyla şehzadenin kurtardığı üç güzelden ilk ikisinin susuzluk nedeniyle ölmesi ya da uçup gitmesi motifi, bir gemicinin merkezinde olduğu hikâyeleştirmede yeniden yorumlanmıştır. Böylece şehzade su vermediğinde güvercine dönüşen güzellerin uçup gitmesi, ana-metindeki gemicinin dizlerindeki kuş ölümlerine ilham kaynağı olmuştur. Yine şekil değiştirme motifi kullanılmıştır. Masaldan farklı olarak iki turunç güvercine dönüşüp uçarken/ölürken üçüncü de,¹⁰⁴⁵ bir motifin değiştirilmesinin sonucunda, şehzadeyle kavuşup mutluluğa ermek yerine ölmüştür.

*“Yağlıklarını omuzlarına atmışlar
çobanlar koç pazarlığı ediyor kahvede.
Kahveci kahve ocağının başında ayakta.
Gemici gökten inen üç güvercine bakıyor.
Üç güvercin su başında silkinince üç civan kız.
Çimiyorlar pınarın sularında, kamışların ardında.
Amanın biri n’oldu, uçup gidiyor ikisi.
Şehzade han kızını atınca terkisine,
Gemicinin dizlerinde bir güvercin ölüsü” (Bütün Şiirleri II, s. 176)*

Rifat’ın “Ayışığındaki Ağaç”ı da masallardaki motifler ve olaylar ödünç alınarak kurgulanmıştır. Bu metinde ay ışığında köyden uzaklaşan bir kişinin masallar diyarına geçişi ya da dinlediği masalların neden olduğu kuruntunun teşviki ile hayal gücünü işletmesi sonucunda masala özgü motifler ve olaylar düzeyindeki metinlerarası gezinti başlar. Gezintinin ilk kısmı, “Üç Turunçlar” masalında bir yetimin ahı üzerine üç turunçları aramaya çıkan şehzadenin dev anasının sütünü emmesinin ve onun bir tokatta testiye dönüştürülmesinin bir anıştırmasıdır.¹⁰⁴⁶ Ay ışığındaki ağacın masal ejderine benzetilmesi ile gönderme yapılan tek vuruşta öldürme motifi de birçok masalda yinelenmektedir. “Su Başını Tutan Ejderha” masalı bunlardan biridir.¹⁰⁴⁷ Bu bağlamda anlatıcı özne, karanlığın tetiklediği kuruntular sonucunda masallardaki korkutucu figürlerle yapılan mücadeleyi kendisine uyarlar; imgelemle çarpıttığı doğal varlıkların ürkütücülüğüyle başa çıkmaya çalışır. Böylece Rifat, masal unsurlarını doğa mı yoksa bir

¹⁰⁴⁵ Masalda üçüncü turunç/kız, bir dizi zorluk ve felaketin sonunda şehzadeyle kavuşur ve mutluluğa erer.

¹⁰⁴⁶ Eflatun Cem Güney’in derlemesinde şehzade bir elmaya dönüşür. Bkz. Eflâton Cem Güney, *Evvel Zaman İçinde*, Doğan Kardeş Yayınları, İstanbul, 1973, s. 86-87.

¹⁰⁴⁷ “Su Başını Tutan Ejderha” motifi, Eflatun Cem Güney çalışmalarından *Zümrüt Anka*’da da yer almaktadır. Bir akarsu ya da su başını tutan ve suyun akmasına, yılda bir kez kurban karşılığında izin veren ejderhadır. Halkın suya kavuşması, nihayetinde insanların kurban edilmekten kurtulmaları, kahramanın (şehzade, Keloğlan vd.) bu canavarın kafasını tek vuruşla koparmasına bağlıdır. Bu masal ejderi ölmeden önce ona darbeyi vuran kahramana tekrar vurması için yalvarır; bunun nedeni ikinci vuruşta ölümden kurtulacak oluşudur. Ayrıntılı bilgi için bkz. Meral Ozan, “Eflatun Cem Güney’in Kalemle Fantastik Kurgulama: ‘Sanat Masalı’”, *International Journal Of Eurasia Social Sciences*, V. 6, Issue 20, September 2015, s. 172.

zihnini onu algımlarken çarpıtması mı tam anlamıyla açık olmayan bir bağlamda dönüştürerek yineler.

*“Köyden uzaklaşıp ay ışığında ormana doğru yürüdü.
Sihirli aynayı düşünüyordu, devanasını
bir tokatta testi yapıp rafa kaldıran şehzadeyi.
Eve döndüklerinde, adam eti kokuyor, derlerdi oğulları,
dişlerinin arasından kollar, butlar, kafalar çıkarırlar,
bir oturuşta kırk koyunu yerlerdi.
(...)
Kılıç üşürüp altı başını birden uçurdu.
Yiğitsen bir daha vur, diyordu masal ejderi.
Beni anam bir kez doğurdu, diye mırıldandı,
otluk tarlalara vurdu kalbi çarparak.
Ay koşuyordu, ağustosböcekleri ötüyor.” (Bütün Şiirleri II, s. 181)*

Bununla birlikte Rifat’ın “Kaf” şiiri, bir masal mekânı olan Kafdağı’nı ve bir tehlikeden kurtulmak için sırtında seyahat edilen Zümrüdüanka’yla ilgili motifleri, Keloğlan’a sesleniş şeklinde inşa edilen bir kurguda bağdaştırır. “Gak deyince su, guk deyince et” verilen Zümrüdüanka’nın sırtında padişahın olduğu kente gitme arzusuyla Keloğlan’a seslenen anlatıcı özne, metnin ikinci kısmında yoksulluğun ve sınıf ayrımının sembolik anlatımında işlevsellik kazandırdığı masal unsurlarıyla, gerçekçi bir yaklaşımla toplumsal adaletsizliği ve eşitsizliği eleştirir. Dolayısıyla ana-metindeki halk edebiyatı unsurları, bir mesajı iletmekte araçlaşır; masal kişileri, yoksul ve zengin arasındaki uçurumun, toplumsal adaletsizliğin simgelerine dönüştürülür. Padişah zorbalığının, zalimliğinin, sömürünün; Keloğlan ise eşitlik ve adalet talep eden insanların temsilcisi olur.

*“Bezdik yüzlerini görmekten, gözlerine bakmaktan gece gündüz.
Bizi de götür, Keloğlan, padişah sarayının olduğu o kente,
Ayağımızda demir çarık, elimizde demir asa, kırk gün kırk gece,
Kimi yollarda yayan yapıldak, kimi Anka'nın sırtında,
gak deyince su, guk deyince et.
(...)
Bıktık gölgelerinde yaşamaktan, kırıntılarıyla geçinmekten,
patlangaç kesekağıtları gibi yozlaşmış sözler duymaktan.
Bir onların ellerine bak, bir bizimkine, bizimkiler yarık.” (Bütün Şiirleri II, s. 189)*

Rifat’ın “Kızla Şehzade”si de masallardaki olağanüstülüklerle örülü olay ve motif yapısından hareket eder. Bu metnin bazı kısımları da “Üç Turunçlar”daki üçüncü kızın şehzadeyi beklemek üzere bir ağaca çıkarak beklemesini ve onun suretini suda gördüğünde kendi güzelliği sanıp da şehzadeyi kandıran kötü figürle (Kara Kız) ilgili masal kesitini anımsatır. Rifat, bu sahneyi gerçeküstücü yorumuyla kısmen değiştirmiştir. Ağaç dalındaki kızın suya vuran suretini gören ve etkilenen şehzade, kötü figürün aradan çıkarılmasıyla ona doğrudan âşık olur.

“(…)

*‘İn midir cin midir!’ diyerek başını kaldırıp baktığında
kızı görüyordu şehzade kavak ağacının dalında.
Pınar başı, telli kavak, dalında kız,
sanki ay doğmuş yaprakların ardından
sırma saçtan süzülerek suya vuruyor
ve kızın geyik kardeşi geyikçe bir kuşkuda o sıra,
gönlü kardeş, dili insan, eti geyik, üç kez ölümlü,
bir çalının dibinde gözyaşı döküyordu.” (Bütün Şiirleri II, s. 241)*

Rifat’ın masallardan yararlanan şiirler toplamına bakıldığında onun bu türe özgü olayları, motifleri ve kişileri modern şiir akımlarının etkisinde yeniden ürettiği görülmektedir.

Edip Cansever’in “Akça Kız Masallardan Dışarı” şiirinin konusu, bir masal kişisi olan Akça Kız’ın dış dünyaya özlemi, masallardan çıkma isteğidir. Anlatı özelliklerinin ağır bastığı bu dramatik şiirde birçok masal unsuru ve motifi kullanılmıştır. “Açıl susam açıl sofraları”nın olduğu köşk/saray gibi mekânlarda yaşayan Akça Kız, bir gün pencereden dünyayı görüp masallardan çıkmak ister. Anlatı içinde anlatının örneği sayılabilecek bu şiirde iki farklı metinsel düzey, Akça Kız’ı özneleştirmeleriyle iç içe geçer (*Sonrası Kahr I - Bütün Şiirleri*, s. 83).

Sezai Karakoç’un “Masal”ı; Batı’ya altı oğlunu gönderen bir babanın oğullarının köklerinden kopması ve farklı bir benliğe bürünmeleri sonucunda ölümü üzerine Batı’ya giden “yedinci oğul”un kendisini beline kadar gömerek değişmemeye, ruhsuzlaşıp köksüzleşmemeye ant içerek orada sütunlaşması şeklinde gelişen sembolik bir metindir. Masal adı altında ve “yedi oğul” sembolizmiyle bir fikre işaret eder: Batı’daki ahlaki çözülmeye ve maddeciliğe kapılarak köksüzleşmemek için kendi değerlerine sarılmak. Bu şiir, aynı zamanda “Mehlika Sultan”daki “yedi genç”i çağırıştırır; ancak iki metindeki yedi genç/oğul farklı amaçları ve arayışları temsil ederler. İki metin arasında ideal güzellik/aşk/estetik arayışı ve bir tür davaya adanmak, onun temsilcisi olmak bağlamındaki ayrım öne çıkar (*Gün Doğmadan Şiirler*, s. 409-413).

Bedri Rahmi Eyuboğlu’nun “Kırk Odalı Konak”ında bir masal mekânında dolaşma örüntüsü şiirin yapısına model olmuş ve bu gezinti kimi motiflerle inşa edilmiştir. Bir masal mekânı olan kırk odalı konakta dolaşılırken açılan kırk odanın her birinden farklı bir sahne çıkar. Aynı zamanda anlatıcı özne, bu odalarda hem bir masal kişisi olan Dilalem Çengisi gibi kurmaca hem de Yunus Emre gibi reel kişilerle karşılaşır. Rifat’ın bir “masal-şiir” olan “Dilalem Çengisi” ile bu metin arasında motif ve tip bakımından benzerlikler vardır; bu metin, Rifat’ın şiirinden hareketle daha açık şekilde anlaşılabilir. Bu odalardan birindeki Dilalem Çengisi, masalda o uyurken gelip de adını üç kere söyleyenleri duymayarak taşa çevirdiği gibi çocukları taşa dönüştürmektedir. Onu

uyandırıp padişahın sarayına götürmek isteyen kahramanın üç kez adını söylemesi motifi de ana-metne dönüştürülerek eklenmiştir. Rifat'ın şiirinden daha karmaşık bir kurgusu olan bu metinde, taşlaşan çocukların bir guguklu saatin üzerinde biriktirilmesi gibi gerçeküstü imgeler de vardır. Eyuboğlu, Dilâlem'in peri bahçesine gelen âşıklarını taş çevirmesi motifini imgeleştirmiştir. Rifat'ın aksine Eyuboğlu, masalı özetlemek ya da küçük değişikliklerle yinelemek yerine metinlerarasılıkla dönüştürmüş ve onun bileşenleriyle farklı bir bağlam inşa etmiştir.

“(…)

Dördüncü odada bir ilâhi duyulur

Bu ilâhi Yunus ’undur.

“(…)

Beşinci odada derisi altın köpüklü bir kahve gibi

Buram buram tüten.

Sesi, bir muz kadar lezzetli

Masal söylerken taş kesilmiştir

Bu kızın dizinde beş tane çocuk var

Bu kız onlara Dilâlem Çengisini anlattı.

Çocuklar korkularından taş kesildiler

Ve hepsi taş kesilince onları aldılar

Bir guguklu saatin üstüne koydular

Her saat başı

Dilâlem Çengisi gel çık!..

Dilâlem Çengisi geeel çık!

Bir oda var

Kapısı açılınca

garîb

Kapanırken

gurbet

der

Altıncı odada bir şair var

Şairin bütün derdi öteki odalar.” (Dol Karabakır Dol, s. 50-51)

Munis Faik Ozansoy’un “Çocukluğumdaki Dünya”sındaki anlatıcı özne, çocukluğa duyduğu özlemi masal kişileri ve motifleri aracılığıyla dile getirir.

“Ne Keloğlan, ne Kaf dağındaki dev,

Ne dokundukça ses veren dallar,

Ne gümüşten sular, ne sırçadan ev,

Ne Yemen Padişahının kızı var.”¹⁰⁴⁸

Arkadaş Zekai Özger’in “İğdiş Bedevi” şiirinde anlatıcı özne, girdiği bir mağarada Kırk Haramileri¹⁰⁴⁹ görür. Onun yüreğinin etrafında ayin yapan Kırk Haramiler, ana-metinde kötü insanların, dert ve sıkıntıların simgesi olarak yer alır.

“(…)

¹⁰⁴⁸ Munis Faik [Ozansoy], *Hayâl Ettiğim Gibi*, AR Matbaası, Ankara, 1948, s. 13-15.

¹⁰⁴⁹ “Ali Baba ve Kırk Haramiler Öyküsü”, *Binbir Gece Masalları* (Çev. Âlim Şerif Onaran), C. 4/1, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2013, s. 162-202.

*girdim bir mağaraya gördüm kırk haramiyi
yüreğimin çevresinde ayin yapıyordu kırk eşkiya
babam ceninden su vermiş kılıcına
yüreğim diri ve haydut bağışlar
biraz eski bir çölden bir uzun yolculuğa” (Sakalsız Bir Oğlanın Tragedyası, s. 29)*

Ebubekir Eroğlu’nun “Sınırlar” şiirinde bireyin sınırlar karşısındaki durumu ve çaresizliği aktarılırken Sindbad’a, uçan halısına ve içinde yer aldığı metin olan *Binbir Gece Masalları*’na gönderme yapılır (*Berzah Toplu Şiirler*, s. 91-107).

Bekir Sıtkı Erdoğan, “Yaşama Sevinci” şiirinde *Binbir Gece Masalları*’nın çerçevesini kuran olaya, önemli kişilerinden biri olan Şehrazat’a ve masalların devamını sağlayan entrik düğümüne gönderme yapar.

*“(…)
Eşyaya can verdi ilk hız,
Hayıra çıktı falımız...
Uyan Şehrazat’ım, uyan!
Devam etsin masalımız...” (Dostlar Başına, s. 12)*

Coşkun Ertepinar’ın “Katı Dünyanın Kenarından” şiirinde anlatıcı öznenin hayalî dostu olan bir Çinlinin anlattığı masallar çerçeve olarak kullanılır. Böylece masalların yaygın motifleri, kişileri ve figürleri gibi bilinen unsurlarından derlenmiş bir masallar geçidi oluşturulur. Devler, cüceler, Kırk Haramiler, şehzade gibi farklı masal kişilerini ve figürlerini yan yana getiren anlatıcı özne, Konfüçyüs ve şehzadesine seslenir; “katı dünyanın kıyısı”ndan ona bu unsurlarla süslenmiş masallar anlatılmamasından yakınır. Bu yakınıştaki masallardaki kişiler ve figürler, yine farklı göndergelerden derlenerek inşa edilmiş bir kompozisyonda buluşturulmuştur.

*“Bir dostum olsa Çinli,
Bana masallar anlatsa.
Kara kara devler,
Sarısarı cüceler,
Dağ dağ kayalar yaratsa...
Bu devler, cüceler
Tutup kayaları bir bir ucundan
Masal dünyamızı çalan
Kırkharamilerin yollarına fırlatsa...
(...)
Çinli dostuma sorsam:
Hani konfüçyüs’ün altın yürekli şehzadesi?
Hani konfüçyüs?
Masal yollarını kimler tuttu...” (Şiir İkliminde Bir Ömür, s. 93)*

Ertepinar’ın çerçevesi bir rüya olan “Dramatik” şiiri de masallardan yararlanmanın örneğidir. “Ali Baba ve Kırk Haramiler” masalının içeriğinin ana hatlarıyla özetlendiği bu metinde, anlatıcı özne de Ali Baba’nın yerine geçer. Ali Baba’nın bir türevi olan anlatıcı özne, Haramilerin mağaralarındaki hazineyi bulmuştur

ve onu sevgilisine takdim etmeyi amaçlamaktadır. Metin düzlemindeki rüya ve kurmacanın iç içe geçtiği bu sahnedeki bir yabancılaşma/alışkanlığı kırmayla, aniden uyanmasıyla sıyrılan anlatıcı öznenin zihninde rüya devam etmekte ve o, sevgilisine rüyasından taşıdığı hazineleri uyku mahmurluğuyla vermeye çalışmaktadır. Şiirin “dramatik” yönü de budur: metinsel gerçekle rüya arasında sıkışan anlatıcı öznenin uyandığında sahip olduğunu sandığı her şeyi o an için kaybettiğini kavrayamamasıdır. Anlatıcı öznenin göndergesiyle özdeşleşip de onu bir rüyanın bağlamına taşıyarak dönüştürdüğü bu metinde kurmaca düzlemindeki gerçek ile rüya, masal kişisi aracılığıyla bütünleşir.

*“Bir düş gördüm bu gece,
Uzamış bende saç sakal...
İhtiyar Ali Baba’yımsım güya
Kırk haramiler hazinesinde.
İki yanım inci elmas,
Sen gönlimde...
Yürüdüm odalar boyunca
Her şey emrimde, her şey elimde...
(...)
Uyandım,
İşte ellerim dolu o hazineden,
İşte al...
Al güzelim,
Al bir tanem,
Ne istersen onu al...” (Şiir İkliminde Bir Ömür, s. 57)*

Masallardan özellikle tip, olay örgüsü ve motif düzeyinde yararlanılmaktadır. Masal unsurlarıyla bütünleşen anlatıcı öznenin geleneğe vurgu yapması, farklı masal motiflerini derlemesi de yaygın görülen bir örüntüdür. Kaynak arayışları da masal kişilerine yönelmenin nedenlerindendir. Bununla birlikte masal kişilerinin sembolik düzeyde, toplumsal ve gerçekçi kimi mesajları iletmek ya da kavramları somutlaştırmak amacıyla kullanıldığı örnekler de vardır. Masal kişilerinin parodiyle gülünçleştirildiği örnekleri de bunlara eklemek gerekir.

3.3.3. Tasavvuf Edebiyatı

Dinî-tasavvufi bir düşünceyi telkin eden ya da din-tasavvuf tarihinin önemli büyüklerinin metinlerine, öğretilerine, kişilikleriyle bir örnek model oluşlarına gönderme yapan, bu kişileri Anadolu kültürünün, inancın bir simgesi olarak ikincil bağlamlara taşıyan birçok şiir vardır. Bu tür metinlerin çoğunda başka metinlerle kurulan sınırlı ilişki, sadece metnin üreticisinin adını anarak gönderme yapma şeklindedir. Beraberinde din-tasavvuf büyüklerinin adlarını anarak ve metinlerini alıntılarla onları aynı bağlamda buluşturan şiirler de vardır. Özellikle Hallac-ı Mansur, Ahmet Yesevi, Yunus Emre,

Seyyid Nesimi, Mevlana, Hacı Bektaş Veli, Şeyh Bedrettin, Cüneyd-i Bağdadi gibi mutasavvıflar, bu tür şiirlerin konusu olurlar. Bu çalışmanın kapsamı dışında olan bu tür şiirlerin çoğunda metinlerarası bir ilgi kurulduğu söylenemez; söz konusu metinler, genellikle öğreti, övgü veya saygı şiirleridir. Adları zikredilen kişilere birçok farklı akımı temsil eden ve poetikayı benimseyen şair, metinlerinde yer vermiştir. Bu konuda geçmişe dönük bütüncül bir yaklaşım ve sahiplenme olduğu söylenebilir. Kimi şiirlerdeyse bu kişilerin tarihî bir olaya ideolojik boyut eklenerek özneleştirilmesi, bir kahraman figürüne dönüştürülmesi ya da belirli görüşlerin temsilcileri olarak sunulması söz konusudur. Nazım Hikmet'in *Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı* adlı metni, bu anlamda geniş bir gelenek kurmuştur. Bu geleneğin parçaları olarak birçok şiir yazılmıştır. Bunlardan ilki ve en önemlisi *Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı* (1936), Nâzım Hikmet'in ilk kez Osmanlı-Türk tarihindeki bir olaya yöneldiği denemesidir. Bezirci'ye göre Hikmet, "bu halk hareketini ilerici bir açıdan yorumlamış", "evrensel bir görüş, çağdaş bir kavrayış ve bilimsel bir yöntem"le yaklaşarak onu şiirleştirmiştir.¹⁰⁵⁰

Nazım Hikmet, *Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedrettin Destanı*'nı yazarken ilahiyatçı Mehmet Şerefeddin'in *Simavne Kadısı Oğlu Bedreddin* (1925) adlı kitabından yararlanır. Bir çarpıtma, karalama olduğunu düşündüğü bu metne cevap vermeyi amaçladığı şiirinde, Mehmet Şerefeddin'in kitabıyla yer yer polemiğe girerek siyasi bir bakış açısıyla yeni bir Bedrettin tipi çizer. Bezirci, onun bu kitaptaki amacının, "tarihi halk kitlelerinin yaptığını göstermek" olduğunu belirtir.¹⁰⁵¹ Dolayısıyla Hikmet, tarihî bir göndergeyi araçlaştırmış ve ona ideolojik bir boyut eklemiştir. "Osmanlı tarihindeki ilk halk ayaklanması" olarak nitelendirdiği bu olaydan yola çıkarak Bedrettin ve müritlerini "destani" niteliklerle donatmıştır. Afşar Timuçin ise, bu bağlamda, Hikmet'in denemesinin, Marksist dünya görüşünün herhangi bir yorumundan ziyade tarihteki bir köylü ayaklanmasını söz konusu ideolojiyle açıklama girişimi olduğunu belirtir.¹⁰⁵²

Nazım Hikmet'in *Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedrettin Destanı* ile başlayan bu gelenek, dirençle bütünleşen şeyh tipinin farklı metinlerde tekrarlanmasına yol açmıştır. Hilmi Yavuz'un *Bedreddin Üzerine Şiirler*'inde ve özellikle Attilâ İlhan'ın, Nazım Hikmet'in metninin bir indirgemesi görünümünde olan "şeyh bedreddin'i simavî'ye gazel"inde ve farklı şiirlerinde bu etkiyi görebilmek mümkündür.¹⁰⁵³ **İlhan Berk**'in "Bir Halk Ayaklanmasının Notları", Celali ayaklanmalarını çıkış noktası yaparken Çomar

¹⁰⁵⁰ Asım Bezirci, *Nâzım Hikmet -Yaşamı, Şairliği, Eserleri, Sanatı-*, s. 139.

¹⁰⁵¹ *age.*, s. 140.

¹⁰⁵² Afşar Timuçin, *Nazım Hikmet'in Şiiri*, Alaz Yayınları, İstanbul, 1979, s. 116.

¹⁰⁵³ Attilâ İlhan, *Korkunun Krallığı*, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2012, s. 61-62.

Bölükbaşı'na, Katırcıoğlu'na, Şeyh Bedrettin'e ve Hallac-ı Mansur'a, mağdurlar tarihinin bileşenleri olarak yer verir (*Toplu Şiirler*, s. 66-72). **Necati Cumalı**'nın "Acılı İspanya" şiirinin IV. alt başlığı olan "İnan Yılları", inancı için tehlikeleri ve ölümü göze alan tarihî ve dinî kişileri merkezine alır. Böylece Hz. Musa'nın asasıyla Kızıldeniz'i bölmesi; Sokrates'in doğru bildiğini savunmaktan vazgeçmeyerek baldıran içmesi; Hz. İsa'nın çarmıha gerilmesi; Nesimi'nin ve Mansur'un trajik akıbetleri ve Börklüce Mustafa'nın darağacında can vermesi, inanç kavramı etrafında birleşen göndergelere dönüşür. İnanç kavramı etrafında birden çok olayı derleyen bu şiirde farklı inançlara mensup kişileri birleştiren ortak düşünce, inanç için göze alınan tehlikelerin ölüme kadar varabileceği ve bu konuda takınılan tutumdan ödün verilmediğidir. Cumalı'nın metninde bu izleği açık şekilde vurgulamak amacıyla Şeyh Bedrettin'le anılan Börklüce Mustafa'ya, Nazım Hikmet'in destanındaki bir sahneye ve Börklüce Mustafa'nın son sözleri olarak kullanılan bir alıntıya yer verilir (*Kısmeti Kapalı Gençlik Toplu Şiirler 2*, s. 296-302). Şeyh Bedrettin'e eklenen bu ideolojik katman başka şiirlere de uzanmıştır. Bedrettin, tarihî bağlamından koparılarak bir direnç figürü, siyasi özne olarak algılanmıştır. Bunlara ek olarak Asaf Halet Çelebi'nin "Cüneyd" (*Bütün Şiirleri*, s. 9), Hilmi Yavuz'un "çöl ve kilit" (*Büyü'sün, Yaz - Toplu Şiirler*, s. 297) ve Ahmet Oktay'ın Hallac-ı Mansur'un ölümünü de bir bileşeni yapan "Silince Zaman Yazıyı" (*Kaç Kişiyiz Kendimizde*, s. 374-377) şiirleri; Cüneyd-i Bağdadi'nin olduğu varsayılan Arapça ibarenin, "Cübbenim altında Allah'tan başka bir şey yoktur." şeklindeki çevirisini, doğrudan ya da dönüştürülmüş şekilde alıntılarla ortaklaşır ve metinlerarası bir söyleşi kurarlar.

Şiirlerde tasavvuf bağlamında en çok Hallac-ı Mansur, Yunus Emre ve Mevlana öne çıkmaktadır. Hemen hemen her türlü şiir eğilimini benimseyen şair, onlara metinlerinde yer vermiştir. Söz konusu şahsiyetler, şiirlerde çoğunlukla bilgeliğin, insan ve hayat felsefesinin, barışın, hoşgörünün, mağdura dönük duyarlılığın, Anadolu halkının, kültürünün ve tarihinin simgeleri/temsilcileri olarak yer alır. Kimi şiirlerdeyse onların otoritelerinden, görüşlerinden yararlanmak amacıyla görüşlerini içeren metinlerden alıntılar yapılır.

3.4. YENİ TÜRK EDEBİYATI

İncelenen metinlerde Yeni Türk Edebiyatı'na yapılan göndermeler, geleneksel metinlerdeki kadar yoğun değildir. Örneklerde metinsel kişiden ziyade alıntılama ya da birbirlerini yankılamaya dayalı söylem taklidi ve söyleşme gibi farklı biçimlerde ilişkilerin daha yoğun olduğu görülür. Bu gruptaki metinlerden bazıları birbirine atıf yaparken bir tür söyleşi kurarak merkezine aldıkları kişiye metinsellik kazandırır. Bu bölümde de daha çok alıntı düzeyinde ve metnin üreticisiyle aynı bağlama taşınmasına dayalı örnekler bulunmaktadır. Sayıca az, anlatı özellikleri gösteren metinden ise kurmaca kişi düzeyinde yararlanılmaktadır. Genel bir değerlendirmeye; şiirlerdeki söyleşiyse (diyalojiyle), kişilerin dolaşımıyla ve roman kişilerinin farklı bağlamlarda görünmesiyle ilgili örnekler bu başlık altında incelenen metinlerin büyük çoğunluğunu oluşturmaktadır.

3.4.1. Roman Kişileri

Cumhuriyet döneminde Türk romanlarından yararlanma ya da onlara yapılan göndermeler, Batı edebiyatıyla kıyaslandığında çok daha sınırlıdır. Romanların adlarının ya da kişi kadrosundakilerin anıldığı çağrışımsal ve sınırlı göndermelerin dışındaki örneklerde daha ziyade bir roman kişinin belirgin bir yönüne, tanımlayıcı bir özelliğine ya da parçası olduğu indirgenmiş bir olaya, duruma işaret edilir. Bu bağlamda **Ahmet Oktay**'ın "Hayalet"i, Nedim Gürsel'in *Resimli Dünya*¹⁰⁵⁴ adlı romanının merkezî kişisi Kamil Uzman'la birlikte anlatıcı öznenin, kurmacanın içine doğru sürüklendiği ve onunla özdeşleştiği bir metindir. Kâmil Uzman'ın roman boyunca yaptığı ve ölümüyle sonuçlanan gece gezintilerine anlatıcı öznenin de dâhil olması üzerine kuruludur. Bu yönüyle ana-metin, romanın olay örgüsüne bir kesit ve alternatif bir kişi dâhil etmenin ürünü olarak nitelendirilebilir. Aynı zamanda söz konusu metni, romanı tanıtmayı amaçlaması ve içeriği hakkında merak uyandıracak boşluklar bırakarak bilgi vermesi bakımından bir yan metin (*paratext*) olarak değerlendirmek mümkündür.

*"Nedim'in romanı Resimli Dünya'yı
okuyordum; Kamil Uzman figürünün
ardında, üstünde belki bir
hayalet gördüm: Pelerinli bir gölge. Karanlık
sokağın içinden geçti koşarak. Titrek
bir an: Duydum şuramda savrulan
bıçağın, yırtılan etin, damlayan kanın sesini.
Avazım çıktığı kadar haykırdım ardından:
'Caravaggio! Tanıdım seni.'" (Kaç Kişiyiz Kendimizde, s. 505)*

¹⁰⁵⁴ Nedim Gürsel, *Resimli Dünya*, Doğan Kitap Yayınları, İstanbul, 2018.

Ercüment Behzad Lav’ın “Nostalgia” şiirinde Halit Ziya Uşaklıgil’in *Mavi ve Siyah*’ının merkezî kişisi Ahmet Cemil’e, onun hayal kırıklığıyla örülü hikâyesine ve akıbetine gönderme yapılır.¹⁰⁵⁵ Ana-metinde Lav’ın arkadaşı Ahmet Sırrı,¹⁰⁵⁶ Ahmet Cemil’e ve onun hayatı da bir romana benzetilir.

“Gençlik arkadaşım şair Ahmet Sırrı
‘Mavi ve Siyah’teki Ahmet Cemil’e hayrandı
Onun gibi yaşadı
Ve kendi romanında kapadı gözlerini...” (Bütün Eserleri, s. 202-203)

Cemal Süreya’nın “Onlar İçin Minibüs Şarkısı”, muhtemel bir minibüsteki insanlarla ilgili izlenimler üzerine kurgulanmıştır. İronik bir tonu olan bu şiirde minibüsteki insanların değişken hâlleri, çelişkili yönleri iğneleyici şekilde sıralanırken, onların aşırı duyarlılığı ve duygusallığı örneklenirken *Mavi ve Siyah*’ın Ahmet Cemil’ine gönderme yapılır. Ahmet Cemil’in hayalci yapısı ve duygusallığı, minibüsteki farklı mizaçları temsil eden kişilerin gereksiz durumlarda gösterdiği abartılı tepkilere ironik yaklaşmanın modeli olur. Bununla birlikte Dostoyevski’nin *Suç ve Ceza* romanının olumsuz kişileriyle de bu minibüstekiler bağdaştırılır. Süreya, *Suç ve Ceza*’da Raskolnikov’un kız kardeşi Dunya’ya sarkıntılık yapan ahlaksız işvereni Svidrigaylov’u ve Dunya’nın hırslı, çıkarıcı, kadınların kölesi olması gerektiğini düşünen nişanlısı Piyotr Petroviç Lujin’i, bu insanların çıkara göre farklı kalıplara giren kişilik özelliklerinin somutlaştığı örnekler olarak şiirine taşır.

“(…)
İşbirlik konusunda yüce gönüllüdürler Svidrigaylov’luk taslarlar
Ama gerçekte su katılmadık birer Lujin’dirler
Taşarondurlar,
Yine de
Göçmen kuşların durumu söz konusu olunca
Bir yerlerinden birkaç Ahmet Cemil birden çıkarabilirler” (Sevda Sözleri - Bütün Şiirleri, s. 130-132)

Ceyhan Atuf Kansu’nun “Bir Tepeden Bakıp...”ı, Yahya Kemal’in “Bir Tepeden” (*Kendi Gök Kubbemiz*, s. 20) ve “Bir Başka Tepeden” (s. 21) şiirlerinin benzer başlıklarını kısmi değişikliklerle taklit eden ancak içerik yönünden bunlardan oldukça ayrışan bir metindir. Yahya Kemal’in şiirlerinde, İstanbul’a bir tepeden bakılınca birçok olumlu şey; doğal, tarihî güzellikler ve kültürün bir özeti gözler önüne serilmektedir. Ancak Kansu’nun anlatıcı öznesi, baktığı tepeden Ankara’nın yoksulluğunu, savaş ve mücadele atmosferini, yıkımını görür. Metinde, Yakup Kadri’nin *Yaban*’ındaki Ahmet

¹⁰⁵⁵ H. Ziya Uşaklıgil, *Mavi ve Siyah* (Haz. Enfel Doğan), Özgür Yayınları, İstanbul, 2009.

¹⁰⁵⁶ Ahmet Sırrı, Lav’ın ilk dört şiirinin yer aldığı *Çelenk* adlı ortak kitaba “Elveda Gençlik” başlıklı şiiriyle katkı sunmuştur. Bkz. *Çelenk*, Halk Kütüphanesi/Orhaniye Matbaası, İstanbul, 1336/1920.

Celal'in emir eri Mehmet Ali'yle onun köyüne vardığında karşılaştığı manzara ve bunun bıraktığı izlenimlere de farklı bir tepeden bakınca görülenlerin somutlaştırılması amacıyla gönderme yapılır.¹⁰⁵⁷ Okay, *Yaban*'ın amacının, “*Köye yeniden hayat vermenin gereği için o köyün halkıyla beraber bütün insanlığının, ahlâkının, inancının, yaşama güzelliğinin, sevgisinin, merhametinin, ekonomisinin olmadığını da göstermek*”¹⁰⁵⁸ olduğu yorumunu yapar. Kansu'nun şiirindeki manzara da ekonomik ve insani şartlar bakımından çok farklı değildir. Sonrasında Mustafa Kemal Atatürk'ün önderliğiyle başlayan Anadolu merkezli ihya sürecine gönderme yapılır. Kansu'nun şiirindeki anlatıcı özne, Millî Mücadele öncesindeki ve sırasındaki Anadolu'yu, halkın yoksulluk ve yoksunluklarını farklı manzaralarla anlatır. Bu manzaranın kimi kesitleri de *Yaban*'ın kişilerinden Mehmet Ali'nin köyü hakkındaki tasvirlerin etkisindedir.

“Seç gönlünce bir otağ deyip,
Anadolu haritasını önüme serseler,
Neresi söyle, neresi deseler?
Sakarya ile Porsuk arasında,
Boztepeler denizi ortasında,
Bir höyük tepe vardır, orası,
Orasıdır, derim, dineğim, durağım, orası,
Bir eteği Sivrihisar, bir eteği Polatlı ovası,
Bakarsın ışıl ışıl Bozkır görünür,
Ta ileriden demiryolu geçer.
(...)
O tepeden seyredip güneşin doğuşunu,
Ankara kalesini düşünürüm biteviye,
Tarih zamanının içinde başlar yeşermeye,
Bir rüzgârdır, tezek kokusundan belli;
Uyanan fakir köy ocağının dili.
Ne güzel yazmış, Yakup Kadri bey yıllarca önce,
Hâlâ, Mehmet Ali'nin köyünü görünce,
İnce bir sızıdır başlar, bir düşünce,
Kökünü yitirmiş ağacın sızısı!
(...)
Çok şey bilir çoban, çok gördüğünden.
Anlatır, neydi, neymiş o eski günler,
Nasıl geçmiş gençliği çöllerde, Yemende,
Ama en sonra Mustafa Kemal gelende,
Niçin döğüştüğünü bilmiş asker” (Tüm Şiirleri -1, s. 222-227)

Seyfettin Başcılar'ın “İnce Memed”i, Yaşar Kemal'in aynı ada sahip romanının merkezî kişisini romantik bir tarzda betimler. Romantik eşkıya portresi ve haksızlığa karşı mücadele idealize edilerek ana-metinde yinelenir.

“(…)

¹⁰⁵⁷ Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Yaban*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1991.

¹⁰⁵⁸ M. Orhan Okay, “Türk Romanında Köy Gerçeği ve *Yaban*”, *Edebiyat ve Edebi Eser Üzerine*, s. 240.

*Yolsuzluğa karşı çıkmak.
Kolu kanadı kırık çıkamaz,
İnce Memed'i donatır
Bütün susanlar adına
İnce Memed isyanımdır" (Bütün Şiirleri s. 280)*

Ülkü Tamer'in "Virgül Dedesini Düşünüyor" başlıklı şiirinde, şairin *Virgülün Başından Geçenler* kitabında birden fazla şiirinin kurmaca figürü olarak kişileştirilen Virgül, dedesini İnce Memed olarak hayal eder. Virgül'ün bu hayalinin geri planında Yaşar Kemal'in *İnce Memed*'indeki eşkıya portresi yankılanırken dede figürü farklı kimliklere büründürülür. Başlangıçta Virgül, İnce Memed olarak hayal ettiği dedesini ararken Toroslarda dolaşmaktadır. Sonrasında bu dede dönüşerek bir film afişine taşınır; sürekli yağmurlarda ıslanarak hastalanır ve taşındığı afişteki "Pane Amore e Gelosia (Aşk Ekmek ve Kıskançlık)" adlı filme dönüşür (kurguya dâhil edildiği ima edilir) ve ölür. Virgül yine de onu aramayı sürdürür. Metnin bütününe bakıldığında Virgül'ün dedesi, birçok farklı kurmaca metinde ve bağlamda yer almaktadır. Bu figür, kurmaca metinlerde ya da sinema afişi gibi farklı bir gösterge sisteminde, eklektik ve geçişken bir dokuda farklı suretlerde görünür. Dolayısıyla yine bir kurmaca kişi olan İnce Memed'in; filmlerde, gazetelerde, şiirlerde, geniş bir metin ve kurgu coğrafyasında izi sürülür. Bununla birlikte Tamer'in bu kitaptaki dokuz şiirinin merkezindeki figür olan Virgül, şairin farklı metinleri arasında bir süreklilik kurar ve onları bağdaştırır.

*"Virgül uzak bir yere gitmek ister ara sıra,
Haritalara Toros diye geçen dağlarda
Kuyruklu bir İnce Memed olarak düşündüğü
Dedesini bulmak ister,
Belki dedesinin mavzeri bile vardır,*

*Belki dedesinin lâcivert rengi vardır,
Büyüyüp bir sinemanın afişine taşınmıştır,
Yağmur yağdıkça yaşlanır,
Titrer, öksürüğe tutulur, solar,
Aşk, Ekmek ve Kıskançlık bir gün
Aşk Ekmek ve Kıskançlık olur,*

*Dedesini bir gün ölü olur,
(...)
Kimse gitmez virgüllerin cenazesine,
Virgüller de ölüm ilânı vermezler gazetelere,
(...)
Kimbilir hangi gazetedeydi dedesinin ilânı,
Cenazesini ufak yağmurlar kaldırmıştır,
(...)
Virgül dedesini bulmak ister ara sıra,
Göle gidip sazlara bakmak ister hiç olmazsa,
Ara sıra hatırlar, dedesi kuyrukluymuş,*

*Başsağı yürüyen bir alayın sancağı gibi
Uzun uzun sarkardı arkasından kuyruğu” (Yanardağın Üstündeki Kuş - Toplu
Şiirler, s. 112-113)*

Türk edebiyatında roman türü düzeyindeki kurmaca kişilerden yararlanılırken bir metni tanıtmak, bir toplumsal tipi somutlaştırmak, bir roman kişinin belirli yönlerini yüceltmek ya da onunla yakınlık kurmak gibi niyetlerin belirleyici olduğu görülmektedir.

3.4.2. Şiirsel Söyleşi ve Kişilerin Dolaşımı

Şiirlerdeki metinlerarası ilişkilerin çoğu, bir yazarın eserinin adına, içeriğine gönderme yapmak ya da onu sınırlı şekilde alıntılarla diyaloga girmek şeklindedir. Bu türdeki örnekler, genel anlamda metinlerarasılık bakımından çözümlenebilir olsa da kurmaca kişiler bakımından daha sınırlı bir uygulama alanı sunarlar. Bununla birlikte metinsellik kazanmış kişilerin farklı şiirlerde ya da bir şairin ürettiği kurmaca kişinin birden fazla metinde görünmesine dayalı örnekler de vardır. Bu tür kişi dolaşımı, aynı şairin/yazarın farklı metinlerinin yanı sıra farklı şairlerin/yazarların metinlerini de ortaklaştırabilir. Üreticisi ve metnini buluşturarak farklı bir bağlamda yineleme örüntüsü de bir metinlerarası ilişki biçimidir. Bununla ilgili önemli örneklerden de genel hatlarıyla bahsedilecek olan bu bölümde, daha çok bir kurmaca figürün farklı metinleri kesiştirmesi ve birden fazla şiirde görünmesi üzerinde durulacaktır.

Halit Fahri Ozansoy, *Balkonda Saatler*’inin VII. şiirinde Tevfik Fikret’ten bir alıntı yapar ve düşüncesine otoriter bir boyut kazandıran bu şiir parçacığıyla onu aynı bağlama taşır. Bu şiirde Fikret’in alıntı yapılan “Şekvâ-yı Firâk”ıyla izlek bakımından bir örtüşme de söz konusudur: “«*Seni bilmem, zavallı dalga, fakat – Yaşamam/bir dakika ben onsuz...»* diyen Tevfik Fikret’i/Hatırladım yanımda sen yoksun da bu akşam!”¹⁰⁵⁹

Cahit Sıtkı Tarancı’nın “Güven” şiirinde Orhan Veli ile Cahit Sıtkı Tarancı’nın hayalî bir anısı şiirleştirilir. İkili bir bayramda Aşîyan’a Fikret’in elini öpmeye gitmektedir. Muhtemelen Aşîyan’ın bahçesindeki Fikret büstünün ziyaretinin ürünü olan bu metin, “Halûk’un Bayramı”na da bir göndermedir. Anlatı özelliklerinin ağır bastığı bu metnin “*Bu memlekette de bir gün sabah olursa Halûk*” şeklindeki son dizesi ise Fikret’in “Sabah Olursa” şiirinden alıntılanmıştır. Şiirdeki Aşîyan ziyareti, Tarancı ile Veli ve Haluk arasındaki koşutluk; bu ikilinin kendilerini, Fikret’in arzuladığı “Haluk’un nesli”nin bir mensubu olarak düşündükleri şeklinde yorumlanabilir.

*“Bayramdı
Orhan Veli’yle beraberdik
Boğaziçi vapurunda
Aşîyan’a gidiyorduk*

¹⁰⁵⁹ Halit Fahri [Ozansoy], *Balkonda Saatler*, Ahmet İhsan Matbaası Limited, İstanbul, 1931, s. 9.

Fikret'in elini öpmeye

*Bir baktım üzgün koca şair
Bir baktım güneşler içinde
Hiç söz açmadı Halûk'tan
Dilinden de düşürmedi*

'Bu memlekette de bir gün sabah olursa Halûk'' (Otuz Beş Yaş Bütün Şiirleri, s. 219)

Orhan Veli Kanık'ın "Kitabe-i Sengi Mezar"ı, Garip poetikasının muhalif olduğu; edebiyatın ve şiirin ayrı bir sözdizimi, dili ve hayal sistemi olması gerektiği anlayışının bir parodisidir (*Bütün Şiirleri*, s. 46-47). Bununla birlikte biyografik bir kurguya sahip olan "Ben Orhan Veli" şiirinde, şairin "Kitabe-i Seng-i Mezar"ının Süleyman Efendi'sine gönderme yapılır (*Bütün Şiirleri*, s. 194-195). Süleyman Efendi'nin oğlu Niyazi ise şairin "Veda" şiirinde görünür (*Bütün Şiirleri*, s. 203). Biyografik unsurlar da içeren bu metinde, şairin kendine gönderme yaparak (*self-reflexive*) iki farklı metnini irtibatlandırması örneklenir. İç içe geçen bu ironik şiirlerde bir yazarın kendi metnine gönderme yapması ve onunla metinlerarasılık kurması söz konusudur.

Ömer Faruk Toprak, "Sen Söyle Ceylan" şiirinde Tevfik Fikret ve *Halûk'un Defteri* aynı bağlamda zikredilir.¹⁰⁶⁰ **Rıfat Ilgaz**, "Bu da Bir Özgürlük Şiiri"nde Fikret'i, "Millet Şarkısı" ve "Sis"i ile aynı bağlamda buluşturur ve söz konusu şiirlerle kurulan izlek benzerliğiyle onun çizgisini sürdürür.¹⁰⁶¹

Attilâ İlhan'ın şiirlerinde birden çok kez ortaya çıkan, gerçek hayattan mülhem ya da birden fazla metni ortaklaştıran kurmaca kişiler, bir yazarın kendi metinleriyle ürettiği kişiler aracılığıyla ilişki kurmasının, onların farklı kurmaca evrenlerde dolaşmasının örneğidir. Bu bağlamda onun *Yağmur Kaçağı*¹⁰⁶² kitabındaki "suna su" (s. 10-11), "suna su için koşma" (s. 12) şiirlerindeki Suna Su, bu tür ziyaretleri örnekler. *Ben Sana Mecburum*'daki¹⁰⁶³ "geç kalmış ölü" (s. 22-24), "ömer haybo'nun son günleri" (s. 25-26), "varujan'a karşı ömer haybo" (s. 27-28), "cehenneme dört bilet" (s. 29) şiirlerindeki Ömer Haybo, Varujan ve Aysel de bu tür kişi kategorisindedir. *Yağmur Kaçağı*'ndaki "zehra kardelin" (s. 24-25), "zehra'nın hâli" (s. 26), "zehra eylül'de beni bekliyor" (s. 27-28) gibi şiirlerdeki ve *Sisler Bulvarı*'nın¹⁰⁶⁴ "bursa'da yaylım ateş"indeki (s. 106-110), "kaptan"ındaki (s. 40-53) Zehra Kardelin de farklı metinleri ortaklaştırır.

¹⁰⁶⁰ Ömer Faruk Toprak, *Tüm Şiirleri* (Haz. Füzûzan Toprak), Adam Yayınları, İstanbul, 1983, s. 155-156.

¹⁰⁶¹ Rıfat Ilgaz, *Bütün Şiirleri* (Haz. Aydın Ilgaz), Çınar Yayınları, İstanbul, 2004.

¹⁰⁶² Attilâ İlhan, *Yağmur Kaçağı*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2014.

¹⁰⁶³ Attilâ İlhan, *Ben Sana Mecburum*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, s. 2013.

¹⁰⁶⁴ Attilâ İlhan, *Sisler Bulvarı*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2014, s. 106-110.

Ben Sana Mecburum'daki "viyolonsel yalnızlığı"nın (s. 105-106), "birinci keman"ın (s. 109-110), "üç تنها köpek"ın (s. 95); *Böyle Bir Sevmek*'in¹⁰⁶⁵ "sakın ha"sının (s. 14-16) ve *Bela Çiçeği*'nin¹⁰⁶⁶ "orient—express"inin (s. 100-104) Sabiha'sı da İlhan'ın metinlerindeki bu tür kişilerdendir. *Yasak Sevişmek*'in¹⁰⁶⁷ "müjgân'a aşk şarkıları"ndaki (s. 75-78), *Tutuklunun Günlüğü*'nün¹⁰⁶⁸ "mahûr"undaki (s. 83) ve "sabâ"sındaki (s. 85) Müjgân da kurmaca bir figür olarak adı geçen şiirleri bağdaştırır. *Korkunun Krallığı*'nda "salı sabaha karşı" şiirinde yer alan ve üstte bahsedilen farklı şiirlerde de geçen Sabiha ve Aysel de yine aynı kategoriye örnekler (s. 32-34).

İlhan'ın şiirlerinde görünen bu kişilerden bazıları farklı türlerdeki kurmaca metinlerinde tekrar sahneye çıkar. Yukarıda bahsedilen şiirlerin yanı sıra *Belâ Çiçeği*'nin "aysel git başımdan"ında (s. 9-11) yer alan Aysel, İlhan'ın, *Kurtlar Sofrası* ve *Yaraya Tuz Basmak* romanlarının da kişi kadrosundadır. Bu kitaptaki "ibrahim cura limited" (s. 22-23) şiirindeki İbrahim Cura, yine onun *Kurtlar Sofrası* romanında yer alır; "mâhur sevişmek"teki (s. 105-107) Miralay Ferid Bey, *Aynanın İçindekiler* serisinin de kurmaca kişisidir. "büyük leylâ" (s. 19) ve "büyük leylâ'nın sonu" (s. 25), yine anlatı özelliklerinin ağır bastığı, ortak bir figürün bağdaştırdığı şiirlerdendir.

Kurmaca kişilerin birden fazla metinde görünme örüntüsü, İlhan'ın poetikasının karakteristik bir özelliğidir; onun ürettiği, yakın çevresinden devşirdiği ya da bir esinlenme olan bu kişiler, farklı bağlamlarda tekrar tekrar görünerek şairin bütün metinlerini geniş bir "anlatı"nın bileşenleri gibi ilişkilendirirler, onun roman gibi diğer türlerdeki eserlerine de uzanırlar.

Metinlerinde bu tür dolaşımın açık şekilde görüldüğü bir diğer şair ise **Metin Eloğlu**'dur. Onun, gündelik hâlleri içinde sıradan insanı anlatan "İş Güç Sahipleri" şiirindeki İlyas (*Bu Yalnızlık Benim Toplu Şiirler*, s. 30); "Bekârlar" şiirinde yine anlatıcı öznenin yakın arkadaşı kimliğiyle (s. 48-49), "Hazır Kasabaya İnmişken Bir de Resim Çektirelim Dedik"te yoksul bir şair (s. 57-59), "Aşk Mektubu"nda anlatıcı öznenin fikir danıştığı bir yol gösterici olarak yer alır (s. 66-67). Anlatı özelliklerinin ağır bastığı bu metinlerin sıradan, gündelik ve yoksullukla ilgili manzaraları ortasındaki İlyas, örtülü ve dolaylı bir Eloğlu imgesi, şairin "öteki"si olarak da yorumlanabilir.

Eloğlu'nun "Üsküdar'da Bir Börekçi Dükkânında" başlıklı metni, Tevfik Fikret'in "Sabah Olursa" şiirinin gülünçleştirilmesine dayalı bir parodidir. Şiirde geçen "Ölümce ölüm/(iç kuruntusu kursak)/Sabah olursa Halûk ve erken uyanırsak,/Kalkın bize

¹⁰⁶⁵ Attilâ İlhan, *Böyle Bir Sevmek*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2014.

¹⁰⁶⁶ Attilâ İlhan, *Belâ Çiçeği*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2009.

¹⁰⁶⁷ Attilâ İlhan, *Yasak Sevişmek*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2011.

¹⁰⁶⁸ Attilâ İlhan, *Tutuklunun Günlüğü*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2013.

gidelim.” dizeleri, alt-metnin çarpıtılmasına dayanır. Bununla birlikte, ana-metinde kendisine hitap edilen Haluk’a seslenişin sıradanlaştırılmasının ürünü olan alaycı üslubun Fikret’in inanmış ve tumturaklı tonuyla kurduğu tezat, gülünç bir etki doğurur (Bu Yalnızlık Benim Toplu Şiirler s. 312-314).

Salâh Birsell’in “Göl Saatleri” şiiri, adından itibaren taklide dayalı bir parodidir. Ahmet Haşim şiirlerinin üslubunu ve izlenimlerle örülü atmosferini taklit eden ve içeriğini sıradanlaştıran bu şiire, Ahmet Haşim de dâhil edilir. Birsell, Haşim’in sanatkârane üslubunu basitleştirir; sıradan kelime seçimleriyle alt-metinlerini yıpratır. Örneğin Haşim’in şiirindeki kusursuz görüntü, “Siyah Kuşlar”, “Bir Günü Sonunda Arzu”, “Kuğuların Avdeti”, “Yarasalar” “Gece Yarısı” ve “Merdiven” gibi şiirlerdeki imgelerle ve izlenimlerle renklenmiş tabiat manzaraları; siyah çamaşır giyen kargalar, güneşi içen sinekler, kayığa binen ve şiir okuyan ahular gibi çarpık bağlantıların ürünü olan imgelerle bilinçli şekilde gülünçleştirilir. Metne Cenyo’daki¹⁰⁶⁹ yerini alarak dâhil edilen Haşim’in kimi dizeleri, kelimeleri değiştirilerek taklit edilir; yer yer onun söylem özelliklerinin yansıdığı ana-metin, içeriğindeki basitleştirmeye bir parodiye dönüşür.

*“Ahular geldi kayık içinde
Şiirlerini okudular merdivenlere bakarak
Çok gümüşlenme oldu
Uzanıp güneşi içti sanki sinekler*

*Kuğular geldi ederek ikindiye ilân
İkindi ki akşamdan daha erken
Bulmakçın ülkesini kamışların
Aradı yan ve arka sokakları*

*Ve birden nilüferler çağırınca geceyi
Yarasalar geldi sabahı sorarak
Siyah çamaşırları su kargalarının
Kurumadan durdu onunçün*

Ahmet Haşim Cenyo’daki yerini aldı” (Köçekçeler Şiirler, s. 37)

Munis Faik Ozansoy’un “Kara Toprak” başlıklı şiiri, Fikret’in “Tarih-i Kadim”inden mülhemdir. Fikret’in de yer aldığı bu metinde anlatıcı özne, onunla sohbet eder; dolayısıyla onun farklı metinlerine türlü biçimlerde göndermeler yapar ve bir anlamda Fikret’in savaş karşıtı tutumunu örnek alarak sürdürür.

*“Fikret’in hakkı var: insan olamaz topraktan,
Yiyemez öz evlâdını hissiz ana.
(...)
O siyah çehreni bin renge boyatman boşuna,
Gizlemez sendeki çirkinliği uydurma süsün;*

¹⁰⁶⁹ İstanbul Karaköy’de sanatçıların müdavimi olduğu bir lokanta.

*Sırttır, hangi kıyafetle görünsen de bana,
O mezarlar ve mezarlarla delinmiş göğsün.*”¹⁰⁷⁰

Ozansoy’un, Tevfik Fikret’in “Sabah Olursa” şiirini model yapan “Sabahı Beklerken”i, epigrafiyla da “Tevfik Fikret’in ruhuna sesleniş” olduğunu belirtir. Adından itibaren Fikret’in “Sabah Olursa” şiiriyle bir diyaloga girer; bir anlamda Fikret’in şiirini tamamlar. “Fecr-i kazib”in biteceği, “bir gün sabah olacağı” mesajını verir (*Kaybolan Dünya*, s. 42-44). “Yetişir” şiirinde Tevfik Fikret, metinlerinden yapılan dönüştürülmüş alıntılarla konuşturulur ve Ozansoy’un metnindeki izleği destekleyecek şekilde bağlamın bir parçası olur. Bu şiirlerin tamamında insanın şiddete eğilimi eleştirilirken Tevfik Fikret’in bunu destekleyen fikirlerinden yararlanır.

*“Tevfik Fikret böyle diyor,
Bak, «Halûk’un Defteri»nde;
Melekler görmek istiyor
Yeryüzünün üzerinde.”* (*Kaybolan Dünya*, s. 55-56)

Ozansoy, “Yakınma”sına Tevfik Fikret’in “Tarih-i Kadim”inin¹⁰⁷¹ “*Din şehid ister, Gök kurban/Taclar, bayraklar, ordular.../Her zaman, her tarafta kan./Buna kimin, ne hakkı var?*” dizelerini metnin izleğini destekleyecek şekilde ekler ve onun otoritesinden, şiddet karşıtı tutumundan yararlanır (*Yakınma*, s. 11-29).

Metin Altıok’un “Memleket Otel” şiiri, Edip Cansever’in *Ben Ruhi Bey Nasılım* kitabının kurmaca kişisi olan Ruhi Bey’e ve “Mendilimde Kan Sesleri”ne gönderme yapar. Cansever’in dağarcığına öykünüp doğrudan şahsına hitap eden bu şiir, başlığıyla da yine şairin *Oteller Kenti* kitabını anıştıran bir kurgulama örneğidir. Cansever’in ölümü üzerine yazılan bu şiir, sanatçı ve ürettiği metinleri, kişileri iç içe geçirmiştir.

*“(…)
Önce şuna cevap ver;
Ruhi bey dediğin de
Sahi kimin nesiydi?
(…)
Elin içkilere giderken
Mendilinde kan sesleri.
(…)
Sevgili Edip sen öleli
Adını ne koyarsan koy,
Oteller de değişti.
Bir kenti kullanmanın
Unutuldu tüm inceliği.”* (*Bir Acıya Kiracı Bütün Şiirleri*, s. 349)

¹⁰⁷⁰ Munis Faik Ozansoy, *Kaybolan Dünya*, Hisar Yayınları, Ankara, 1971, s. 21-22.

¹⁰⁷¹ Tevfik Fikret, *Rübâb-ı Şikeste* (Haz. Abdullah Uçman-Hasan Akay), Çağrı Yayınları, İstanbul, 2012, s. 433.

Enis Batur'un "Yanlış Mesel"i (*Yazılar ve Tuğralar Şiirler*, s. 135) ve **Ahmet Oktay**'ın "Beşir Fuat"ı (*Kaç Kişiyiz Kendimizde*, s. 336-337); şairlerin birbirine ithaf ettiği, aynı kişinin intiharını konu alan ve Fuat'ın ölümünden önceki deneyimlerini yazdığı metni hem alıntılaman hem de kurgu için hareket noktası yapan diyalogik şiirlerdir. Fuat'ın ölmeden önce yazdıkları¹⁰⁷² ve vasiyeti iki şiirin de ortak kullandığı, epigraftan dizelere kadar yararlandığı bir alt-metne dönüşür. İki şiirin tonları, karanlık atmosferleri, aynı kişiyi merkeze almaları gibi noktalar da bu metinleri ilişkilendirir. Batur'un Oktay'a ithaf ettiği "Edip Cansever İçin Requiem" (*Yazılar ve Tuğralar Şiirler*, s. 366) ve Oktay'ın Cansever'in ölümü nedeniyle onun metinlerini anıştırarak ya da dolaylı göndermelerle yazdığı "Sanrıl"ı (*Kaç Kişiyiz Kendimizde*, s. 238-241) arasında da böyle bir söyleşi bulunmaktadır. İkisi de ölüm kavramına odaklanırken gönderge yaptıkları durumun öznesinin eserlerinden, söylem biçiminden, sanatının bilinen özelliklerinden dolaylı ya da doğrudan yararlanır.

Ahmet Oktay'ın *Yol Üstündeki Semender*'inde Beşir Fuat ve İlhami Çiçek dışında çoğu Batılı olan Heinrich Von Kleist, Virginia Woolf, Stefan Zweig, Vladimir Mayakovski, Gérard de Nerval, Walter Benjamin, Attila Jozsef, Arthur Koestler, Cesare Pavese, Sergey Yesenin gibi yazarların trajik hikâyeleri intihar teması etrafında derlenir. Bu dizi, Oktay'ın, yazarların metinlerine, intihar notlarına, hayatlarından insanlara, kurmaca kişilere, alıntılara yer vererek oluşturduğu kolaj ağırlıklı bir kompozisyona sahip şiirler toplamıdır. İntiharı sorunsallaştıran bu şiirlerde, özellikle reel kişiler etrafında gelişen geniş bir metinlerarası uygulama vardır (*Kaç Kişiyiz Kendimizde*, s. 317-356).

Coşkun Ertepinar, "Bir de Orhan"ında, şairin şiirine de adını veren Dalgacı Mahmut'unu Orhan Veli'ye dönüştürür. Aynı zamanda alt-metnini dönüştürüp kimi eklemelerle yeni bir şiir inşa eder. Orhan Veli, Dalgacı Mahmut'u gibi gökyüzünü her sabah maviye boyamaktadır. Söz konusu şiirin "denizi dikmek" imgesiyle de Orhan Veli'ye gönderme yapılır. Ana-metindeki dönüştürülmüş alıntılar, hem bir söylem modelidir hem de anlatıcı öznenin duygularını aktarmasına aracılık ederler. Ertepinar'ın metninde üreticisi ve kurmaca kişi yer değiştirerek farklı bir bağlamda görünür; bu açıdan ana-metin, Veli'nin anlatı özellikleri ağır basan şiirinin devamı (*sequel*) olarak da düşünülebilir.

"Siz inanmayın isterseniz,
Gök yüzünü her sabah

¹⁰⁷² "Suret-i Varaka: "Ameliyatımı icra ettim, hiçbir ağrı duymadım. Kan aktıkça biraz sızlıyor. Kanım akarken baldızım aşağıya indi. Yazı yazıyorum kapıyı kapadım, diyerek geri savdım. Bereket versin içeri girmedim. Bundan daha tatlı bir ölüm tasavvur edemiyorum. Kan aksın diye hiddetle kolumu kaldırdım. Baygınlık gelmeye başladı..." Ayrıntılı bilgi için bkz. Ahmet Mithat Efendi, *Beşir Fuad* (Lat. Akt. N. Ahmet Özalp), Oğlak Yayınları, İstanbul, 1996, s. 31-33.

*Orhan boyarmış maviye!
(...)
Rüzgârın yırtıp Orhan'ın diktiği,
Maviyi gökten içen deniz
Ve mavinin dostu martılar,
Sizin bilmediğiniz mavi mavi kuşlar,
(...)
'Bir Yunus vardı anlar halimizden
Bir de Orhan! Orhan' diye
Hep birden ikrara başlar...' (Şiir İkliminde Bir Ömür, s. 61)*

Yahya Akengin'in "O Mısralar"ında Mehmet Akif'in *Safahat*'ının önemli bir figürü olan Köse İmam'ın oğlu Asım'a¹⁰⁷³ gönderme yapılır. Birinci Dünya Savaşı'nda Çanakkale Cephesi'nde savaşmış, vatanseverliğiyle, ahlakıyla, mizacıyla, ilim irfan ve inancıyla öne çıkan ideal gençlik tasavvurunun bir örneği olan Asım'ın hikâyesi sürdürülür. Aynı zamanda Akif'le ilgili dizelerde İstiklal Marşı'ndan da dolaylı şekilde yararlanıldığı görülür. Ancak özellikle "Asım'ın nesli" kimliğinde *Safahat*'ın altıncı kitabında yer alan "Çanakkale Şehitlerine" olarak bilinen parçaya ağırlık verilir (*Safahat*, s. 410-413).

*"(...)
Irmak kıvrımları ocak dumanları
Ruhlarla buluşup Akif'in ufkunda;
Okuturlar bulutlardan ezanları*

*Dönmemiş Asım'ın nesli seferden
Konuşturup şafaklarla rüzgârların dilini
Fermanlar getirir Çanakkale'deki neferden" (Kimselere Anlatamadım, s. 30)*

Sonuçta, şiirlerde metni ve üreticisini buluşturmanın yanında kurmaca figürlerin farklı bağlamlarda görünmesine dayalı örüntü, bu bölümdeki çoğu örnekteki metinlerarası ilişkiyi oluşturur.

¹⁰⁷³ "Asım'ın nesli" ifadesi *Safahat*'ın altıncı kitabında geçer; "Çanakkale Şehitleri" için yazılmış şiir de bu kitapta yer alır.

3.5. BATI EDEBİYATI

Batı edebiyatı düzeyinde görülen metinlerarası ilişkilerin çoğu, geleneksel ve modern türlere ait metinlerden yararlanma şeklinde iki genel kategori altında toplanmaktadır. Geleneksel metinler kategorisinde destani nitelikler taşıyan, kahramanlık ve aşk konularının öne çıktığı hikâyeler, efsaneler, Orta Çağ ve Rönesans döneminin kült eserleri ve masallar öne çıkmaktadır. Bunların çoğu, biçim özelliklerine ve türsel adlandırmalara bakılmaksızın bir anlatı niteliğinin, olay örgüsünün baskın olduğu metinlerdir. Diğer taraftan modern metinlerden yararlanma noktasında da bu tutumun sürdürüldüğü görülür. Kişi düzeyinde metinlerarasılığın en çok görüldüğü metinler, anlatı olarak çözümlenebilecek türde olanlardır. Bu bağlamda Batı edebiyatının kült romanlarından, sayıca az da olsa bazı hikâyelerden ve yoğun şekilde tiyatro metinlerinden yararlanılır. Zayıf ve yüzeysel göndermelerin dışında, bu metinlerdeki bazı kesitlerin/sahnelerin merkezindeki kişiyle alıntılındığı, bunların trajik ya da etkileyici olmasına önem verildiği ve çoğu zaman özdeşlik kurulan kurmaca figürlere olumlu yaklaşıldığı söylenebilir. Şiir türünde ise kurmaca kişiden ziyade metnin üreticisiyle diyaloga girilen, şairlerin metinlerinden alıntılar ya da onların içeriğine gönderme yapılarak üsluplarına öykünmeye dayalı örnekler vardır. Bu metinlerde kimi zaman metnin yazarına romantik bir figürmüş gibi yaklaşılr ve seslenilir; bu çalışmanın dışında kalan bu örneklerdeki metinlerarasılığı, bir kurmaca kişiden ziyade bir şairin bütün estetik edimini nesneleştiren ve bir kaynak olarak ona yönelen bir uygulama olarak nitelendirmek mümkündür.

3.5.1. Geleneksel Metinler: Efsaneler, Destan ve Masallar

Batı edebiyatının destan, efsane, aşk ve kahramanlık hikâyeleri, masal gibi geleneksel türleri de Cumhuriyet dönemi metinlerinde çeşitli derecelerde yer bulmuştur. Genel hatlarıyla aşk ve kahramanlık hikâyelerinin yüceltilmesine, tersyüz edilerek gülünçleştirilmesine, bir kült metnin kişisinin başından geçen kimi olayların ve izleğinin bireysel duyguları aktarmak için araçlaşmasına ya da masallardaki olayların merkezindeki kişilerin yerine geçilmesine, onlarla yakınlık ya da özdeşlik kurulmasına dayalı örnekler vardır.

3.5.1.1. Tristan ve İsolde

Tristan ve İsolde; 12. yüzyıldan beri revaçta olan, birçok çeşitlemesi bulunan ve “yasak aşk” konusunu işleyen bir Orta Çağ destanıdır. Sözlü geleneğin ürünü olan bu destan hakkındaki ilk derleme çalışmasını (1210) Gottfried von Strasburg yapmıştır. Destanla ilgili en kapsamlı çalışmalardan biriye Sir Walter Scott’a (1771-1832) aittir.

Hikâyenin Orta Çağ yorumlarının çoğu, ana hatlarıyla şu şekildedir: Tristan, amcası Kral Mark'ın müstakbel karısı İsolde'yi Cornwall'den getirmek için gönderilir. İkili, dönüş yolculuğu sırasında yanlışlıkla içtikleri bir aşk iksiri dolayısıyla birbirlerine âşık olur. İsolde, Kral Mark'la evlense de onlar, yasak aşkını sürdürür. Çıkan dedikodular ve kralın şüpheleri nedeniyle Tristan sürgüne gönderilir. Daha sonra bir yolunu bulup onun yanına giden İsolde oraya vardığında Tristan ölmek üzeredir, geç kalmıştır. O da Tristan'ın cansız bedenine kapanarak ölür.¹⁰⁷⁴ **Ceyhun Atuf Kansu**'nun "İsveç Bülbulü" şiirinin ikinci bölümü, 12. yüzyıldan beri birçok çeşitlemesi olan bu destanın etkisinde yazılmıştır. Geleneksel metne göre, aralarında sürekli kavuşmalarına engel olan olaylar, kişiler ve mesafeler bulunan iki âşık, bir araya gelmeye çalışırken birçok badire atlatır, uzak iki memlekette bulunmak zorunda kalır. Dolayısıyla İsolde'ye âşık olan Tristan, ona kavuşmak için birçok savaşa ve mücadeleye girer. Kansu'nun şiiri de olay örgüsünde sürekli yinelenen bu ayrılık ve mücadele motifinden esinlenmiştir. Bununla birlikte ana-metin, Kral Mark'ın suçsuz olduklarına inandığında onları farklı ülkelere sürgün etmesine açık şekilde gönderme yapar. Hatta Kansu'nun şiiri, destanın bu kesitini genişleterek bir anlamda sürdürür (*sequel*). Farklı yerlere sürgün edilen iki âşık, onları ayıran mesafeye rağmen birbirlerini uzak denizlerden çağırır.

"(...)
Karlı bir dağ böler denizi
Dağın başında unutkan rüzgâr!
Bir eteğinde gemisini boyar Tristan
Bir eteğinde mavi denizi eğirir İsolde.
Rüzgâr eker unutma tozunu
Tristan bir yol daha anar İsolde'yi
Üfler rüzgâr yittiğini sevinin
Unutmak ne? Yüreği yanar İsolde'nin.
Dağ ayırsa da, rüzgâr hayınlık etse de
Çağırırlar birbirlerini en uzak denizlerden." (Tüm Şiirleri-2, s. 472-474)

Cemal Süreya'nın "Tristram" şiirinde söz konusu aşk hikâyesindeki kimi motifler değiştirilmiştir. Süreya, bu aşk hikâyesini ve Tristan'ın gösterdiği yiğitlikleri çarpıtma ve ironik yaklaşımı ile salt cinselliğe indirgemıştır. Bu kahramanın savaşıllığını ve zor işleri başarmadaki ustalığını cinsellik çağrışımlarıyla karikatürize eden Süreya, metninde Tristan'a, İsolde'ye ve onların kavuşmasının önündeki en büyük engel olan Kral Mark'a yer verir.

Cinsellikle ilgili yorumlara da açık olan bu aşkla ilgili destanı, 13. yüzyılın başlarında ilk defa derleyen Gottfried von Strassburg, hikâyenin tamamen aşkın mistik

¹⁰⁷⁴ Michael S. Batt, "Tristan and Isolde in Modern Literature: L'éternel retour", *Seminar*, V. 5, N. 2, Fall 1969, s. 80.

gücüne dair bir yorum olabileceğini ileri sürmüştür. Ona göre Tristan ve İsolde, iki mükemmel varlık ve tanrısal deneyime uygun kişilerdir; dolayısıyla hikâyenin mesajını sadece “soylu kalpler” anlayabilir. Hikâyedeki âşık olma motifi ve onların kavuşmalarının önündeki engeller de destanın bu yönüyle ilgilidir. Strassburg’a göre, onların bazı kuralları ihlal etmemesi, yasakları çiğnememesi, önlerinde duran ilahi ya da doğaüstü bir güçten kaynaklanır. Tristan’la İsolde’nin aşkı, dünyanın gündelik akışının ve düzeninin üzerindedir. Onlar, sıradan insanın yasalarına bağlı değildir; sadece ideal/mistik aşk ve birbirlerine sadakatleri bakımından yargılanabilirler.¹⁰⁷⁵ Öte yandan bu destan, özellikle modern yeniden yazımları bağlamında cinsel dürtülerin yön verdiği dünyevi aşk açısından da yorumlanabilmektedir.¹⁰⁷⁶

*“Fransızca kitapta fazla bilgi arama
Ne de Sir Thomas’ın yazdıklarında
Tek şövalye bırakıp kendinden üstün
Yazıldı yalnızlığın yuvarlak masasına
Mızrağını geçirdi içinden bir flütün
(...)
İki sevdiği vardı Isoud adı ikisinin de
Kral Mark tarafından öldürtüldüğünde
Tek şövalye bırakıp kendinden üstün
Sevgiyi tutundurmak için belki de
Geçirdi mızrağını içinden bir flütün*

*Dördüncü kitapta hiç rastlanmıyor adına
Ola ki Fransa’dadır ya da Finlandiya’da
Tek şövalye bırakıp kendinden üstün
Fin dilinde gelecek zaman yok diye
Mızrağını geçirdi içinden bir flütün” (Sevda Sözleri - Bütün Şiirleri, s. 58)*

Süreya ise metnin derleyicilerinden olan Sir Thomas’tan bahsederek hem göndermesine işaret etmiş hem de yeni ve -modern çizgiyle uyumlu şekilde- farklı bir metin yazdığını belirtmiştir. Böylece bu aşka tanrısal ya da yüce anlamlar yükleyen geleneksel yaklaşımları karşısına alır. Onun yeniliği, idealize edilmiş aşkın, kahramanlığın tersyüz edilmesine ve simgelerle anlatılan cinselliğe indirgenmiş bir karikatüre dönüştürülmesine dayalı parodidir. O, iki âşığı, destana alternatif kesitler ekleyerek (*sequel*), cinselliği simgeleyen mızrak, flüt¹⁰⁷⁷ gibi kelimeleri bilinçli şekilde tercih ederek yakınlaştırır.

¹⁰⁷⁵ *Legends of King Arthur* (Der. Richard Barber), The Boydell Press, Woodbridge, 2001, s. 318-319.

¹⁰⁷⁶ Batt, bu destana yaklaşımların çağdan çağa değiştiğini ve özellikle modern dönem metinlerinde yer alan aşkın cinsel dürtülerle belirlendiğini belirtir. Bununla birlikte Romantikler, Strassburg’un metnini aşırı dünyevi ve cinsel imalarla yüklü buldukları için eleştirmişlerdir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Michael S. Batt, “Tristan and Isolda in Modern Literature: L’éternel retour”, s. 79-91.

¹⁰⁷⁷ Sigmund Freud’a göre rüyalarındaki ağaç gövdesi, şemsiye gibi uzantılı nesneler ve bıçak, kama, mızrak gibi tüm uzun ve keskin silahlar, erkeklik uzvunu (fallus); kutular, mahfazalar, sandıklar, dolaplar vb. içi

3.5.1.2. *İlahi Komedya*, Dante ve Beatrice

Dante Alighieri'nin (1265-1321) *İlahi Komedya*'sının konusu, şairin, Papa VIII. Bonifazio tarafından günahların bağışlanma yılı ilân edilen 1300 yılının Paskalya haftasında Cehennem, Araf ve Cennet kademelerinde yaptığı düşsel yolculuktur. Bu yolculuğun başında Dante, 35 yaşındayken kutsal bir gecede sabaha karşı kendisini Kudüs yakınlarında karanlık bir ormanda bulur. 1300 yılının 7 Nisan Perşembe gecesi başlayan gezi, Paskalya'nın bitimine kadar (bir hafta) sürer. Ona, Ortaçağ'da akli temsil eden Latin şair Vergilius (MÖ. 70-21) kılavuzluk eder. Cehennem'e, ardından onlara katılan bir başka Latin şair Statius'un (MS. 45-96) kılavuzluğuyla Araf'a giderler. Araf'ın en yüksek noktasına vardıklarında Vergilius yerini, Dante'nin dokuz yaşındayken ilk karşılaşmada âşık olduğu ancak genç yaşta ölen Beatrice'e bırakır. Cennet yolculuğunda ona Beatrice eşlik eder. Genel hatlarıyla Cehennem'den Cennet'e doğru kademeli bir yolculuk olmakla birlikte, Vergilius'un *Aeneis* destanını model yapan ve “*sıradışı bir aşka mitoloji, tarih ve kutsal metinlerle de desteklenen gerçeküstücü bir ortamda yakılan bir ağıt*” olan bu eser; tarih, felsefe, dinbilim, gökbilim, geometri gibi farklı disiplinlerin bilgilerini içeren bir ansiklopedi olarak da nitelendirilir.¹⁰⁷⁸

Faruk Nafiz Çamlıbel'in “Ey Dante”sinde cehennem, yanma, alev, azap gibi kelimelerin çağrışımlarıyla *İlahi Komedya*'nın “Cehennem” kitabı anıştırılır ve metnin sonunda anlatıcı özne, yaşadığı günleri ve çektiği acıları, Dante'nin kitabının bu bölümünde anlatılanlarla karşılaştırır. Dante'ye, onun kitabında böyle bir trajedi olup olmadığını sorar. Dolayısıyla bir metnin hem yazarı ve hem de merkezî kişisi olan sanatçıyla diyaloga girilir.

“Üç yüz altmış beşe bölmüşler azâb ejderini;
Senenin her günü, bir pençesi olmuş kaderin.
Bir cehennem ki, yakar ruhu da, yanmaz alevi:
Böyle bir hâile görmüş mü senin şaheserin?...” (Han Duvarları - Toplu Şiirler, s. 192)

Cahit Sıtkı Tarancı'nın “Otuz Beş Yaş” şiirinin başlangıç dizeleri, doğrudan Dante'nin *İlahî Komedya*'sından alıntılanmıştır. Anlatıcı özne, aldığı yaşla ilgili düşüncelerini aktarırken Dante'nin “Cehennem”inin I. Kanto'sunda geçen meşhur “Yaşam yolumuzun ortasında/karanlık bir ormanda buldum kendimi”¹⁰⁷⁹ dizelerini,

boş nesneler de rahmi temsil eder. Flüt de bu açıdan yorumlanabilir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Sigmund Freud, *Düşlerin Yorumu II* (Çev. Emre Kapkın), Payel Yayınları, İstanbul, 1996, s. 85.

¹⁰⁷⁸ Rekin Teksoy, “Önsöz”, *İlahi Komedya* (Çev. Rekin Teksoy), Oğlak Yayınları, İstanbul, 2008, s. 17-18.

¹⁰⁷⁹ 1265 yılında doğan Dante, eserini 1307 yılında yazmaya başlamıştır. Eserin oluşturulma sürecinde, 1300 yılında Papa Bonifazio VIII'in düzenlediği “jübile (papanın günahları bağışladığı 00, 25, 75 şeklinde sonlanan yıllar)” yılına katılmak için Roma'ya gittiğinde 35 yaşındadır. Dante, 35 yaşında yaptığı bu ziyareti eserindeki düşsel gezinin de başlangıcı saymıştır. Bkz. Dante Alighieri, *İlahi Komedya*, s. 35.

küçük değişikliklerle kendisine uyarlayarak ve kaynağını da anarak metnine ekler. Yapılan alıntı, Tarancı'nın hayatın geçiciliğiyle, ölüm gerçeği karşısındaki kaygısıyla ilgili izleğini destekleyecek şekildedir. Dante ise anlatıcı öznenin bu konuda hemhâl olduğu kişiye dönüşür.

*“Yaş otuz beş! Yolun yarısı eder.
Dante gibi ortasındayız ömrün.
Delikanlı çağımızdaki cevher,
Yalvarmak yakarmak nafile bugün,
Gözünün yaşına bakmadan gider.” (Otuz Beş Yaş Bütün Şiirleri, s. 185-186)*

Cemal Süreya'nın “Bu Bizimki” şiirindeki anlatıcı özne, kendi aşkını ironik bir üslupla Dante ile Beatrice aşkının bir öykünmesi¹⁰⁸⁰ olarak nitelendirir: “*Kökü dışarda bir aşk,/Dante ile Beatrice'inkine/Fena öykünüyor.*” (Sevda Sözleri - Bütün Şiirleri, s. 189).

İlhan Berk'in “Eski Bir Han Kapısı”nda anlatıcı özne, Dante'nin cehennem gezisinde gördüğü zebani, yılan, büyücü, zindan, mezar gibi varlık ve nesneleri kendi buhranını tanımlamak için kullanır. Bunların “Dante'den bir satır” olduğu belirterek alt-metne işaret eder.

*“(…)
Kendi cesedini kendi sürüyen
içinde zindanlar, içinde büyücüler, engerekler, zebaniler, yeraltı
mezarları
Dante'den bir satır yani.” (Toplu Şiirler, s. 618)*

Enis Batur'un *Imago Mundi*'si hem Cahit Sıtkı Tarancı'nın “Otuz Beş Yaş” şiirinden hem de Dante'nin *İlahi Komedya*'sından açık izler taşır. Şiirin ilk dizeleri de *İlahi Komedya*'nın I. Kanto'sundan alınmış ve ana-metnin farklı yerlerinde, Tarancı'nın şiirinin benzer karamsar tonuyla örtüşecek şekilde iki kez kullanılmıştır. Bu bağlamda *İlahi Komedya*'nın, her iki metni de ortaklaştıran alt-metin olduğu düşünülebilir.

*“Yaş otuzbeş, belki de yolun sonuna
indim. Ölüm ailemde katlanılmış
bir gelenek, görmedim kimsenin
kaşa tuttuğunu bencil saate
ve ardında bekleyen koyu tuzağa.
Tuttuğum silik zar, peşisıra gittiğim
sanrılar kendimden koparmadı hiç
beni: Durdum ve bekledim burada
özlediğim kıvamın gelmeyeceğini
bile bile.*

¹⁰⁸⁰ Dante'nin henüz dokuz yaşındayken görerek âşık olduğu Beatrice, genç yaşta ölmüş olmasına rağmen onun ömrü boyunca sevdiği ve sığındığı kadındır. Dante, bu kadını eserleriyle ölümsüzleştirmiştir: Beatrice, Dante'nin *Vita Nuova* kitabında methettiği ve “kimsenin kimse için söylemediği sözleri söylemeye” söz vererek *İlahi Komedya*'sında kurmaca bir karaktere dönüştürdüğü kişidir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Rekin Teksoy, “Önsöz”, *İlahi Komedya*, s. 13-14.

(...)

Yaş otuzbeş, belki de yolun sonuna

indim. Kadınlar sevdim dört bir yanda” (Yazılar ve Tuğralar Şiirler, s. 195-203)

İzlek bakımından da Tarancı ile Batur’un şiirleri arasında bir koşutluk vardır. Ölüm ve geçiciliğe odaklanan modernist, bireyci, varoluşçu tınıları olan bu iki metin, birbirini yankılar; ikisinde de benzer karamsar ton ve duygu düzlemi bulunur. Bununla birlikte her iki anlatıcı öznenin modeli de *İlahi Komedyâ*’nın kurmaca Dante’sidir.

3.5.1.3. Masal ve Efsane Kişileri

Masalların kişilerini, olay örgüsünü, zamanını ve mekânını, örüntülerini, motiflerini kimi zaman özgün yaklaşımlarla dönüştürmüş ya da geleneksel biçimleriyle ödünç alan şiirler de vardır. Bu şiirler, çoğunlukla, hem Doğu hem de Batı masal geleneğinden yararlanır, bunun yanı sıra önemli masal kişilerine ya da unsurlarına gönderme yapar; kimi masal örüntülerini/motiflerini ödünçler ya da onlardan yola çıkarak farklı bir “anlatı” inşa ederler. Bu şiirlerin bazıları, bilinen masal tiplerini soyutlamalarla dönüştürerek özgün bir şekilde kurgulanmışlardır. Bazı şiirler ise birçok farklı masal unsurunu bir yeniden yazım şeklinde kompoze etmiştir; bu metinler ise farklı masallardan yapılan bir derleme görünümündedir.

Yahya Kemal, “Altör Şehrinde” şiirinde Wilhelm Tell’e ve okçuluğuna gönderme yapar. Tell’in yaşadığı varsayılan ve İsviçre’nin kurulmaya başlandığı yer olan Altdorf şehri bu kahraman tipiyle bütünleştirilir. Vali Gessler’in şapkasını selamlamadığı için oğlu ve hayatıyla tehdit edilen Tell’in, oğlunun hayatını kurtarmak için onun başına konulan elmaya ok atması anıştırılır.¹⁰⁸¹

“Schiller bu karlı dağlara gelmişti gene iken;

Hürriyyet özleyişlerinin mûsikîsini

Duymuş ve söylemişti çelikten sadâ ile.

Hürriyyetin o devrini idrâk edenlerin

Hulyâlannda vardı bir efsunlu hâtıra:

Wilhelm Tell, güzel ok atan dağlı kahraman” (Kendi Gök Kubbemiz, s. 159-160)

Behçet Necatigil’in “Fareli Köy”ü, Grimm Kardeşlerin ve Robert Browning’in derlediği “Fareli Köyün Kavalcısı” adlı masalın yabancılaşma etkisi doğuran bir değişiklik dışında sınırlandırılmış ve sembolizme dayalı bir yeniden yazımıdır.¹⁰⁸² İroniyle karakterize ve eleştirel/sembolik okumaya da açık olan bu metinde anlatıcı özne, masaldaki çobanın yerine geçmiştir. Fareler ise insanlığa musallat olan belaları ya da kişileri temsil eder. Anlatıcı öznenin çobanın yerine geçtiği ana-metinde, onun fareleri

¹⁰⁸¹ Schiller, *Wilhelm Tell* (Çev. Seniha Bedri Göknil), Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1946, s. 83-102.

¹⁰⁸² Robert Browning, *The Pied Piper of Hamelin*, Yesterday’s Classics, 2008.

köyden uzaklaştırdığında alacağı ödülün/paranın yerini bu beladan kurtulduktan sonra sigara içme hayali almıştır. Alt-metinle koşutluk buradan sonra kesilmiştir. Kavalcının kendisine verilen sözün tutulmaması nedeniyle köyün çocuklarını önüne katarak götürmesi metnin dışında bırakılmıştır. Bütününe bakıldığında ana-metin, anlatıcı öznenin masaldaki en önemli kişinin yerine geçmesinin ve bir motifin değiştirilerek güncel, modern bir zamana uyarlanması sonucunda oluşturulan ironi, Garip benzeri mizah ile geleneksel bir malzemenin yeniden yorumlanması ürünüdür.

*“Farelerle dolmuş dünya
Kavalımı öttürsem
Fareleri bu köyden
Alıp götürsem.*

*Fareler gitse bayram
Sevinse cümle alem
Sigaramı tüttürsem.” (Şiirler, s. 119)*

Necatigil, “Ekmek Kırıntıları” şiirinde, Grimm Kardeşlerin derlediği “Hansel ile Gretel”¹⁰⁸³ masalının kimi kısımlarını, çocukluk günlerine dönmek isteyen anlatıcı öznenin beklentilerine uyarlar. Anlatıcı özne, bir ideal dönem olan çocukluğa duyduğu özlemi, “canından bezip de ormana kaçanların çocukluğunu arayıp aramadığını” sorarak, Hansel ile Gretel’in ormana terk edilmelerini ve yaşadıkları tehlikeyi anıştırarak dile getirir. Bununla birlikte onların evi bulmak için geride bıraktıkları çakıl taşlarını ve ekmek kırıntılarını, çocukluğa giden yolu bulmakta yardımcı olacak pusulaya dönüştürür. Ayrıca şiirin adı da masalın en akılda kalan yönünü, dramatik olayların başlangıcındaki motifi imlemektedir. Dolayısıyla geçmişe duyulan özlem, çocukluğa sığınma izleği, masal unsurlarıyla inşa edilen yeni bağlamda bu iki kahraman tipi aracılığıyla dile getirilir.

*“Çocukluğum, çocukluğum,
Ah o cennet ülke
Bir daha ele geçse!’
(...)
Ya canından bezmiş kaçıp
Sığınmışsanız bir ormana,
Acaba o zaman da
Çocukluğu arar mısınız?*

*Benim de arkamda
Renkli taşlar olsaydı
Çocukluğuma giden yolu
Bulmam kolay olurdu.” (Şiirler, s. 124)*

¹⁰⁸³ Grimm Kardeşler, *Grimm Masalları* (Çev. Saffet Günersel), C. 2, Pinhan Yayıncılık, İstanbul, 2011, s. 349-359.

Ceyhun Atuf Kansu'nun "Andersen" üst başlıklı şiirlerinin "Gerda" başlıklı ikincisinde Andersen'in "Karlar Kraliçesi" masalının¹⁰⁸⁴ kahramanlarından Gerda konuşur. Karlar Kraliçesi tarafından kaçırılarak dondurulan Kay'ın onun gözyaşlarıyla eriyerek kurtuluşu anıştırılır. Ana-metindeki Gerda'nın sözleri de bu olaydan hareket etmektedir. Bu bölüm, masalın kişileri ve kendisine gönderme yapılarak içeriğinden kimi kısımların dolaylı aktarımı şeklinde kurgulanmıştır. Bununla birlikte "Andersen" başlığı altında yer alan dört şiirin izleği de alt-metinle uyumlu şekilde baharın gelecek, doğanın yenilenecek olmasıyla simgelenen umuttur. Alt-metindeki gibi kısa özgü doğacı manzaraların ağır bastığı bu metinlerde, "Karlar Kraliçesi" masalının kimi kısımları örneksime yoluyla kullanılır. Gerda'nın gözyaşlarıyla eriterek Karlar Kraliçesi'nden kurtardığı Kay ile baharın gelmesi arasında bir nedensellik kurulur. Dördüncü bölümde konuşturulan Andersen ise yine Gerda'nın gözyaşlarıyla kurtardığı Kay'a, baharın gelişini imleyecek şekilde gönderme yapar.

"(...)
Bir masalım Andersen'den
Çıktım geldim aranız
Çağırın erkek çocuklar beni
Gerda'dır adım.
Sevgiyim donmuş göz yaşlarında
İlinan havayım nisan başlarında
Erir kar ülkem baştan başa
Bahar evinden geliyorum:
(...)
Anlatıyor Andersen baba:
«-Bu düşüydü bir çocuğun
Bir göz yaşıydı bu
Bir akşam sevinciydi
Bu bir çorba damlası.»
Bu ne diye sordu bir çocuk
Donmuş vaktin tapınağını
Gelecek bahardır, dedi Andersen." (Tüm Şiirleri-2, s. 475-477)

Kansu'nun "Alp Türküleri" şiiri, *Wilhelm Tell*'de geçen, Giyyom (Wilhelm) Tell'in¹⁰⁸⁵ Vali Gessler'in şapkasını selamlamadığı için tutuklanmasıyla, kendisinin ve oğlunun hayatını kurtarmak için çocuğun başındaki elmayı vurması şartı konmasıyla ilgili olayların¹⁰⁸⁶ bir özetidir. Kansu'nun bu indirgemedeki Tell'i, zulme, kötülüğe karşı mücadele eden evrensel bir figür olarak ele aldığı görülür.

"(...)
Utancın kızarttığı elma,
Yiğit çocuğunun başında

¹⁰⁸⁴ "Snow Queen", *Fairy Tales of Hans Christian Andersen*, The Floating Press, 2010, s. 1180-1226.

¹⁰⁸⁵ Wilhelm Tell'in Fransızcadaki söyleniş biçimi: Guillaume [Giyom] Tell.

¹⁰⁸⁶ Schiller, *Wilhelm Tell*, s. 83-102.

*Zulmün devşirdiği elma
Sevgili çocuğunun başında.
Utanç zulüm bu dünyada durdukça
Gıyyom Tel yine gelir,
Çeker okunu düşürmek için,
Utancı onura çevirmek için
Elmayı can evinden vurur.” (Tüm Şiirleri-2, s. 478-480)*

Can Yücel’in “Andersen’in Masalları”, “Kibritçi Kız” masalının parodik bir yeniden yazımıdır. Masaldaki en belirgin motifi uyumsuz bir çerçeveye uyarlayan Yücel, aslında hayatta rastlanabilecek oldukça sıradan ve basit bir tabloya göndergesini yerleştirir. Duygulara hitap eden yönüyle öne çıkan bu masal, basitleştirilir; yeniden üretilirken argoya dayalı bir üslupla, cinsellikle ilgili göndermelerle gülünçleştirilir. Anlatıcı özne, masaldaki gibi bir kış manzarasında, Kibritçi Kız’ın kibrit satarken soğuktan donmanın eşiğine geldiğinde gördüğü hayalleri¹⁰⁸⁷ karikatürize eder. Onun yerine geçer ve bir gece masaldaki kızı takside bir Amerikan onbaşıyla yakınlaşırken görünce oradan kaçır. Ana-metindeki anlatıcı özne, “kahraman”ın rolüne bürünürken Kibritçi Kız, masalla ilgisi olmayacak kadar gerçekçi/natüralist bir olayın, özgün bağlamındaki mağdur tipiyle tezat kuracak bir manzaranın içine taşınır. Alt-metnin duygusal tonuyla zıtlık kuracak bir şekilde yeniden üretilir.

*“Masal dediğin böyle havada olur
Kış kıyamet dizboyu kar
Üstelik yılbaşı*

*Bir taksi çekmişler kenara
(...)
Ossaat çaktım ilk kibriti
Elimde tanrısal bir ışık belirdi
Uzatmayalım tıraşı*

*Ne nur yüzlü ana ne Noel ağacı
Suratından düşen bin parça
İçerde bir Amerikan onbaşı*

*Andersen’in Kibritçi Kızı kucağında
Belli derdi yok soğuktan yana
Açılmış kıcı başı*

*İkinci kibrit mi allah etmesin
Çocuk muyum Andersen miyim ben
Acele kırdım ordan kirişi*

Yeni yılın kutlu olsun ibrikçi başı” (Şiir Alayı, s. 52)

¹⁰⁸⁷ “The Little Match-Seller”, *Fairy Tales of Hans Christian Andersen*, The Floating Press, 2010, s. 551-554.

Mustafa Necati Karaer'in “Sonbahar Değirmeni” şiirinde sevgili, karanlıkları tutuşturan Kibritçi Kız olarak tasvir edilir (*Bütün Şiirleri*, s. 38).

Adnan Özer, “Tuz Anıları”nda, “Rapunzel” masalındaki¹⁰⁸⁸ kızın, cadının onu kapattığı kuleden uzun saçlarına tutunarak inmesi motifini imgeleştirir ve aşkı tanımlamak amacıyla kullanır.

“(…)

O zamanlar

kayalarına Rapunzel'in saçlarını serdiği

limanlara uğrayan bir yelkenli sanırdım aşkı (*Rüzgâr Durdurma Takvimi*, s. 148)

Masal kişilerinin; bir ahlaki tutumun simgesine dönüştürüldüğü, anlatıcı öznenin bir masala dâhil olmasıyla ya da uygunsuz bir bağlama yerleştirmeyle gülünçleştirildiği görülür. Aynı zamanda onlar, geçmişe ve çocukluğa özlem gibi izlekler vurgulanırken, sevgili ya da aşk konusunda bir ölçüt geliştirilirken metinlere taşınır.

3.5.2. Modern Anlatı Metinleri: Roman Kişileri

Cumhuriyet Dönemi Türk Şiiri'nde sıkça başvurulan kaynaklardan biri de Batı edebiyatının modern anlatı metinleridir. Özellikle kült ve klasik romanlar, bu bağlamda öne çıkmaktadır. Diğer bölümlerdeki çoğu örnekte görüldüğü gibi anlatı özelliklerinin baskın olduğu bu metinlerde de kişi düzeyinde metinlerarasılığın yoğunluğu dikkat çekmektedir. Batı romanları ve diğer türdeki anlatı metinleri de geniş ölçüde yararlanılan bir metinler kümesi olarak söz konusu dönemin şiirini besleyip zenginleştirmiştir.

3.5.2.1. Don Kişot

Milen Kundera'ya göre Avrupa romanının doğuşunu muştulayan *Don Kişot* (1605-1615), skolastik düşüncenin yerini akılcılığın, tanrısal ve mutlak doğrunun yerini insanların paylaştığı yüzlerce izafi doğrunun aldığı Modern Çağ'la birlikte ortaya çıkan roman türünün bir imgesi ve modelidir.¹⁰⁸⁹ Bakhtin'e göre bu roman, yerleşik edebî normlara ve uzlaşımara bir meydan okuma, protesto olarak ortaya çıkmıştır ve Rönesans yazarlarının mevcut türlere, kimi kurumlara karşı başlattığı parodik çizginin oluşturduğu ortamın ürünüdür: “*Dünya edebiyatının en büyük ve en karnavalımsı*” metinlerinden biridir.¹⁰⁹⁰ Bu bakımdan *Don Kişot*, farklı dilleri ve söylemleri birleştirdiği gibi onları içeren metinleri ve edebî geleneği de aşındırır; hem parodi oluşu hem de birçok edebî metni taklit etmesi, onların ürettiği normları yıpratmak için aykırı bağlamlara

¹⁰⁸⁸ Grimm Kardeşler, *Grimm Masalları* (Çev. Saffet Günersel), C. 2, Pinhan Yayıncılık, İstanbul, 2011, s. 440-445.

¹⁰⁸⁹ Milan Kundera, *Roman Sanatı* (Çev. İsmail Yerguz), Afa Yayınları, İstanbul, 1989, s. 14.

¹⁰⁹⁰ Mikhail Bakhtin, *Karnaval'dan Romana Edebiyat Felsefesinden Dil Teorisine Seçme Yazılar* (Çev. Cem Soydemir), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2001, s. 81.

yerleştirmesi gibi yönleriyle metinlerarasılığı da örnekler. Rose’a göre *Don Kişot*, kurmacanın süreçleri üzerine derinlemesine düşünen ve bu amaçla parodiyi kullanan “genel parodi”nin en tipik örneklerindendir; bu romanda parodinin nesnesi olan metinler bütününe karşı zıt değerli bir yaklaşım vardır. *Don Kişot*, onlardan olay örgüsü ve karakter bakımından yararlandığı gibi aynı zamanda onları gülünçleştirir.¹⁰⁹¹ Hutcheon’a göre *Don Kişot*, kendisini yeni ve özerk bir edebî türü (romanı) oluşturacak kadar köken metninden ayırıştıran parodik bir eserdir.¹⁰⁹²

Bu çalışmada incelenen şiirlerde ise Don Kişot’a karşı yıkıcı olmayan, özdeşleşmeye dayalı, yer yer parodiyle de çeşitlenen bir yaklaşım söz konusudur; o, daha çok romantik bir figür ve model, başından geçenlere atıf yapılan hayalperest bir şövalye tipi olarak algılanmıştır. Onunla ilgili bu algının kökenindeki olaylar ana hatlarıyla şu şekildedir:

16. yüzyıl İspanya’sının La Mancha bölgesinin küçük bir köyünde başlıca uğraşı romantik çağların gezici şövalyelerinin kahramanlıkla örülü hayat hikâyelerini okumak olan Alonso Quijano adında bir soylu yaşar. Gitgide okuduğu eserlerin güdümüne giren bu kişi, şövalyelik kurumunun tekrar diriltilmesi gerektiğine kalpten inanır. Üstüne eski bir zırhlı elbise, eline paslı bir kılıç, başına miğfer yerine bir berber taşı geçirir; cılız ve hasta adı Rocinante’ye binerek maceralara atılmaya karar verir. Okuduğu bütün şövalye hikâyelerinde aynı zamanda bir sevgili figürü bulunduğundan hayalleriyle bezediğı bir köylü kızına Dulcinea adını verir; nihayetinde onun aristokrat bir kadın olduğuna kendini inandırır. Kendisine ise Don Kişot adını verir. Macera için yola çıkmadan hemen önce rastladığı Sanço Panza adlı köylüye bir ada vaat ederek uşığı olmasını ister. Birlikte çıktıkları yolculukta yanlış anlamadan ya da görünenleri çarpık yorumlamaktan dolayı birçok trajikomik olay yaşanır. Bunun öncelikli nedeni, Don Kişot’un imgelemiyile her şeyi çarpıtması ve romantik ya da kahramanlık sergilemeyi zorunlu kılan bir macera olarak algılamasıdır. Yel değirmenlerine saldırmak, sıradan nesneleri dev, düşman ya da büyücü sanmak, kurtarılmaya hiç ihtiyacı olmayan insanların mağdur olduğunu düşünerek başına belalar açmak onun bu yöneliminin gülünç olduğu kadar trajik bazı sonuçlarıdır. Bu ve benzeri birçok maceranın ardından kasaba berberi ve papazı, hasta ve zayıf düşen Don Kişot’u evine getirmek amacıyla Dulcinea’nın, onun köye dönmesini istediğini söyler. Evine dönen Don Kişot, şövalyeliğı ve hayallerini inkâr ederek ölür.

¹⁰⁹¹ Margaret A. Rose, *Parodi: Antik, Modern ve Postmodern* (Çev. Cansu Dikme), Hece Yayınları, Ankara, 2016, s. 72.

¹⁰⁹² Linda Hutcheon, *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, University of Illinois Press, Illinois, 2000, s. 35.

Hayalleri konusundaki ısrarcılığı ve romantik serüven düşkünlüğü Don Kişot'un edebiyat tarihinde ve diğer sanatlarda sıkça işlenen özelliklerinden birine dönüşmüştür. Kendisi de insanın dünya karşısındaki sınırlılıklarına rağmen direnmekteki ve kararlılıktaki iradesinin bir timsali olarak yorumlanmıştır. Onun sonuç vermeyen ancak bir türlü vazgeçemediği, bunu yaparken de algılama biçimine göre şekillenen bir gerçeklikle renklendirdiği mücadelesi, birçok metnin çıkış noktası olmuştur. Bunun örneklerinden biri de **Ali Mümtaz Arolat**'ın “Yeldeğirmenleri”dir. Bu metinde, tıpkı Cervantes'in *Don Kişot*'unda olduğu gibi, yel değirmenleri devler olarak tasvir edilir ve Don Kişot'un onları dev sanıp da saldırarak kendisini hırpalaması yeniden yorumlanır. Göndergesini yankılayan bu şiirdeki anlatıcı özne de karşısındaki bir tepede gördüğü yel değirmenlerini devlere; onların devinimlerini Don Kişot gibi çarpıtarak el kol sallamaya, bir kavga çağrısına benzetmiştir. Romanın yel değirmenleriyle savaşılan ilgili bölümü hem içeriğin çıkış noktası olmuştur hem de şiire adını vermiştir. Ana-metin, romanın en sık tekrarlanan örüntülerinden biri; görünüşün hayal gücüyle çarpıtılarak yorumlanmasının yol açtığı çoğu zaman gülünç, yer yer de trajik sonuçların örneği olan sahnelerden en bilineni üzerine inşa edilmiştir. Bu açıdan bakıldığında Arolat'ın metni, romanın bir bölümünün¹⁰⁹³ indirgenmiş ve farklı bir bakış açısıyla çeşitlenmiş bir yeniden yazımıdır. Arolat, alt-metinde devler olarak çarpıtılan değirmenlere masallardan ödünç alınmış kimi yerli motifler de ekler; bir anlamda göndergesine yerli nitelikler kazandırır. Örneğin Don Kişot'un devleri de bir masal mekânı olan ve devlerin bulunduğu inanan Kafdağı'ndan çıkıp gelmektedir. Tüm bunlara rağmen ödünç alınan roman kişisi ve olay örgüsü kesiti, alt-metni birçok yönden yinelemektedir.

“(…)
Karşiki tepede çömelmiş devler
Ateş gözleriyle uzağa,
(…)
Karşiki tepede çömelmiş devler,
Gözlerinde vahşi alevler,
Neler konuşmakta
Ellerini, kollarını indirerek, kaldırarak?

Uzak,
Hayâllerden uzakta,
Masalların diyarından ufka yükselen
Kafdağının ardından gelen
Bu devler,

¹⁰⁹³ Miguel de Cervantes Saavedra, “Yiğit Don Quijote'nin korkunç ve hayal edilemeyecek yeldeğirmenleri serüveninde kazandığı büyük başarıya ve memnuniyetle anılmaya lâyık diğer başarılarına dair”, *La Mancha'yı Yaratan Asilzade Don Quijote I* (Çev. Roza Hakmen), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2001, s. 83-90.

*Gözlerinde kinli alevler,
Ulurken, boğulurken rüzgâr
Neler konuşmaktalar
Ellerini, kollarını indirerek, kaldırarak?” (Hayal İkliminden Dönen Diyor ki, s. 56-57)*

Cahit Sıtkı Tarancı’nın “Değirmen” başlıklı şiirinin konusu, yine Don Kişot’un saldırdığı değirmendir.¹⁰⁹⁴ Değirmenin Don Kişot’un kılıcını parçalayıp onu atı Rocinante’den düşürdüğü sahne, ana-metinde özetlenerek verilir. Sonrasında anlatıcı özne, bir insan gibi kişileştirdiği değirmeni, ömründeki sıkıntıların metaforu olarak işlevlendirir. Alt-metinden ödünç alınan değirmen, yeni bağlamında Don Kişot’un çarpık algısındaki bir dev olmaktan ziyade anlatıcı öznenin karşılaştığı zorlukları ve külfeti temsil eder. Yel değirmenleri, onları dev zanneden Don Kişot’u alt ettiği gibi anlatıcı özneyi de sıkıntıların çarkında öğütmektedir. Böylece metaforik bir genişletmeye ve koşutluğa tabi olan roman unsuru, şiirdeki kasvetli atmosferi belirginleştirirken anlatıcı öznenin iç dünyasını sunmakta araçlaşır.

*“Bir değirmen bilirim,
Hani paramparça etmişti
Kocaman kılıcını Don Kişot’un.
Ah o değirmen!
(...)
Değirmen durmadı döndü,
Değirmen öğüttü beni;
Hem de gençliğim pahasına!” (Otuz Beş Yaş Bütün Şiirleri, s. 107)*

Tarancı, ikinci “Değirmen”ini önceki şiirin bir devamı olarak yazmıştır. Bununla birlikte bir tür değirmen ilenci olan bu şiirde, anlatıcı öznenin zorluklar karşısındaki durumu edilgenlikten etkinliğe geçiş gösterir. Böylece Tarancı, iki farklı metni arasında tematik bir süreklilik (*sequel*) kurarken önceki şiirinden de yeni bir metin türetir.

*“Suyun kurusun kanadın kırılsın değirmen
Yetişir beni öğüttüğün
Bırak cahilliğim saflığım gitmesin elden
Bilmek yanmamış büsbütün” (Otuz Beş Yaş Bütün Şiirleri s. 206)*

Nazım Hikmet’in “Don Kişot” başlıklı şiirinde de romanın kişileri ve olayları gibi kurgu ve içerik unsurlarına yer verilir. Romandan hareketle minyatür bir evren kurulur. Anlatıcı özne, kendisini çizdiği romantik gezgin şövalye tipi Don Kişot’la bütünleştirir; onun atı Rocinante’nin sırtında savaştığı yel değirmenleriyle ilgili, romanın bu başlık altında yer alan şiirlerde en çok gönderme yapılan bölümünü de yeniden üretir. Onun şövalyelik kurumunu diriltmek için maceralara atılması, geçmiş yaşında aklını okuduğu şövalye hikâyeleriyle bozması, gerçeği algılamadaki naifliği ve dünya

¹⁰⁹⁴ *age*, s. 83-90.

karşısındaki çaresizliği yüceltilir. Böylece şiirin anlatıcı öznesi, dünyaya özgü sıkıntıları ve dertleri anlatmak amacıyla yel değirmenlerini bir metafor durumuna getirir; romandaki kimi olayları, çatışmayı, kişileri, kendi iç dünyasını ve haksızlık karşısındaki tutumunu sunmak için araçlaştırır. Nihayetinde çoğunlukla bireysel duyguların ve izlenimlerin aktarıldığı bu şiirin dokusuna romanın kurgusu ve içeriği ile ilgili birçok unsur sindirilmiştir; bunlar, anlatıcı öznenin iç dünyası aktarılırken işlevlendirilmiştir. Bu bağlamda anlatıcı özne de Don Kişot'un yeniden üretilmiş bir biçimi, türevi gibidir.

*“Ölümsüz gençliğin şövalyesi
ellisinde uyup yüreğinde çarpan aklına,
bir Temmuz sabahı fethine çıktı
güzelin, doğrunun ve haklının:
önünde şirret, aptal devleriyle dünya,
altında mahzun ve kahraman Rosinant’ı.
(...)
yolu yok, Don Kişot’um benim, yolu yok,
yel değirmenleriyle dövüşülecek.*

*Haklısın,
elbette senin Dölsinya’ndır en güzel kadını yeryüzünün,
sen, elbette bezirgânların suratına haykıracaksın bunu,
alaşağı edecekler seni
bir temiz pataklayacaklar
Fakat sen, yenilmez şövalyesi susuzluğumuzun,
sen, bir alev gibi yanmakta devâmedeceksin
ağır, demir kabuğunun içinde
ve Dölsinya bir kat daha güzelleşecek...” (Bütün Şiirleri, s. 905)*

Ercümend Behzad Lav’ın “Kemal Ahmet”inde şair Kemal Ahmet (1904-1934), Don Kişot’a benzetilir; bu şiirde de yel değirmenleri göndermesi vardır. Anlatıcı özne, çizdiği karamsar tabloda Kemal Ahmet’i bazı zorluklar karşısında yenik düşmüş ancak yine de mücadele eden bir insan olarak tasvir ederken Don Kişot’tan yararlanır.

*“Önüde ne yel değirmenleri
Ne de bir tank var.
Barometre fena
Gaklıyor kargalar
Bu havada avlanmak
Zor Donkişotum, zor!” (Bütün Eserleri, s. 148-149)*

Behçet Necatigil’in “Yel Değirmenleri” başlıklı şiiri, birden çok göndergenin dönüştürülerek yan yana getirilmesiyle oluşturulmuştur. Bu göndergelerden biri de metnin başlığında anıştırılan *Don Kişot*’tur. Şiirin son dördlüğüde anlatıcı özne, kendisine başkası gibi hitap ederek değirmenlere saldırma sahnesinin öznesi durumuna gelir. “Mihnet”i bir “esvap” gibi sırtına geçirip Don Kişot’un değirmenlerine saldırır; ancak ondan farklı şekilde, yaptığı işin bilinciyle mücadele etmesiyle farklı bir portre

çizer. Bu metnin özgün şekilde bünyesinde dönüştürdüğü alt-metinlerden bir diğeri ise Fil suresidir (1-5); modern bireyin hayatta karşılaştığı sıkıntıları daha çarpıcı şekilde aktarmak için kullanılan bir soyutlamanın kaynağı olan bu gönderge de şiirin izleğini, hayatın sıkıntıları ve zorluklarına rağmen direncin sürdürülmesi gerektiği fikrini destekler.

*“Yaşamak azaptır çok zaman,
Dualara açıldı ağız.
Tükendi dizlerde derman,
Akşamı bulamayacağız.*

*Sürülerini götürdü Beniisrail,
Gitmek düştü adamlara.
İmdada yetişti Ebabil,
Kuşlar vurdu camlara.
(...)*

*Beni kurtaracak biri yok hazırda,
Ölümün takibi henüz çok geriden.
Mihneti esvap gibi geçirip sırta,
Yel değirmenlerine hücum yeniden.” (Şiirler, s. 19)*

Celâl Sılay’ın “DonKişot’un Atı” şiirinde çevresine küserek yaşadığı yerden ayrılan anlatıcı öznenin, Rocinante ile karşılaşması masalsı bir atmosferde aktarılır. Bu bağlamda kendisini Don Kişot’la özdeşleştiren anlatıcı özne, hayalî bir yolculuğa çıkar. Hayatın katılığı ve zorlukları karşısında sığınabileceği bir liman olarak gördüğü masalsı/ütopik diyara ulaşmayı arzular. Ana-metinde bu uzaklaşmanın soyut uzamı, gerçeklikten kaçışı temsil eden ve kapalı şekilde işaret edilen okuma süreçleridir. Yine okuma ediminin gerçekleştiği gecelerden birinde yücelttiği bu diyara varmak amacıyla yola düşen anlatıcı özne, az gidip uz gidip Don Kişot’un atı Rocinante ile karşılaşır. Onun sırtına binerek dağ tepe aşar; ancak o da Don Kişot gibi arayışının nesnesine ulaşamaz, huzurlu bir yeri bulamaz. Ana-metindeki bu arayış, Don Kişot’un maceralar için çıktığı ve semeresini alamadığı yolculuğa paralel okunabilir. Bununla birlikte anlatıcı öznenin, ima edilen okuma süreçlerinde kendisini Don Kişot’un yerine koyması dolayısıyla şiirin bütünü, bu uğraşın bir metaforu olarak yorumlanabilir.

*“Bir yerim vardı önceleri
Şu dağlar arkasında
Size küstüğüm geceleri
Yaşardım onlar arasında
(...)
Akan çeşmelerle güneş arasında
Gece gündüz düğün dernek
Bir yerim vardı şu dağlar arkasında
(...)
Az gide uz gide*

Donkişot'un atını gördüm

Aştım dağları dağları

Bütün evlerde perde

Sımsıkı örtülmüş kapıları

Nerde o benim yerim nerde?" (Hüsran Filizleri, s. 285)

Sılay'ın "Mahallemden"i de bir önceki şiiri, "DonKişot'un Atı"nı bütünleyen, onunla söyleşen ve benzer bir örüntüyü farklı şekilde tekrarlayan bir kurguya sahiptir. Kitap okumanın ya da kurmaca âlemlerde dolaşmanın kapalı şekilde dile getirildiği bu şiirde anlatıcı özne, dilini Shakespeare'in muhayyilesine daldırır; sonrasında okumaktan dolayı annesiyle arasını açar. *Don Kişot*'un yazarı Cervantes'e olan tutkusu ise onu annesinden tamamıyla koparır. Okudukça dış dünyaya yabancılaşıp kurmaca bir düzlemi içselleştiren anlatıcı özne, bu metinde de Don Kişot'un atına biner; yani kurmaca metinleri okumaya başlar ve "vatanını kaybeder." Bu bağlamda özel olarak *Don Kişot*'u, genel anlamda kurmaca metinleri okuyanların dünyayı ve gerçekliği algılayışı başkalaşır; artık hiçbir şey eskisi gibi görünmez. Anlatıcı özne de bundan dolayı hayalin dehlizlerinde dolaşırken önceki şiirde de kapalı şekilde bahsedilen mahallesinden, dış dünya gerçekliğinden uzaklaşır. Bu uzaklaşmanın yöntemi ve aracı olan okuma ediminin ürettiği zihinsel süreçleri dolaylı şekilde betimleyen ana-metin, yazarın iki farklı metnini birbirine bağlayan bir kurmaca at (Rocinante) figürüne sahiptir. Aynı zamanda bu şiirin son dizelerinde Sılay'ın önceki şiirine gönderme yapılarak iki metin arasındaki söyleşinin yolu da açılır.

*"Namazgâh mahallesinden dilimi
Daldırdım Şekispirin muhayyilesine
Dilime dolaşan kelimeleri
Boşaltım namazgâh mahallesine
(...)
Girdi anamla arama
İspanyalı Servantes*

*Mahallem bir tuhaf oldu
Uzaklaşmış buldum anamı
Bindim Donkişot'un atına
Kaybettim vatanımı*

*Ne derlerse desinler
Kim binerse bu ata
Bir daha asla kavuşamaz
Binmeden önceki rahata" (Hüsran Filizleri, s. 290)*

Can Yücel'in "Hayırsız Ada" şiirinde anlatıcı özne ile arkadaşlarının gün içindeki koşturmacası, bir adaya ulaşmak için çabaları; Don Kişot'un daimi macera ve kahramanlık arayışını, bununla birlikte şiirdeki kişilerden biri olan Panço Villa, Sanço

Panza'yı akla getirir. Ayrıca şiirin başlığında Don Kişot'un onunla yolculuğa çıkması karşılığında Sanço Panza'ya vaat ettiği ada anıştırılır (*Şiir Alayı*, s. 53-54). Yücel'in "O Gamlı Şövalye" şiiri ise Don Kişot'un çarpıtılmasına dayalı bir parodidir. Şiir hem Cervantes'in romanından hem de Picasso'nun Don Kişot eskizinden izler taşımaktadır. Alt-metinlerden hem metinlerarası hem de göstergelerarası düzeyde yararlanan bu örnekte, mizahi çarpıtmalar ve kelime oyunları ile kurulan bir yapı vardır. Don Kişot'la ilgili önemli kelimelerin seseşliğinden ve çağrışımlarından hareketle mizahi, gülünç bir atmosfer oluşturulur. Şövalye ve meşhur atı Rocinante, karikatürize edilir. "Don" kelimesinin seseşliği ve çoğul anlamları ile ironik olduğu kadar saçma bir çerçeve kurulur. Şövalyenin soyluluk unvanı "Don",¹⁰⁹⁵ Rocinante'nin üstündeki örtüyle bağdaştırılır. Bu oyuna dayalı girişten sonra ise metnin odağında Don Kişot vardır. Alt-metindeki değirmene saldırmak, dağ bayır dolaşarak macera arayışı, gezginlik gibi motifler; kimi ödünclemeler ve göndermelerle güncel bir boyut kazanır. Toplumsal kimi sorunlarla da kaynaştırılan bu motifler; yeni bağlamlarında alaycı şekilde kahveyle bağdaştırılır. Anlatıcı özne ise Picasso'nun eskizindeki güneş kursu değirmene vurduğunda gamlı şövalyeye, Don Kişot'a sevinçler (dolaylı şekilde kahve) öğütür; yani onunla duygudaşlık kurar.

*"Upuzun bir Don var ya Servantes'ten müdevver,
Ben o yellim-yellimin kahve değirmeniyim.
Yoksulluklar, savaşlar, tutsaklıklar, sürgünler.
Rozinant'ın kışında yıllardır seferiyim.*

*Varsın bu pirinç beden ve bu inançlı keşiş
Dağ bayır dolaşırken hasret gitsin kahveye!
Vurdukça güneş kursu nakışlarıma güneş,
Sevinçler öğütürüm o gamlı Şövalyeye." (Şiir Alayı, s. 101)*

Yücel'in "Arkamdan Konuşmasınlar Diye" şiirinde ise anlatıcı özne, Heybeli'de sahibi olduğu bir yıkık yapıyı Don Kişot'un yel değirmenine benzetir ve üzerindeki reklam için herhangi bir bedel yahut kira almadığını söyleyerek gülünç bir etki, son oluşturur. Metin, mizahi bir "günah çıkarma" şeklinde kurgulanmıştır. Garip poetikasının birçok özelliğini yansıtır. Bununla birlikte şiirin anlatıcı öznesi, sahip olduğu yapıyı Don Kişot'un savaştığı değirmenlere benzetirken onunla özdeşleşir.

*"Her Donkişotun bir yel değirmeni vardır
Benim ki Heybelide
Yarı yarıya yıkık
Üstünde
Kırmızı üstüne beyaz beyaz harflerle
Kocaman*

¹⁰⁹⁵ Bir soyluluk unvanı olan "Don" kelimesi, İspanyolca "Beyefendi" anlamına gelmektedir.

TÜRKİYE HALK BANKASI

Yazılı

Vallâhi billâhi de

Beş kuruş almadım o reklam için” (Şiir Alayı, s. 171)

Coşkun Ertepinar’ın “Don Kişot’um” şiirinde romantik bir şövalye portresi çizilir. Alt-metinden kimi olayların özetlenerek aktarıldığı bu metinde yapılan kimi göndermelerle söz konusu kurmaca karaktere seslenilir. Bir çocuğun hayal dünyasında şövalyelik kurumunun bu ayıksı ve son temsilcisinin nasıl etkiler bırakabileceğini bir söyleşi tarzında aktaran bu örnek, aynı zamanda modern insana ve topluma dönük bir taşlamadır. Bu bağlamda romandaki yel değirmenlerini dev zannedip onlara saldıran Don Kişot, haksızlığa karşı mücadele eden ideal bir figüre; devler, değirmenler ise toplumsal aksaklıkların ve bozukluğun metaforuna dönüştürülür. Don Kişot, tüm bunlarla mücadele eden ancak çağdaş toplumda örneğine rastlanmayan ideal bir kahraman tipidir. Özgürlük, adalet, güzellik gibi değerlerin savunucusu olan bu tipin bugünkü muhtemel varisi ise toplum tarafından kendilerinin bir benzerine, örneğine dönüştürülmemiş olan çocuklardır. Bundan dolayı Don Kişot, olumlu değerleri temsil eden bir model olarak çocuklara tanıtılır.

“Biricik kahraman sendin,
Biricik süvari de sen.
Düzelesi dünya sence dört karıştı
Güzellik isteyen,
Hürriyet isteyen...

Efendiydin, şövalyeydin gerçekten,
İnanırdın zayıf gücüne.
Ne öfkende kin, ne gülmende yalan,
Güzel yoğurmuştu hamurunu,
Güzel,
Yaman ustan...

(...)

Ne o günkü devler eksildi, Don Kişot’um,
Ne saldırdığın değirmenler!
Eşyada bir hal, bizde bir hal,

(...)

Saftın fakat tertemizdin,
Bu gün kahkahalarla güldürdüğün
Dünya çocukları kadar...” (Şiir İkliminde Bir Ömür, s. 64)

Ertepinar’ın “Trabzon’da Denize Karşı” şiirinde su kenarında bir kaya üzerinde oturan anlatıcı özne, bir arkadaşına (Koyluhisarlı Asabi Mahmut) Shakespeare’in *Othello*’sunu, Desdemona’nın güzelliğini ve başka kurmaca metinleri anlatır. Arkadaşı ona kötülüğün simgesi olan Iago’ların bu dünyada çok olup olmadığını sorar. Cevap;

Davalaciro'yu çıldırtan Finten,¹⁰⁹⁶ *Acımak*'taki¹⁰⁹⁷ kaynana gibi kötü kurmaca kişiler, birer Iago'dur. Reşat Nuri'nin romanındaki Çalikuşu ise Desdemona gibi saftır; ancak bir alingan ve ele avuca sığmazdır. Tüm bu dinlediklerinden etkilenen arkadaşı, Don Kişot gibi kafayı bozmadan okuyacağını söyler (*Şiir İkliminde Bir Ömür*, s. 144). Şövalyenin tipik yönlerinden birini, okumaları sonucu gerçekle arasını açmasını kendisine uyarlar.

S. Kudret Aksal'ın “Bir Kapı Aralığından” şiirinde de “*Don Quijote yeldeğirmenlerine doğru./Sözlüğü yazılıyor simyanın./Güpegündüz konçerto*” dizeleriyle Don Kişot'un yel değirmenlerinin görünüşüne aldandığı roman kesitine gönderme yapılır (*Şiirler*, s. 504).

3.5.2.2. Robinson Crusoe

Ian Watt'a göre *Robinson Crusoe* (1719), 16-18. yüzyıllar arasında ilk işaretlerini veren ve şekillenmeye başlayan bireyciliğe dayalı modern dünyanın “mit”lerinden biridir. Bu metnin ilk örneklerinden olduğu varsayılan roman türüyle bireycilik arasında bir nedensellik olduğu düşünülür. Yeni bir dünyanın dinî, ekonomik ve toplumsal tutumlarını yönlendiren modern bireyciliğin özlü bir ifadesi olan *Robinson Crusoe*; *Don Kişot*, *Faust*, *Don Juan* gibi metinlerle birlikte romanın doğuş şartlarını hazırlayan dünya görüşünü temsil eder.¹⁰⁹⁸ Bu bağlamda *Robinson Crusoe*, sıradan bir insanın neredeyse tek başına, kendi maddi amaçları doğrultusunda doğaya nasıl boyun eğdirdiğini ve nihayetinde onu kuşatan fiziki çevre karşısındaki zaferini anlatır.¹⁰⁹⁹

Burjuva değerlerinin, bireyciliğin bir övgüsü olan bu kitapta, serbest girişim ve uç veren kapitalizmle karakterize olan “Yeni Dünya” anlayışı yüceltilir. Romanın vermek istediği ve olumladığı temel düşünce de budur. Metinde, babasının avukat olmasını istediği Robinson Crusoe, bir liman kasabasından gemiye binerek denize açılır. Denizcilerin etkisinde kalan Crusoe, ailesine verdiği sözü unutarak denizlerde maceralara atılmaya karar verir. Birkaç kez esir düşüp kurtulan Crusoe, Portekiz'de şeker kamışı üretimi yapar; çiftliğinde çalışması için kölelere ihtiyaç duyduğunda yanına başka çiftçileri de alarak gemiyle yola çıkar. Sonrasında gemileri Güney Afrika'ya yakın bir noktada batar ve Crusoe dışında herkes ölür. Issız bir adaya sürüklenen Crusoe'nun çok az eşyası vardır ve geminin enkazından kalanları yaptığı salla yavaş yavaş adaya taşır. Kimsenin olmadığı ve ilkel koşulların hüküm sürdüğü bu yerde uyum sağlamaya ve

¹⁰⁹⁶ Abdülhak Hamit Tarhan'ın aynı adı taşıyan dram türündeki oyununun kişisi.

¹⁰⁹⁷ Reşat Nuri Güntekin'in romanı.

¹⁰⁹⁸ Ian Watt, *Modern Bireyciliğin Mitleri Faust, Don Quijote, Don Juan, Robinson Crusoe* (Çev. Mehmet Doğan), Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul, 2014, s. xii-xiv.

¹⁰⁹⁹ *age.*, s. 195.

doğanın şartlarını da hesaba katarak hayatta kalmaya çalışır. Tarım yapmaya, keçileri evcilleştirmeye başlayan Crusoe, kendisine arkadaşlık etmesi için bir papağanı da eğitir. Adada bu şekilde on iki yıl geçiren Crusoe, bir gün sahilde dolaşırken ayak izleriyle karşılaşır. Aynı zamanda insan kemikleri ve parçalanmış uzuvlar da görür. Güney Amerika'nın “yamyam”larının adaya uğramış olacağını düşünerek dehşete kapılır. Bundan dolayı kendisine siper yaptığı bir mağarayı tahkim eder ve onları öldürmek için planlar yapar. Bir gün etrafı gözetlerken ateşin önünde bir grup ilkel insanın dans ettiğini görür ve onlara saldırır. Bu esnada onların öldürdükleri bir esiri pişirdiklerini ve diğer ikisini de öldürmeye hazırlandıklarını görür. Crusoe, gruptakilerin birçoğunu öldürür ve kalanlar da esirlerden birini geride bırakarak kaçır; bu esiri kurtarır, günlerden cuma olması nedeniyle ona “Cuma” adını verir ve zamanla dil öğretir. Cuma, onun hizmetkârı ve arkadaşı olur. Ondan aldığı bilgilerle hareket eden Crusoe, başkalarını da kurtarır. Birlikte türlü maceralar yaşarlar. Daha sonra yardım ettikleri bir İngiliz gemicinin gemisiyle birlikte İngiltere'ye dönerler.¹¹⁰⁰

Ana hatlarıyla bu şekilde özetlenebilecek *Robinson Crusoe*, mitin işlevlerine uygun şekilde altında yatan paradigmaya sadık kalarak bir dizi çeşitleme oluşturmaktan dolayı modern Batı'nın tekrar tekrar üretilegelen “mit”lerinden biri olarak değerlendirilir. Ünlü romancı James Joyce, onun “*bütün Anglosakson ruhunun bir özeti*” olduğunu belirtir. Ian Watt ise onu, “*Batılı insanın karakteristik özelliklerinin somutlaştığı bir metin*” olarak görür. Dolayısıyla bu eser, yazıldığı dönemden beri etkilerini sürdürmüştür; çok yönlü okumaya, yorumlara açıktır. *Robinson Crusoe*, vahşi doğa koşullarına rağmen hayatta kalmanın egzotik anlatısı; insanın yaratılışıyla ilişkilendirilen dinî bir alegori; ekonomik bireycilik, Batı'da ortaya çıkan emperyalist hayaller bakımından sömürü ve ekonomik yapıyla ilgili bir mesel ya da mistik bir keşif olarak değişik bakış açılarına göre incelenmiştir. Bu metin, yayınlandığından beri yalnızlık, hayatta kalma, doğayla ve başkalarıyla kurulan ilişkiler gibi önemli izlekler üzerine bir dizi çeşitleme ve güncellemenin nesnesi olarak yeniden yorumlanmış ve üretilmiştir.¹¹⁰¹ Türk şiirinde ise en çok Robinson Crusoe'nun yalnızlıkla ilgisine yer verilmiştir. O, söz konusu duyguyu deneyimleyen insanın psikolojisinin sergilenmesinde işlevlendirilen bir simge/metafor ya da yalnızlık bakımından kendisiyle özdeşlik kurulan bir kurmaca karakter olarak düşünülmüştür. Crusoe'yla ilgili örneklerin çoğu yalnızlık kavramını merkezine alırken onu romantik bir figür, egzotik diyarlarda yaşayan, özlem duyulan hayatın

¹¹⁰⁰ Daniel Defoe, *Robinson Crusoe* (Çev. Akşit Göktürk), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2016.

¹¹⁰¹ Brian Stimpson, “Preface”, *Robinson Crusoe Myths and Metamorphoses* (Ed. Lieve Spaas-Brian Stimpson), Palgrave Macmillan Press, UK, 1996, s. viii.

temsilcisi bir münzevi olarak resmeder. Bununla birlikte onun doğa karşısındaki varoluş mücadelesine gönderme yapan örnekler de vardır.

Cahit Sıtkı Tarancı'nın “Ben Ölecek Adam Değilim” şiirinde Robinson’a, anlatıcı öznenin karamsar ruh hâline ayna tutmak amacıyla gönderme yapılır (*Otuz Beş Yaş Bütün Şiirleri*, s. 99-101). Bununla birlikte Tarancı’nın “Robenson”unda, Robinson ve onun sürüklendiği egzotik adadaki hayat idealize edilir. Anlatıcı özne, onun adasına gitmeyi düşleyen bir hayalperest olarak tasvir edilir; kendisini, Robinson’un arkadaşı (örtük şekilde ona eşlik eden bir Cuma) olarak görür. Robinson’un bir adada tek başına yaşamak ve hayatta kalmak için verdiği mücadelenin birçok kesiti de şiire yayılarak farklı bir dokuda yinelenir; alt-metnin doğada sağ kalmayla ve ona uyum göstermeyle ilgili birçok yönü anımsatılır. Egzotik adadaki hayatı yücelten ve ona öykünen anlatıcı özne; kendisinin de Cuma gibi ilkel hayatın güçlüklerine uyum sağlayacağını, adadaki şartlara alışabileceğini bireysel duygular ve kaçış motifi etrafında dile getirir. Bu bağlamda Cuma ve Robinson, özlem duyulan ideal hayatın temsilcileri olarak anlatıcı öznenin özdeşleştiği figürlere dönüşür.

“(…)
Ben gemi olurum, sen kaptan ol;
Yelken açarız bir sabah vakti.
Güneşte gölgemiz olur deniz.
Yolculuk! derken adamızdayız.
(…)
Ağacı çıkmasını bilirim,
Tanırım meyvanın olmuşunu;
Taş kırmak da gelir elimizden,
Ateş yakmak da, aş pişirmek de.

Robenson, halden bilir Robenson,
Adan hâlâ batmadıysa eğer,
Alıp götürsen beni oraya,
Deniz yolu kapanmadan evvel!” (*Otuz Beş Yaş Bütün Şiirleri*, s. 144-145)

Nazım Hikmet’in “Korku” şiirinde “Robeson”, inci dişli bir “zenci”dir ve ideolojik bir bakışla biçimlendirilmiştir; Hikmet’in diğer şiirlerinde halk edebiyatından devşirdiği, insanlık uğruna bireysel varlığından vazgeçen Ferhat, Kerem ya da Tahir ile Zühre gibidir. Dolayısıyla Hikmet, Robinson’u da ideolojik bir dönüşüme uğratar; o da toplumsal kurtuluş için savaşımaya adaydır. Bununla birlikte toplumsal mücadeleyi ve sömürge karşıtı bir tutumu önceleyen bu metin, doğrudan romanla ilgili görünmemektedir. Ancak metindeki Robinson’un bir siyahi ve sömürünün, baskının “kurban”ı olması; romandaki Cuma tipinin eleştirel bir dönüştürümü, ezilenin ön plana çıkarıldığı bilinçli bir ters çevirme olarak yorumlanabilir. Sömürü ve baskı altındaki

Afrika'nın bir mensubu olan Robinson, türkü söylemenin, özgürlüğün, insani koşullara göre yaşamının peşindedir. Buna önayak olacak bir efendinin ona bağışlayacağından ziyade kendi kurtuluşuna, bağımsızlığına ulaşmak istemektedir.

*“Bize türkülerimizi söyletmiyorlar Robeson
kanal kanatlı kanaryam
inci dişli zenci kardeşim
(...)
sımsıkı bir ayvayı dişler gibi gülmekten korkuyorlar
sevmekten korkuyorlar, bizim Ferhad gibi sevmekten
(sizin de bir Ferhadınız vardır elbet Robeson
adı ne?)
(...)
ne iskonto, ne komisyon, ne vade isteyen bir dost eli
sıcak bir kuş gibi gelip konmamış ki avuçlarının içine
ümittten korkuyorlar Robeson, ümittten korkuyorlar, ümittten,
korkuyorlar, kartal kanatlı kanaryam
türkülerimizden korkuyorlar Robeson.” (Bütün Şiirleri, s. 936)*

Orhan Veli Kanık'ın “Robenson”unda, Robinson'un düştüğü ada ve Güliiver'in devler ülkesinde başından geçenler, çocuk duyarlığı süzgecinden geçirilerek anıştırılır. Anlatıcı çocuk, bu kurmaca kişilerle yaşadığı maceraları aktarır, onlarla özdeşleşir. Metin düzeyindeki “gerçek”le kurmaca iç içe geçer. Şiirde okunduğu ima edilen kitabın, “Brobdingnag'a Gezi” başlıklı ikinci bölümünde¹¹⁰² Güliiver, devler ülkesindedir; öte yandan anlatıcı çocuk, onun başına gelenlere “haminne”siyle ağlar. Robinson'u ise düştüğü adadan kurtarmak için çareler düşünür.

*“Haminnemdir en sevgilisi
Çocukluk arkadaşlarımın
Zavallı Robenson'u ıssız adadan
Kurtarmak için çareler düşündüğümüz
Ve birlikte ağladığımız günden beri
Biçare Güliiver'in
Devler memleketinde
Çektiklerine.” (Bütün Şiirleri, s. 40)*

Ceyhun Atuf Kansu'nun “Çocuklar Gemisi” şiirinde, romandaki kimi olaylar anıştırılır ve Robinson'un adasına gönderme yapılır. Aynı zamanda Robinson'un bindiği ve kazada parçalanan gemi, Nuh'un gemisine benzetilir. Yine Robinson, ana-metindeki bir okuma ediminin bileşeni olarak, kurmaca niteliği vurgulanarak ikincil bağlamında yer alır: “Küçük dostum Robenson'dan ne haber?/Hani okumuştuk bir akşam seninle beraber/(...)/Nuh'un gemisine eş bir dünya gemisinde/Tavşanla, kurtla, bulutla dost olmuştuk/Onu uzak bir adada bulmuştuk.” (Tüm Şiirleri-1, s. 159-173).

¹¹⁰² Jonathan Swift, “A Voyage to Brobdingnag”, *Gulliver's Travels* (Ed. Claude Rawson), Oxford University Press, New York, 2005, s. 73-137.

Necati Cumalı'nın “Yalnızların Korkusu” şiirinin merkezinde, modern toplumun imkânlarından uzak yaşayan insanların temsilcisi olan, “deniz kenarında yalnız kalan insan” göndermesiyle işaret edilen Robinson vardır. Bir adada yalnız yaşamaya dair kimi varsayımlarla kurgulanan bu metinde iki farklı yaşam biçimi karşılaştırılır ve Robinson, modern zamanın içine taşınır. Adadaki yalnızlığın dramatik yönlerinin bir dökümünün yapıldığı ana-metinde anlatıcı özne, yalnız yaşayanlarla roman kişisi arasında koşutluk kurar. Onları Robinson'dan apaçık izler taşıyan insanlar şeklinde tasvir eder. Robinson'un adadaki günlerini romantik bir bakış açısıyla yorumlayan çoğu yaklaşımla zıtlık kuran bu metinde, adadaki günler, yalnızlığın farklı görünümüne uyarlanır ve modern toplumun ürettiği tekdüzelikle karşılaştırılır. Bir monolog kurgusunda gelişen metinde Robinson'un denizdeki yalnızlığı, modern dünyanın ürünü olan bireysel reflekslerden ve özgünlükten mahrum olma açısından yorumlanır. Öyle ki modern hayat ve toplum, bir karmaşadır; benzerlikler ve yinelemeler zinciridir. Denizdeki günler ise birbirinden farklıdır ancak modern hayatın sonucu olan aynılaşma bir şekilde orada da işlemektedir. Bu gelgitli monolog çerçevesinde iki hayat biçimi karşı karşıya getirilirken Robinson'un adadan gördüğü gemilerdeki insanlar tarafından fark edilmek için verdiği çaba anıştırılır; onun, teknolojinin gelişmiş olduğu bir çağda evine dönmek için kolayca bir ulaşım aracı bulabileceği vurgulanarak modern hayatın olumlu yönleri öne çıkarılır. Nihayetinde bu karşılaştırmada bugünün sunduğu olanakların çeşitliliğinden, erişilebilirliğinden dolayı modern toplum lehine bir tutum sergilenir. Bununla birlikte alt-metnin sonuna yapılan göndermeyle, Robinson'un en sonunda evine dönüp aramızda yaşadığı, yalnız olmadığı için şükredilir. Bu bağlamda Robinson, Watt'ın da belirttiği gibi, modern bireyin bir arketipidir (ilkörneğidir).

“Deniz kenarında yalnız kalan adamın korkusu...”

*Onlar şimdi okyanusun ortasında
Sinemasız, kadınsız yaşıyor.*

Sen ne tuhaf şeyler düşünüyorsun?

*Onların günleri birbirine benzemez
Birbirine benzeyen bizim günlerimizdir.*

Sen ne garip çocuksun?

*Sahilden seslensen de
Akşam olurken
Uğramadan geçer vapurlar.
Oysaki kentlerde
Tramvaya binebilir*

Evine dönebilir insan.

(...)

Allah, hiç kimseyi yalnız bırakmasın

Çok şükür, Robenson, artık aramızdasın.” (Aşklar Yalnızlıklar Toplu Şiirler 1, s. 17)

Cumalı'nın “Güneş Saati” şiirinde bir deniz kenarı kahvesinde oturan anlatıcı özne, oradaki kimi nesnelere dair izlenimlerinden yola çıkarak önündeki masa, iskemle gibi eşyaları Robinson'un adasına benzetir. Onun elindeki değnekle toprağı kazması ise adadaki Robinson'un gündelik hayatının, oradaki hayata uyum sağlama çabalarının anıştırmasıdır. Bu bakımdan anlatıcı özne, Robinson'la bir nevi özdeşleşir, onun yerine geçer.

“(…)

Saatlerdir elimde değnek

Deniz kenarında sazdan bir kahvede

Toprağı eşerim

Sanki Robenson'un adası

Oturduğum masa ile iskemle” (Aşklar Yalnızlıklar Toplu Şiirler 1, s. 42)

Cumalı'nın “Ada” şiiri, yine Robinson'un adasındaki gündelik hayatından ve bu mekâna uyum sağlama çabalarından esinlenmiştir. Şiir, adından itibaren Robinson'a ve hikâyesine göndermelerle kurulmuştur. Alt-metinden hareketle, insan ile ada arasındaki örneksemeyle genişleyen metin, ıssız adanın Robinson'unu merkezine aldığı gibi onun sürüklendiğı adada inşa ettiğı keçi ağılını bünyesinde yineler. Bununla birlikte ada, insanın ve onu çevreleyen koşulların alegorisine dönüşür. Robinson ise insanın başka insanlara ulaşma, onlarla iletişim kurma gibi farklı yönlerini temsil eder. Kurtuluş umudu, iletişim kurma ve hayatta kalma çabası, alt-metinde fiziki şartlara karşı verilen mücadeleye yönelikken Cumalı'nın metninde, insanın ruhsal süreçlerine uyarlanır. Robinson ve onu kuşatan çevre, insanın sınırlılıklarına rağmen hayatta kalma mücadelesi; ana-metindeki anlatıcı öznenin (bireyin) bir dizi tutumunu ve duygusal yönünü anlamlandırır.

“Her insan bir ada

Denizi ortasında

Keçisi kulübesi

Kendi Robensonuyla

Gemiler geçer açıktan

Durur dik dik kıyıda

Seslenir mendil sallar

Her insan adasında.” (Aşklar Yalnızlıklar Toplu Şiirler 1, s. 155)

Rüşü Onur, “Robenson” şiirinde yalnızlık duygusuna odaklanırken ıssız bir adadaki tecrit edilmiş insan imgesinden, Robinson'dan hareket eder. Onur'un metninde

Robinson'un yaşadığı ada ve karşılaştığı fiziki zorluklar, doğaya uyum sağlama, hükmetme ve hayatta kalma mücadelesi anıştırılır; ancak bunların tamamı, duyguların ifade edilmesinin aracına dönüşür. Alt-metinde göndermeleri dış dünya olan varlık, durum ya da olaylar, ruh hâlinin ve duyguların aktarımında işlevlendirilir. Örneğin, adadayken Robinson'un uzaktan gördüğü, gelip geçen gemiler, yalnızlığı ve hatıraları temsil eder. İssızlık ve yalnızlık gibi kavramları çağrıştıran metruk ada da benzer bir amaca, psikolojik süreçlerin belirgin kılınmasına hizmet eder.

*“Ne Tanrıdan haber
Ne dallarda meyva
Ve ne aynalarda
(...)
Ve ne kucak açar
Hâtıralar tekrar
Ve ne de dönerler
Gemiler bir daha” (Şiirleri-Mektupları-Ardından Yazılanlar, s. 18)*

Turgut Uyar'ın “Bir Sessiz Gecedeki Turnam...” şiiri, modern Batı edebiyatının önemli bir kişisi olan Robinson'la halk edebiyatının önemli bir figürü olan turna kuşunu aynı dokuda buluşturur. Metin boyunca farklı rotalar kateden ve anlatıcı öznenin duygusal arayışının simgesi olan bu kuşun Robinson olarak bir adaya ayak basması ve oradaki yalnızlığı deneyimlenmesi, âşıkların haberleşmesine aracılık eden bu figüre yeni bir yorum getirir. O da Robinson gibi bir sahile ayak basmıştır ve anlatıcı özne ona, bir dost arayıp aramadığını, yalnızlıktan kurtulmak isteyip istemediğini sorar. Turnayla Robinson'u yalnızlık duygusu aracılığıyla bağdaştırır; farklı edebiyat geleneklerinin benzer anlamlar yüklediği iki figürü birbirine eklemler.

*“(...)
Bir tuzlu sahile ‘Ben Robenson’um’ deyip
Kemali azametle kadem basmışsın.
Kumlarda ayağının çatlak çatlak izleri
Garip garip ses verirmiş attığın her adım,
Söyle Turnam, insan olsun, köpek olsun, karınca olsun
Bir dost aramaz mısın? ..” (Büyük Saat / Bütün Şiirleri, s. 44-45)*

Bekir Sıtkı Erdoğan'ın “Karanlıkta Açan Güller” şiirinde anlatıcı özne, ruh hâlini belirginleştirmek için *Robinson Crusoe* 'ya gönderme yapar ve alt-metindeki ıssız bir adada kalma deneyimini, yol açtığı yalnızlığı kendi koşullarına uyarlar. Kendisini ruh gurbetinde bir yabancı olarak gören anlatıcı özne de onu bu yalıtıcı koşullardan kurtaracak bir geminin gelmesini beklemektedir. Onun amacı da -Robinson gibi- kendisini sınırlayan, çevreleyen ve dış dünyayla bağlantısını sekteye uğratan yalnızlıktan kurtulmaktır. Bu izlek, ana-metinde daha da derinleştirilir; anlatıcı özne, kendisini yurdunda bile yabancı görür. Hem kendi varlığına hem de dış dünyaya yabancılaşmıştır.

Robinson'un iradesi dışında mecbur kaldığı ve fiziki şartların sonucu olan yalıtılmışlığı, ana-metindeki bireyin yalnızlığını belirginleştirmek ve ona vurgu yapmak için bir ölçüte dönüşür. Ana-metinde topluma, insana ve doğaya yabancılaşmanın temsilcisi olan anlatıcı özne (birey), duygularını aktarmak için Robinson'u bir model hâline getirir.

“(...)
Yağmur ol; bir acı sonbaharla gel,
Rüzgâr ol; bir avuç beyaz karla gel!
Gel! ey yıllar yılı beklenen gemi,
Al bu yalnızlıktan, al kurtar beni!
Çocuksu bir sevginin öyküsüyüm ben;
Korkarım, acıklı bitmesin sonum!
Bu ruh gurbetinde ben ilk yabancı,
Ben kendi yurdunda ilk Robenson'um!” (Dostlar Başına, s. 63-64)

Robinson Crusoe, çoğu örnekte yalnızlıkla ilgisinden dolayı romantik bir çehreye büründürülmüştür; duyguların aktarımında kendisine ve maceralarına gönderme yapılmıştır. O da Don Kişot gibi öykünülen, kendisiyle duygudaşlık kurulan, modern hayatın ve birey kavramının kökeninde görülen bir roman kişisidir.

3.5.2.3. Paul ve Virginia

Paul ve Virginia (1788), Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre'in kısa romanıdır. Romanın konusu, Mauritius Adası'nda, annelerince toplumdan uzak büyütülen ve yetişkin olmaya başlayan Paul ve Virginia arasında gelişen aşktır. Virginia, romanda, iyi bir geleceğe sahip olmasını isteyen annesi tarafından geçici bir süreliğine Avrupa'ya, halasının yanına gönderilir. Dönüşü sırasında bindiği gemi adaya yaklaşırken fırtınaya yakalanır ve Virginia gemicilerin önünde kıyafetlerini çıkarmayı reddettiği için batan gemide kalarak Paul'un gözleri önünde boğulur. Bu trajik sahneye tanık olan Paul ise kısa bir süre sonra kederden ölür. Daha sonra onların anneleri de çok zaman geçmeden üzüntüden ölür.¹¹⁰³

Bekir Sıtkı Erdoğan'ın “Maria” şiirinin son bendi, romanın trajik sonunun uyarlanarak ve alt-metnini doğrudan yankılayacak şekilde bir yinelemesidir. Şiirdeki anlatıcı özne, kendisini Paul, sevgilisi Maria'yı da Virginia ile özdeşleştirir. Romandaki geminin batışıyla ilgili bölüm, beklemek motifi, anlatıcı özne ve sevgilisine uyarlanır. Paul'un yerine geçen anlatıcı özne, Virginia'nın farklı bir sahnedeki türevi olan Maria'ya seslenerek alt-metin kişilerini duygularını ifade ederken araçlaştırır.

“(...)
Ben yalnız sana inanıyorum,
Yalnız sana, Marya!

¹¹⁰³ B. de Saint Pierre, *Paul ve Virginia* (Düz. Öner Kemal), İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 2017.

*Beni kahrediyor böyle her gece
Bu hoyrat yıldızlar, bu su, bu okyanus
Ve gökyüzünde emanet duran şu asma fener....
İnan ki sevgili Marya!
İnan ki sen gideli,
Ne varsa hepsi yabancı, ne varsa hepsi keder
(...)
Biliyorum, bu sabah güneşle beraber biliyorum,
Bir vapur demirliyecek bu nankör limana;
Pol'un ebedi matemine rağmen,
Virjini olabilirdi bu vapurda!
Ama sen yoksun biliyorum sen yoksun..." (Dostlar Başına, s. 60-62)*

3.5.2.4. Raskolnikov

F. M. Dostoyevski'nin *Suç ve Ceza*'sında (1866) insanlara ve topluma iyilik ettiğine inanarak baltayla tefeci Alyona İvanovna'yı ve onun suçsuz kardeşini öldüren Raskolnikov, yaşadığı ikilemin ve bunalımların ardından Sonya'nın da etkisiyle pişmanlık duyarak polise teslim olur. Roman, gelgitleriyle sürekli değişen, ahlak bakımından başkalarından üstün olduğunu düşünen ve yer yer özveriyle davranan Raskolnikov'un çelişkili psikolojisi üzerine kuruludur. Raskolnikov adlı hukuk öğrencisi gencin kendi içindeki ikilemler, öznel ahlak ve adalet anlayışı gereğince bir tefeci kadını baltayla öldürmesinin olay örgüsünün en çarpıcı yönünü oluşturduğu bu romana, özellikle bu bakımdan ilgi gösterilmiştir. *Suç ve Ceza* bağlamında özellikle merkezî kişisi Raskolnikov'un işlediği cinayete ve sonuçlarına, kimi zaman da romanın yan karakterlerine çoğunlukla simgesel düzeyde göndermeler yapılır.

Cemal Süreya'nın "Cellat Havası"nda, şair Lorca'nın katledilişine, Amerika'da elektrik sandalyesiyle idama, Dostoyevski'nin *Suç ve Ceza*'sının I/VII. bölümünde Raskolnikov'un tefeci kadını öldürmesine,¹¹⁰⁴ kardeşini öldüren Kabil'e gönderme yapılır. Edebiyatta ya da tarihte değişik yöntemlerle öldürülen maktuller bu şiirleri ortaklaştırır. Sinyor, Mister, Herr gibi unvanlarla olayların geçtiği ülkelerin infaz biçimlerine ve araçlarına hitap edilerek ironik ve tematik bir kurgu oluşturulur. Metinde 1936 yılında İspanya İç Savaşı'nda kurşuna dizilerek öldürülen Lorca'ya Sinyor (Señor/Bay) Kurşun'la; Amerika'da idam edilen mahkûm William James'e Mister (Bay) Elektrik Sandalyesi'yle; Raskolnikov'un tefeci kadını öldürdüğü suç aletine Herr (Bay) Balta'yla ve "sıçrayan kan" ifadesiyle Kabil'in Habil'i taşla öldürmesine gönderme yapılır. Tematik seçime dayanan bu kurgu, farklı kurmaca ve reel kişileri bağdaştırır. Ölümde kullanılan aracın kişileştirilmesiyle farklı figürler bir araya getirilir.

"(...)

¹¹⁰⁴ F. M. Dostoyevski, *Suç ve Ceza* (Ergin Altay), İletişim Yayınları, İstanbul, 2010, s. 93-106.

*Sinyor Kurşun. İspanya.
Asılıp gidebilir bakışlarınız
Bir bulutun yedeğinde
Tabii Lorca gibi sizin de
Gözlerinizi bağlamazlarsa*

*Ya ne buyrulur Mister
Elektrik Sandalyasına
(...)
Sıçrayan kan selamlarıdır
Kaabil'e Ezra Pound'a
Parantez içinde Raskolnikov'a
Kelle bir şey anlamadan
Emirler veredursun ayaklara
İşini bitirmiştir Herr Balta" (Sevda Sözleri - Bütün Şiirleri, s. 56)*

Süreya'nın "Bir Minibüs Şarkısı"nda ise *Suç* ve *Ceza* romanının olumsuz kişileriyle bir minibüstekiler bağdaştırılır. Süreya, bu şiirinde *Suç* ve *Ceza*'nın Svidrigaylov'u ve Piyotr Petroviç Lujin'i üzerinden tutarsız kişilik özelliklerini hicveder.

Veysel Çolak'ın "Sonra Biz" şiirinde bir varoluş sorgulamasında A. Rimbaud'nun bir mektubunda¹¹⁰⁵ kullandığı ünlü "Ben, bir başkasıdır" vecizesi metne eklenir ve Raskolnikov'un kendi içinde yaşadığı bölünmeye, kişiliğindeki ikileme, "*Aziz ile suçlunun ölümsüz ikilisi*" dizesiyle gönderme yapılır.

*"(...)
Ben, bir başkasıdır
Birisi diğerinde kaybolacak boyuna
Değil mi ki her yaşantı biraz da
Bir bozgunun öyküsü,
Bakmayın çoğul yalnızlığına
Orada kal, bekle kırık bir camın arkasını
Az sonra Raskolnikov gelecek
Aziz ile suçlunun ölümsüz ikilisi."*¹¹⁰⁶

Cahit Zarifoğlu'nun "Su" şiirinde "*raskolnikof/müthiş bir iman ağrısı çekmektedir*" dizeleriyle, Raskolnikov'un işlediği cinayet nedeniyle giderek artan vicdan azabından doğan ikilemlerine ve kuruntularına gönderme yapılır (*Şiirler*, s. 92-96).

3.5.2.5. Anna Karenina

Necati Cumalı'nın "Anna Karenina" şiiri, Tolstoy'un aynı adı taşıyan romanının (1877) sonunun bir yeniden yazımıdır. Alt-metin etkiyi artıracak kimi değişikliklerle dönüştürülse de bu yeniden yazım, doğrudan romanın sonunun bir izdüşümüdür. Cumalı, romanın 7/XXXI. alt başlığında yer alan bu olayı, kimi değişikliklerle yeniden

¹¹⁰⁵ Bu ifade, Rimbaud'nun öğretmeni Georges Izambard'a ve Paul Demeny'e poetik görüşlerinden bahsettiği "Kâhin'in Mektupları" olarak bilinen mektuplarda geçer.

¹¹⁰⁶ Veysel Çolak, *Kalbim Hoşçakal Toplu Şiirler II*, Zirve Yayınları, Ankara, 1996, s. 118-120.

yorumlamıştır.¹¹⁰⁷ Şiirde de Anna Karenina'nın Vronski'yle yaşadığı yasak aşkın başladığı tren istasyonu, hayatının sonlandığı yer olur. Anna Karenina, kendisinden boşanmak istemeyen kocasını ve onu ihmal eden, kayıtsız kalan sevgilisini intihar ederek cezalandırır. Dolayısıyla yasak aşkın neden olduğu bu intihar ve aşktan kaynaklanan ikilemin ürünü olan trajedi; minyatür bir kurgu içinde sunulur.

*“Tekerler durur
Lokomotif susar
Leningrad garında
Durmayan
Anna Karenina'nın
Kalp çarpıntılaridir
Bakınır
Gülüşleri ürkek
Giysileri
Taşan yüreğine dar
Artık ne kendine
Ne başkasına yâr
Sallanır ayakta
Taşları oynamış duvar” (Aşklar Yalnızlıklar Toplu Şiirler 1, s. 218)*

Ana-metinde Anna Karenina, sallanan bir duvarın üstünde durmaktayken Leningrad Garı'nda bekleyen bir lokomotif ve intiharın hemen öncesi resmedilir. Romanda ise bu durum farklıdır; lokomotiften inen ve bir süre bekleyen Anna Karenina, Vronski'den beklediği cevap gelmeyince onu ve kendisini cezalandırmak için su kulesinden raylara iner, oradan geçen ikinci lokomotifin önüne kendisini bırakır. Karşılaştırmada da görüldüğü gibi Cumalı, romanın sonunu dönüştürür; onu daha dramatik ve ucu açık şekilde muğlaklaştırır. Ancak Anna Karenina'nın taşları sallanmakta olan bir duvarın üzerinde bekleyişinin, bir türlü gelmeyen Vronski'den dolayı bu sahnenin, intiharla biteceğini açık şekilde sezdirir. Bu örneği de bir devam yazımı (*sequel*) ya da alternatif son olarak değerlendirmek mümkündür.

3.5.2.6. *Yabancı*, Meursault

Albert Camus'nun *Yabancı*'sı (1942), karıştığı kavgada bir Arap'ı öldüren Meursault'nun bu suçtan ziyade, annesinin ölümü de dâhil toplumun beklediği tepkileri vermemesi ve insan ilişkilerine, dış dünyaya karşı her konudaki nesnel, kayıtsız tutumu nedeniyle dışlanması sonucunda ölüme mahkûm edilmesinin hikâyesini anlatır. Bu romanın anti-kahramanı Meursault, modern insanın dış dünyaya yabancılaşmasını, sürekli anlam arayışını, kendisini bireysel ya da toplumsal ilişkilerinden soyutlamasını

¹¹⁰⁷ Lev Nikolayeviç Tolstoy, *Anna Karenina* (Çev. Ayşe Hacıhasanoğlu), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2017, s. 994-999.

temsil eder. **Ataol Behramoğlu**'nun “Sabiha” şiiri, Albert Camus'nun *Yabancı*'sının merkezî kişisi Meursault'nun, annesinin ölümü üzerine bakımevinden aldığı telgraftan sonra verdiği “*Bugün annem öldü. Belki de dün, bilmiyorum. (...) Bundan pek bir şey anlaşılmıyor. Belki dün ölmüştür.*”¹¹⁰⁸ şeklindeki tepkisiyle ilgili açılış kısmını dönüştürerek alıntılanmıştır. Şiirin ilk bendinin tamamı Meursault'nun romanın başlangıcındaki kayıtsızlığı ve onun, annesinin cenazesini almak için gittiğinde kapı görevlisiyle içtiği sigarayla ilgili bölümün bir özetidir.¹¹⁰⁹ Bu girişten sonra Meursault'nun romandaki tasviriyle uyumlu bir söylem biçimi kullanarak onunla özdeşleşen anlatıcı öznenin merkezinde olduğu bir devam yazmaya (*sequel*), olay örgüsüne eklemeler yaparak yeni bir kurgulamaya gidilir. Ana-metinde öne çıkarılan aile yaşantısı ve ona adını veren Sabiha ile ilgili katman, bu yaklaşımın ürünüdür.

*“Bana bir sigara verin annem öldü
Bu sabah öldü beşe doğru sanırım
Allah allah ne var şaşıracak canım
Annem öldü diyorum hepsi bu*

*Yüzüme bakmayın öyle gülesim geliyor
Bir ayna olsa da aptallığınızı görseniz
Hani dokunsam siz de güleceksiniz
Boş verin kurallara murallara yahu*

*Şu son yıl keman bile çalmadı
Yüzünde çizgiler çoğaldıkça öfkелendi
Sanki suçlu oymuş gibi babama yüklendi
Beni kimse anlayamaz deyip durdu*

*İsterseniz sinemaya falan gidelim
Galiba nadyanın bir filmi var tayyarede
–Ortanca birader çok ağladı dün gece–
Sahi, sabiha işi ne oldu?” (Bir Gün Mutlaka Toplu Şiirler-I, s. 37)*

Bu örnekte açık şekilde adı anılmasa da Meursault, kimi yönleriyle yerleştirilirken bir aile ortamının parçası olur. Sabiha ise muhtemelen evliliğinin gecikmesi nedeniyle histerikleşen bir kardeş ya da talip olunan kişidir. Behramoğlu, Meursault'nun bakış açısını, dünya karşısındaki kayıtsız tavrını yansıtan bir üslup kullanarak onu, anlatıcı öznesiyle iç içe geçirir, farklı bir “hikâye”nin içine taşır.

3.5.2.7. Anlatı Yönü Öne Çıkan Diğer Modern Metinlerin Kişileri

Edebiyat tarihinin kimi önemli romanlarından ve anlatı yönüyle öne çıkan benzer metinlerden daha sınırlı ölçüde yararlanılan örnekler de vardır. Bu bağlamda **Ceyhan**

¹¹⁰⁸ Albert Camus, *Yabancı* (Çev. Vedat Günyol), Can Yayınları, İstanbul, 2016, s. 11.

¹¹⁰⁹ *age.*, s. 11-16.

Atuf Kansu'nın “Yanık Hava” şiirinde *Karmen* romanına ve onun merkezî kişisi Karmen'e gönderme yapılır: “*Karmendir güzel çingenelerin hası,/Kanlı olur Troubadour'ların rüyası*” (Tüm Şiirleri-1, s. 251-252). **Behçet Necatigil**'in “Karşılar” şiirinde ise *Güliver'in Gezileri*'ne gönderme yapılır; onun başından geçenler anıştırılır (Şiirler, s. 322). “Geceye İftira” şiirinde ise geceyle ilişkilendirilen Frankenstein ve Kurt-adam gibi korku figürlerine yer verilir (Şiirler, s. 611).

Turgut Uyar'ın “Her İki Adımda Bir Uygunsuzluğunu (Yalnızlığını) Algılayan Birine Gazel”inin tamamı Charles Dickens'in *Müşterek Dostumuz* romanının açılışını, Birinci Kitap'ının “Erkete”¹¹¹⁰ bölümünü anıştırır. Burada Lizzie ve babası Gaffer Hexam, geçimini sağlamak için Londra'da Thames nehri boyunca kayıkları ve kancalarıyla ceset aramaktadır. Şiirdeki anlatıcı özne, bu sahneyi duygularının aktarımında çerçeve yapar.

“(…)
İrmak boylarında gider gelirdim gider gelirdim
Elimde ceset çekmeye yarayan bir uzun kanca

Ne tarihsel badanaya ne pantolonlu aşka
Ah benim güzel şaşkınlığım

İrmak boylarında gider gelirdim gider gelirdim
Rahatlamazdım bir türlü bir ceset bulmadıkça” (Büyük Saat / Bütün Şiirleri, s. 326-327)

Can Yücel, “Andros'lu Kadın” şiirinde Thornton Wilder'ın aynı adı taşıyan romanındaki önemli karakterlerden biri olan Chrysis'tan esinlenmiştir; şiirdeki bahçedeki asmalarla bu roman kişisi arasında benzerlik kuran Yücel, bunları Androslu kadın portresine uygun şekilde kişileştirir. Aynı zamanda metnin içeriğine, bu kadının önyak olduğu yemekli toplantılarda Euripides okunmasına¹¹¹¹ da gönderme yapar.

“Bahçemdeki asmalardan biri
Kadındır. Andros'ludur;
Bindiğim gemilerden biri,
Beyaz entarisinin kolları açık.
Saçlarını geriye iter.
Euripides okur;
Bindiğim gemilerden biri
Kadındır, Andros'ludur.” (Şiir Alayı, s. 18-19)

Ataol Behramoğlu'nın “Hemingway'in Bir Hikâyesinden Çağrışımlarla” şiiri, E. Hemingway'in “Beyaz Filler Gibi Tepeler”¹¹¹² başlıklı kısa hikâyesinin bıraktığı

¹¹¹⁰ Charles Dickens, *Müşterek Dostumuz* (Çev. Aslı Biçen), İthaki Yayınları, İstanbul, 2010, s. 31-35.

¹¹¹¹ Thornton Wilder, *The Woman of Andros*, MCMXXX-Albert & Charles Boni, New York, 1930, s. 103.

¹¹¹² Ernest Hemingway, *Yaşlı Adam ve Deniz Seçilmiş Hikâyeler* (Çev. Yaşar Anday), Cem Yayınevi, İstanbul, 1972, s. 127-133.

izlenimlerle oluşturulmuş bir yeniden yazım olarak nitelendirilebilir. Hikâyenin mekânından, kişilerinden ve merkezindeki çatışmadan indirgenmiş şekilde yararlanan bu metin; aynı zamanda onu, birçok yönden yineler. Alt-metinde bir genç kadın ve erkek arasında, muhtemelen doğacak bir çocuğun aldırılması ve bunun sevgiyle bağdaştırılması odaklı gerilim, ikincil bağlamında sadece aşka indirgenir. Dolayısıyla Behramoğlu'nun bu denemesi, hikâyenin kimi unsurlarının ayıklanması sonucunda metindeki muğlaklığa farklı bir yorum getiren bir yeniden yazımdır.

*“Kadın ve adam oturuyorlardı
Uzakta beyaz dağlar vardı
Gara girmek üzereyken Barselona-Madrid treni*

*Kadın üzgündü, üzgündü, üzgündü
Adam düşündü, düşündü, düşündü
Aşkımız bitmesin isterim dedi
(...)
Neden, neden sönüp gider bir aşk
(...)
Kadın daha gerçek bir acıyla yaralıydı belki de
Tasalı bir sevecenlikle baktı erkeğine
Gözyaşları içinde gülümsedi*

*Kadın ve adam oturuyorlardı
Aralarında bir masa vardı
Ve hüznün aşılmaz engelleri” (Bir Gün Mutlaka Toplu Şiirler-I, s. 159)*

Goethe'nin *Genç Werther'in Acıları* (1774), Werther'in arkadaşı Wilhelm'le mektuplaşması şeklinde kurgulanmış bir romandır. Romantik dönemi ve Alman edebiyatında romanın başlangıcını muştulayan bu eserde bir aşk üçgeninde kendi varlığının fazlalık olduğunu düşünen Werther'in adım adım intihara sürüklenişi anlatılır. Bu bağlamda **Veysel Çolak**, “Kendime Sürgün Giderim” şiirinde, geçmişte kalan bir aşkla Goethe'nin Werther'inin trajik sonunu bağdaştırır. İmkânsız aşk izleğinin önemli bir temsilcisi hatta arketipi (ilkörneği) olan Werther, şiirin duygusal etkisini artırmak amacıyla ana-metne taşınır.

*“(…)
Goethe'nin Werther'i, çoktan ölmüştü
Unutuşlar yıkıyordu günleri,
Ölü bir aşka bakarak konuşuyordum,
Mağaraların uğultusuna, kör kuyulara.” (Giz ve Yara Toplu Şiirler I, s. 312-313)*

Enis Batur, “İlençli Ninni”sinde Borges'in “Paracelsus'un Gülü” adlı kısa hikâyesindeki¹¹¹³ temel fikre, ilme ya da sanata değer biçilemeyeceğine ve hikâyenin üzerine kurulu olduğu küllü güle çevirmek motifine gönderme yapar (*Yazılar ve Tuğralar*

¹¹¹³ J. Luis Borges, *Gölgeye Övgü* (Çev. Münir H. Göle), İletişim Yayınları, İstanbul, 1992, s. 329-333.

Şiirler, s. 351). Alt-metinde Paracelsus'tan nesneleri birbirine dönüştürme ilmini öğrenmek isteyen, öğrenciliğe talip olan bir yabancından Paracelsus'un söz konusu becerisini esirgemesi ve o gittikten sonra küle dönüşen gülü gizli kelimelerle tekrar aslına döndürmesi şiirde de olduğu gibi aktarılır.

Cahit Zarifoğlu, “Sevmek de Yorulur” şiirinin “*başını duvara değdirmiş bir benzetişle/josef ka benzeri bir bakışındı*” dizelerinde; Kafka'nın *Dava*'sının sonunda¹¹¹⁴ ne için ve kim tarafından suçlandığını bir türlü anlayamayan Joseph K.'nin öldürülüşünü, o andaki tepkisini, kararan gözleriyle etrafı izlemesini anıştırır (*Şiirler*, s. 36-38).

3.5.2.7.1. Zerdüşt

F. Nietzsche'nin *Böyle Buyurdu Zerdüşt*'ü de felsefi yönünden çok romantik bir imgeye dönüştürülen Zerdüşt'ü ve onun çevresindeki kimi figürlerle şiirleri etkilemiştir. **Metin Altıok**'un *Küçük Tragedyalar*'ının “Yolcu, Acı ve Yılan” bölümünde *Böyle Buyurdu Zerdüşt*'ün kimi kişi ve figürleri, yeni bir bağlama taşınır ve acı kavramı etrafında diyaloga sokulur. Altıok'un gezgini, Nietzsche'nin Zerdüşt'ünün bir yansımasıdır. Özellikle kitabın “Yolcu, Acı ve Yılan” bölümünde bu durum açık şekilde görülmektedir. Bu bölümde Zerdüşt'ün hayvanları yılan ve kartal da konuşturulur.

*“Yılan derler adıma,
Düşman bellemişler beni.
Bir garip sürüngenim dünyada.
Acı, ah acı; sokabilseydim seni,
Zehirim bu kadar yük olmazdı bana.
(...)
Acı, ey suskun yol arkadaşı anlatsana!
Bilici de yok çakal da.
İşte yine düştük yollara.
Yok konuşacak kimse
Kavaklardan ve senden başka.*

*Yolcu bir sır daha vereyim sana;
Kandırdık biz seni aslında.
Bakma ardından sızlandıklarına,
Ortaktı benimle bil ki, bilici de, çakal da.”* (*Bir Acıya Kiracı Bütün Şiirleri*, s. 165-169)

Cahit Zarifoğlu'nun “Koşu” şiiri, Zerdüşt ve sürekli onun çevresinde dolaşan hayvanlarından kartal ile ilgilidir. Bu şairin Zerdüşt portresi de ona eşlik eden kartalı içermektedir. Mitoloji ve Antik sanatlarda birbirlerinin düşmanı olmakla aralarında bir ilişki olduğu varsayılan yılan ve kartal, Nietzsche'nin *Böyle Buyurdu Zerdüşt*'ünde radikal bir değişime uğratılır, alışılmış yaklaşımın dışında tasvir edilir. Bu iki hayvan;

¹¹¹⁴ Franz Kafka, *Dava* (Çev. Ahmet Cenal), Can Yayınları, İstanbul, 2009, s. 225-230.

Zerdüş'tün sürekli refakatçileri, sabırlı ve dikkatli dinleyicileri, hasta düştüğünde yardımcılarıdır. Nietzsche, yılan ve kartalı bir arada, barış içinde yaşatarak geleneksel algılanışlarını tersyüz etmiştir. Onların birlikteliğini karşıt güçler arasındaki çatışmanın çözümüne dönüştürmüştür. Nietzsche etiğinde en temel noktaya işaret eden bu sembolizme göre bu iki varlık, bir insanın içinde iyiliğin ve kötülüğün birlikte oluşunu, dönüştürücü ve devingen diyalektik süreci temsil eder.¹¹¹⁵ Zarifoğlu ise kartal ve Nietzsche birlikteliğini sadece tasvirî yönüyle kullanmıştır. Onları romantik bir çehrede metnine taşımıştır.

*“Zerdüş nereye gittiyse
Hep kartalı gördü
(...)
Zerdüş neredeyse
Kartal orada yığınak
O
Zincirli ayakların durmadan çıktığı
Tek bir basamak” (Şiirler, s. 52-53)*

“Kutsal Mavi Çocuk Şiiri”nde de kartal ve Zerdüş birlikteliği izlenimler ve imgelerle aktarılır.

*“(…)
Ve hepsi başlarını kaldırdılar
Ve hemen ellerinin gölgesi düştü yüzlerine

Karmakarışık belirsiz uzun
Geçti ve geçti gölgesi
Zerdüşün ayaklarından bir kartalın” (Şiirler, s. 51)*

Zarifoğlu, aynı ilişkiyi iki şiirinde de benzer şekilde kullanarak romantik bir Zerdüş portresi üretir.

3.5.3. Şiirsel Söyleşi

Batı şiiriyle kurulan metinlerarasılıkta ise genellikle bir şaire hitap edilerek onun bilinen bir eserinden alıntılarla kurgulanmış örnekler öne çıkmaktadır. Bu şiirler kurmaca kişiden ziyade reel kişilere hitap etmekte ve şiirler arasında bir tür söyleşinin, modellemenin önünü açmaktadır. İlgili şiirlerde, genellikle Batılı bir şairin metinleriyle diyaloga girilir, bir alıntı metne yedirilir ya da taklit edilen metnin üzerine başka bir metin inşa edilir. Ayrıca, sanatçı adlarını art arda sıralama şeklinde zayıf metinlerarasılık ya da basit gönderme olarak nitelendirilebilecek örnekler de vardır. Başlık altında kimi

¹¹¹⁵ David S. Thatcher, “Eagle and Serpent in Zarathustra”, *Nietzsche-Studien*, V. 6 (1), 01 January 1973, s. 240-260.

örnekleri verilecek söz konusu ve benzeri şiirlerde bu çalışmanın odağındaki türde bir metinlerarası ilişki yoktur.

Örneğin **Yahya Kemal**, “Büyü Şiir”inde, Baudelaire’in şiirlerinin adlarını anar ve onun hayatına gönderme yapar. Metinde idealize edilen bir Paris’le Fransız sanatçı Baudelaire bütünleşir.

*“Pâris ’de genç iken koyu Baudelaire-perest idim.
Balkonla, Yolculukla, Güzellikle mest idim.*

*Sinmişti şi’ri rûhuma ulvî kader gibi;
Absent’e damla damla sızan bir şeker gibi.” (Kendi Gök Kubbemiz, s. 163-164)*

Bu tür metinlerarasılığın tipik örneklerinden birisi de **Cahit Külebi**’nin “Guillaume Apollinaire’e” şiiridir. Bu metin, Apollinaire’in özellikle “Mirabeau Köprüsü” şiirinin kimi parçalarının alıntılanmasıyla ona hitap şeklinde kurgulanmıştır. Anlatıcı özne, söz konusu şiirden dönüştürerek alıntılıdığı kimi dizelerle söyleşisini kurar. Bu şiirde en az iki farklı söylem bir arada, aynı dokunun parçası olarak kaynaşır. Alt-metnin üslubu örnek alınırken toplumsal bir dönemin manzarasına, şairin yaşadığı dönemin Paris’ine gönderme yapılır. Bunun dışında şiirdeki ikinci bent tamamen Apollinaire’in metninden hareket eder; Külebi’nin yine kendi çevirdiği “*Günler haftalar geçer ne gelir elden/Ne geçenden hayır var/Ne de geçip giden sevgililerden/Mirabeau köprüsü altında akan Seine*” şeklindeki dizeleri¹¹¹⁶ model yapar. Bu bölüm de Apollinaire’in dizelerinin dönüştürülmesiyle, bir söyleşi şeklinde kurgulanmıştır. Son bent ise Apollinaire’i gündelik hayatın içinde resmeder.

*“Paris göklerinde iki uçak mı uçar Guillaume?
(...)
Günler geçer haftalar geçer de zaman geçmez mi Guillaume?
Sevdalar, sevdalılar hiç geri gelmez mi?
Mirabeau Köprüsünün altından ağır ağır
Seine Nehri akar da insan hiç sevmez mi?
Nerde kumral saçları, teli teleği Lou’nun?
Şimdi ninem yaşındadır, biliyorum.*

*Strasbourg’da bir lokantada pazar günü
Oturup karnını bir temiz doyurmuşsun.
Beyaz önlüğü, küçük kalçaları, şapkası garson kızın
Nazi edası sarmış seni
Bir de öpmek okşamak istiyormuşsun!” (Bütün Şiirleri, s. 95-96)*

Salâh Birsell’in “Apollinaire” şiirinde yine “Mirabeau Köprüsü”, Apollinaire ve Paris iç içedir. Aksal da Külebi’nin kullandığı şiiri alt-metin yaparken bir mekân olarak

¹¹¹⁶ Guillaume Apollinaire, *Apollinaire’den Şiirler* (Çev. Necati Cumalı), Varlık Yayınları, İstanbul, 1965, s. 22-23.

Paris’le ilgili ayrıntıları şiirine yayar. İki şairin şiirlerinin adı da benzeştir. Metnin geneline bakıldığında Birsell, ressam Picasso’yu, şarkıcı Jacqueline François’ı ve şair Apollinaire’i Paris’te yan yana getirir. Mirabeau Köprüsü ve farklı mekânlara yer verilen ana-metinde, genellikle idealize edilen ve romantik tasavvurların nesnesi olan Paris’ten farklı, katı gerçekçi (natüralist) bir şehir görüntüsü çizilir.

*“Bana Paris’ten haber geldi
Dostlardan biri orada yerleşmiş
Bütün gün bir meyhanede
Picasso’la içiyormuş
(...)
Zannımca abayı da yakmış
Jacqueline François’ya
(...)
Ben de Paris’te olsam bıçaklanırdım
Şaşırdım yürüyüşümü
Mirabeau Köprüsünü Apollinaire’in
Etoile meydanında sanırdım” (Köçekçeler Şiirler, s. 68)*

Melih Cevdet Anday’ın “Paris’teki Eski Bir Evde” şiirinde Baudelaire’in “İçe Kapanış” şiirinden dönüştürülmüş bir alıntı¹¹¹⁷ kullanılır. Ayrıca pastiş tekniğiyle onun şiirinin atmosferinden ve söyleminden etkilenmiş bir dördlük de üretilir. Bu örnekte de metniyle aynı bağlamda buluşturulan sanatçıyla diyaloga girilir.

*“Gün kavuşurken başlardı acemiliğim,
Baudelaire’in şiiri olmasın bu derdim,
Hadi çık ortaya konuş Derd’im,
Nasıl olsa giriyoruz geceye.
(...)
Akşam, yaşlı kadınları çağırırdı sokak,
Meyhanelere giderlerdi süslü sarsak,
Dönerler, ölmüş kocaların merdivenlerine tutunarak
Oğullar, kızlar, torunlarsa kim bilir nerde!” (Ölümsüzlük Ardında Gılgamış - Toplu Şiirler II, s. 55)*

3.5.4. Tiyatro, Oyun Metinleri

Cumhuriyet Dönemi Türk Şiiri’nin yöneldiği metin gruplarından biri de tiyatro eserleridir. Batı tiyatrosunun önemli eserlerinden farklı biçimlerde yararlanan birçok şiir bulunmaktadır. Bunlar, özellikle İngiliz oyun yazarı William Shakespeare’in oyunlarına ve onun imgelemine ürün olan Hamlet ile Ophelia karakterlerine yoğunlaşır. Ayrıca Goethe’nin Faust’unu, Edmond Rostand’ın Cyrano’sunu, ikincil bir bağlamda tekrar üreten örnekler de mevcuttur. Söz konusu şiirlerde -Rostand’ın Cyrano’su dışında- ilginin

¹¹¹⁷ Anday, Sabahattin Eyuboğlu’nun “Derdim: yeter, sakın ol, dinlen biraz artık” şeklinde çevirdiği ilk dizeden hareket etmiştir.

daha çok tragedya karakterlerine yoğunlaştığı söylenebilir. Bu başlık altındaki bağlam değiştirmelerin ya da etkilenmelerin çoğu doğrudan kurmaca kişiyi odağına alır; kimi zaman bu kişinin bir parçası olduğu metin kesitlerinin de şiirlere yerleştirildiği, metinlerarası yöntemlerle çeşitlendiği, dönüştürüldüğü ve farklı bakış açılarıyla yorumlandığı görülmektedir.

3.5.4.1. Shakespeare'in Kişileri

İncelenen örneklerde en çok başvuru tiyatro metinlerinin yazarı olarak Shakespeare öne çıkmaktadır. Onun özellikle tragedyalarının çarpıcı sahnelerine, olaylarına ve kült karakterlerine gönderme yapılır. Bunlar arasında ise onun *Hamlet* adlı oyununun kişileri başta gelmektedir.

3.5.4.1.1. Hamlet

Hamlet, William Shakespeare'in tahminen 1599-1601 yılları arasında yazdığı bir tragedyadır. Danimarka'da geçen oyunun konusu, Hamlet'in, kral olan babasını öldürdükten sonra tahta geçen ve annesi Gertrude ile evlenen amcası Claudius'tan aldığı intikamdır. Oyun, askerlerin Hamlet'in babasının hayaletini gördüğü sahneyle başlar. Sonrasında onlar, Hamlet'in arkadaşı Horatio'yu Kral Hamlet'i gördüklerine inandırmaya çalışırken hayalet tekrar ortaya çıkar. Arkadaşından, olanları öğrenen Hamlet de onu görmeye gider. Hayalet, bir gece yarısı ona da görünür. Hamlet'e, kendisinin babasının ruhu olduğunu, kardeşi Claudius'un onu zehirle öldürdüğünü söyler ve intikamının alınmasını ister. Bu andan itibaren intikam peşine düşen Hamlet, planını uygularken daima cinnet hâlinde ve aklını kaçırmış gibi davranır. Öte yandan, oyundaki önemli karakterlerden biri olan Polonius'un kızı Ophelia'ya da kur yapmaktadır. Ophelia, Hamlet'in tutarsız ve dengesiz davranışlarını babasına bildirir; babası da onun çılgınlığının aşktan ileri geldiğini düşünür. Hamlet, babasının ölümü sonrasında aklını kayırıp trajik şekilde ölen Ophelia'ya, bu olaylar gerçekleşmeden önce kendisini yanlış yorumladığını söyleyip çıkışır ve bir manastıra kapanmayı tavsiye eder. Hamlet'in bu sözlerinin de onun hazine akıbetinde payı olur.

Bu oyunun klişeleşen ve farklı şekillerde yeniden yorumlanan bölümlerden birisi, oyun içindeki oyun sahnesidir. Hamlet, babasının hayaletinin kendisine söyledikleriyle ilgili tereddüdü gidermek için Elsinore'a gelen bir oyuncu kumpanyasıyla anlaşır. Planı, babasının ölümünü sahnede canlandırmak ve amcasının tepkisini ölçmektir. Oyun oynanırken cinayet sahnesinde amcası Claudius, orayı terk eder. Böylece Hamlet, onun suçlu olduğuna kanaat getirir. Öte yandan Hamlet'in oyunundan tedirgin olan Claudius, onu, arkadaşları Rozencrantz ile Guildenstern'in gözetiminde, getirenin öldürülmesi

şeklindeki buyruğunu içeren bir mektupla İngiltere'ye sürgün etmeye karar verir. Annesi Gertrude ise sahnelenen oyun üzerine Hamlet'i odasına çağırır. Hamlet, odadayken bir köşede saklanıp onları dinleyen Ophelia'nın babası Polonius'u, Cladius zannederek öldürür. Bu sırada hayalet tekrar ortaya çıkar ve annesine iyi davranmasını ancak amcasını öldürmesini ister. Odada bir hayalet göremeyen Gertrude, Hamlet'in aklını kaçırdığını düşünür. Hamlet ise Polonius'un cesedini ortadan kaldırır. Babasının ölümünü öğrenen Ophelia, aşırı üzüntüden delirir; müstehcen şarkılar söyleyerek amaçsızca dolaşır. Fransa'dan dönen kardeşi ise onun bu hâlini görünce öfkeden kendisini kaybeder.

Tüm bunlar olurken Hamlet, amcasının kendisine kurduğu tuzaktan kurtulmuş ve sürgüne gitmemiştir. Claudius, bu kez Hamlet'e karşı Ophelia'nın kardeşi Laertes'i kışkırtır. Aynı zamanda Hamlet'e tuzak hazırlar ve onu da babası gibi zehirlemek ister. Hamlet ve Laertes'e kozlarını paylaşmaları için bir düello önerdiği sırada Ophelia'nın boğulduğu haberi gelir. Cenaze sırasında Laertes ile Hamlet karşı karşıya gelir, oradakiler onları durdurur. Hamlet, saraya döndüklerinde Horatio'ya kaçışını ve ona kurulan tuzağın araçları olan Rosencrantz ile Guildenstern'in nasıl kendi ölüm fermanlarını imzaladıklarını anlatır. Saraylılardan Osric, Hamlet'i Laertes ile düelloya davet eder. Fortinbras'ın ordusu Elsinore'a yaklaşırken karşılaşma başlar. Laertes, Hamlet'i zehirli kılıçla yaralar ama aynı zamanda kendisi de ölümcül bir darbe almıştır. Gertrude ise zehir katılmış şarabı farkında olmadan içerek can verir. Ölüm anında Laertes, Hamlet ile uzlaşır ve Claudius'un kumpasını açıklar. Hamlet, can vermeden Claudius'u öldürmeyi başarır ve Fortinbras'ı varisi ilan eder. Fortinbras geldiğinde Horatio, olanları anlatır. Yeni kral adayı da Hamlet'e yaraşır bir tören yapılması emrini verir.

Ercümend Behzad Lav'ın "Tiyatro" şiirinde, özellikle sahne sanatlarının kurmaca kişileri buluşturulmuştur. Bunlar arasında Shakespeare oyunlarındaki kişiler ağırlıktadır. Ana-metinde bu kişilere ve kimi eserlere tanımlayıcı özellikleriyle gönderme yapılır. Bir "tiyatro sahnesi" gibi inşa edilen şiirde; Sophokles'in *Kral Oedipus*'u, Dante'nin *İlahi Komedyası*, *Sherlock Holmes*, *Othello*'nun Desdemona'sı ve Cassio'su, *Hamlet*'in Horatio'su ile Hamlet'i ve Don Juan yan yana getirilir.

Melih Cevdet Anday'ın uykunun bütün insanları eşitlediği düşüncesinden yola çıkan "Eşitlik" şiirinde, *Hamlet*'ten yapılan alıntı¹¹¹⁸ ve Don Kişot'a izafe edilen bir

¹¹¹⁸ Alıntının bağlamı için bkz.

*"Var olmak ya da olmamak, mesele bu.
Gözü dönmüş talihin sapanına, oklarına,
İçin için katlanmak mı daha soylu,
Yoksa, bir dertler denizine karşı silaha sarılıp
Son vermek mi onlara? Ölmek, uyumak . . .
Hepsi bu . . . ve bir uykuyla*

cümle ile bu izlek desteklenir. Anday'ın şiirinde Don Kişot'un "demek istedikleri", onun macera arayışlarından sonra hasta şekilde evine dönmesinin ardından gerçekleşen ölümünün öncesindeki sahnelerden esinlenmiştir.¹¹¹⁹ Uyku kavramı etrafında farklı kaynaklardan derlenen metin parçacıklarından hareketle oluşturulan bir diğer dize ise Latince "Uyku, küçük ölümdür ve rüyaya benzer"¹¹²⁰ deyiminin dönüştürülmesinin ürünüdür. Bu ekleme de ana-metnin uykuyla ilgili izleğiyle örtüşür. Dolayısıyla Anday, farklı göndermeleri ve kurmaca kişileri aynı izlek etrafında, kolaja benzer şekilde yapılanan bir dokuda buluşturur.

"Uyuduk mu eşit oluruz
Ne tutku, ne gurur, ne umut
Üşüyorsan ısıtır seni.
Birçoğu ölüme benzetti,
Belki de rüya görmek, dedi Hamlet.
Ya Don Quijote ne demek istedi;
Ölsen ölinmüyor, yaşasan yaşanmıyor." (Ölümsüzlük Ardında Gilgamiş Toplu Şiirler II, s. 210)

Cahit Irgat'ın "18'inci Servis"inde deliler koğuşunda tasvir edilen anlatıcı özne, sanrısında kendisini Hamlet'in yerine koyar ve "aktör" göndermesiyle oyunun III. Perde II. Sahne'sinde cinayetin çözülmesi amacıyla sahnelenen kurmaca oyuna¹¹²¹ gönderme yapar: "En nihayet ben, büyük aktör,/Büyük Danimarka prensi Hamlet" (Irgatın Türküsü Bütün Şiirleri, s. 28).

Necati Cumalı'nın "Hamlet Gibi"si, başlığından içeriğine değin birçok unsuruyla Shakespeare'in Hamlet'ine gönderme yapar. Metnin odaklandığı mekân, Anadolu'nun bir zamanlar ev sahipliği yaptığı Friglerin başkenti Gordium'dur. Cumalı, Sakarya Nehri ile Porsuk Çayı'nın birleştiği noktanın üst tarafında kurulan bu başkentten bir zamanlar başka halkları barındırdığını, onlardan izler taşıdığını, ölümün ve değişimin daimi bir yasa olduğu izleği etrafında dile getirir. Söz konusu Antik coğrafyanın tasvirinde gerçekçi

Yürek sızısına ve bedeni bekleyen
Binlerce doğal darbeye son verdik diyebilmek.
Hangi insan gönülden istemezdi bu bitişi!
Ölmek, uyumak . . . uyumak, belki rüya görmek.
Ha! İş burda. Çünkü o ölüm uykusunda,
Şu fani bedenden sıyrılıp çıktığımızda,

Göreceğimiz rüyalar bizi duraksatır ister istemez." Bkz. William Shakespeare, Hamlet (Çev. Bülent Bozkurt), Remzi Kitabevi, İstanbul, 2007, s. 114.

¹¹¹⁹ Bkz. Miguel de Cervantes Saavedra, "Don Quijote köyüne girerken karşısına çıkan alâmetlere ve bu büyük öyküyü süsleyip teyid eden başka olaylara dair"; "Don Quijote'nin hastalanışına, vasiyetine ve ölümüne dair", La Manchalı Yaratıcı Asilzade Don Quijote II (Çev. Roza Hakmen), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2001, s. 876-886.

¹¹²⁰ Cicero'ya atfedilen deyim orijinali, "Somnus est imago mortis"tir. Bkz. Jon R. Stone, The Routledge Dictionary of Latin Quotations, Routledge, London and New York, 2005, s. 113.

¹¹²¹ William Shakespeare, Hamlet, s. 119-137.

bir tablonun çizildiği ana-metin, bir Shakespeare alıntısıyla, *Hamlet*'ten eklenen parçacıkla tamamlanır.

Bununla birlikte ana-metinde, oyundaki kafatası sahnesi¹¹²² de farklı bir bağlama uyarlanmıştır. Bir zamanlar Friglerin yaşadığı bu topraklarda gömülü olan bir kafatası, bir köylünün pulluğuna takılır; kafatasını bulan köylü, Hamlet'in Yorick'in kurumuş kafasını evirip çevirdiği ve birlikte geçen günlerini hatırladığı sahneyi anıştıran bir şekilde onu inceler. Sonrasında, oyunun deyimleşmiş meşhur alıntısı,¹¹²³ Cumalı'nın serbest çevirisiyle metne eklenir. Hamlet'in bir türevi olan köylünün geçmiş zamanlara dair muhasebesi de Hamlet'in fanilik ve ölüm kavramları üzerine düşündüğü ilgili sahnenin bir uyarlaması olarak yorumlanabilir.

*“Gordium buralarda bir yerdeydi
Frikya'nın altınları akan, bu su.
Atlar, arabalar, kargı sesleri,
Sürüyen ayakların uğultusu,
Buradan karşı kıyıya geçti.
(...)
Çanak çömlek kırıkları, paslı bıçak,
Demir kalıntıları, at insan kemikleri
Geçtikleri yollarda iz sürülebilir.
Bir köylü pulluğuna takılan toprak
Dolu bir kafatasını evirir çevirir
Hamlet gibi: Yaşamak mı Ölmek mi?” (Kısmeti Kapalı Gençlik Toplu Şiirler 2, s. 119)*

Cumalı'nın “Aksesuar Odası” şiirinde ise bir tiyatronun aksesuar odası canlandırılır. Tasvir edilen aksesuar odasındaki kimi nesneler, tiyatro metinlerinin kişilerinin simgelerine dönüşür. Bu nesneler aracılığıyla oyun kişilerine göndermeler yapılır. Sophokles'in *Antigone*'si ve *Kral Oedipus*'u, Shakespeare'in *IV. Henry*, *Kral Lear*, *Hamlet* ve *Macbeth*'i, Carlo Goldoni'nin *La Locandiera*'sı (*Mirandolina*) gibi bilinen birçok farklı oyuna gönderme yapan bu metin, özellikle *Hamlet*'i merkezine alır. Cumalı'nın kimi nesnelerle bütünleştirdiği kurmaca kişiler, bu mekânın derleyiciliğinde bir araya getirilir. Böylece Ophelia'nın oyunda başından geçenler anıştırılırken onun cinnet getirdiği sırada söylediği kimi sözler¹¹²⁴ de ana-metne eklenmiştir. Beraberinde

¹¹²² Oyunun V. Perde I. Sahne'sinde Hamlet, amcası Cladius'un ona kurduğu tuzaktan kurtulduktan sonra mezarlıkta Horatio ile buluştuğunda bir mezarcının önlerine attığı kafatası üzerine ölüm ve fanilik üzerine düşüncelere dalar. Sonrasında bir zamanlar sarayın soytarısı olan Yorick'e ait olduğunu öğrendiği bu kafatasıyla sohbet eder. Bkz. William Shakespeare, *Hamlet*, s. 194-195.

¹¹²³ Cumalı, oyunun orijinalindeki “*To be or not to be, that is the question*” dizesinin bir kısmını “*Yaşamak mı Ölmek mi?*” şeklinde çevirmiştir.

¹¹²⁴ IV. Perde V. Sahne'de Ophelia'nın intihar öncesi delilik alametlerini gösterdiği ve davranışlarının, sözlerinin babasının ölümünden duyduğu üzüntü nedeniyle anlamsızlaştığı anlardaki tepkisini alıntılaman bu dizinin bağlamı şöyledir: “*Her şey düzelecek umarım. Sabırlı olalım. Ama onu soğuk toprağa koyacaklarını düşündükçe gözyaşlarımı tutamıyorum. Kardeşime anlatacağım bunu. Evet, öğütlerinize*

Ophelia'nın intihar sahnesi, aksesuar odasının çağrışımlarıyla bütünleştirilerek yeniden yorumlanır.

“(…)
İşte *Lady Macbeth*, *Antigone*, *Mirandolina*
İşte *Kral Oidipus*, *Lear*, *IV. Henri*
Gülüşleri ağlamayı andırır soytarılar
Yaslı *Elektra*’nın kara giysileri
(…)
Saçları dağınık ayakları çıplak
Bir keder çizgisidir ak giysisi
Sularda nilüferler gibi açar
Bir mırıltıdır dolanır kıvrımlarında
«Gidiyorum Efendimiz arabam gelsin»

O yıl bir mevsim Hamlet oynadık
Güzel Ofelya iç sıkıntısı keder
İçinde her akşam kuliste dolanır
Her gece çıldırır suya atardı kendini
Birimiz el uzatıp kurtaramadık
(…)
Çıplak duvarda kararan ayna
Kimbilir gömüt kaç Ofelya’ya.” (*Kısmeti Kapalı Gençlik Toplu Şiirler 2*, s. 272)

Ahmet Oktay’ın “Bir Soruyu Duymak” şiirine Shakespeare’in *Hamlet*’inden kimi dizeler eklenmiştir. Ana-metinde, Hamlet’in Ophelia’yı dolaylı olarak aşağıladığı ve manastıra kapanmasını tavsiye ettiği sahne,¹¹²⁵ bireyin kendi münzeviliği ile giriştiği mücadeledeki muhtemel yenilgiyi ima edecek şekilde anıştırılır.

“(…)
Acısıyla o müthiş kargaşanın
manastıra girmeyi tasarladım
manastıra, manastıra
ki Hamlet’ten karışan bir mısra.
Ama yapamadım, hem dayanamazdım
o oruçlara, hücre dualarına,
yüzüme yargımı mıhlıyarak
dünyaya döndüm. BU DÜNYAYA.” (*Kaç Kişiyiz Kendimizde*, s. 117-129)

Arkadaş Zekai Özger’in “Sakalsız Bir Oğlanın Tragedyası”nda *Hamlet*’in bütününe gönderme yapılmış ve meşhur “Var olmak ya da olmamak, mesele bu!” dizesi metne eklenmiştir.

“(…)
elimde bir baş soğan bir baş sarımsak
ah ne kadar şakacısınız hiç hamlet oynamadınız mı
olmak ya da olmamak bütün sorun bu

teşekkür ederim. Haydi arabam hazır mı? İyi geceler bayanlar, iyi geceler. Tatlı bayanlar, iyi geceler, iyi geceler.” Bkz. William Shakespeare, *Hamlet*, s. 167.

¹¹²⁵ William Shakespeare, *Hamlet*, III. Perde I. Sahné, s. 116-117.

yanaklarım yul bryner şimşir tarak ister misiniz” (Sakalsız Bir Oğlanın Tragedyası, s. 11)

Bahaettin Karakoç, “Kerem Son Yangınına Soyunurken”de Hamlet ve Kerem’i karşılaştırır ve iki metni ortaklaştıran kuru kafa sahnelerini anırtır (*Seyran Bütün Şiirleri -1-*, s. 299-300).

3.5.4.1.1.1. Ophelia

Salih Zeki Aktay’ın “İki Hayal” başlıklı şiiri, *Hamlet*’in önemli karakterlerinden biri olan Ophelia’nın bağdaştırdığı iki alt bölümden oluşur. Bu bölümlerden ilki, Shakespeare’in *Hamlet*’inin trajik karakteri Ophelia’ya ayrılmıştır. Hem Shakespeare’in *Hamlet*’inden hem de Sir John Everett Millais’ın Ophelia’yı bir nehirde boğulmadan önce şarkı söylerken betimlediği meşhur “Ophelia” tablosundan (1851-1852) izler taşıyan şiirin ilk bölümünde, Ophelia’nın babasının ölümünden ve Hamlet’in onu küçük düşürmesinden dolayı akli dengesini yitirmesi sonucunda kendisini sulara bırakması imgelerin öne çıktığı bir üslupla aktarılır. Bu bölümün “hayal”i, Ophelia’nın kendisine âşık sandığı Hamlet tarafından küçük düşürülmesinin tetiklediği ölümdür. Burada Aktay hem bir metin hem de bir resim olan göndermelerini izlenimlerle yorumlamış ve doğrudan kaynağını açık eden, onunla uyumlu bir yeniden yazım örneği vermiştir.

*“Ofelyanın bir saz gibi hayali,
Arar enginlerde solan güneşi..
Sulardaki son hayali son hâli,
Açar ayda gizli yanan ateşi.*

*Dallarda son teselliye ararken;
Gür saçları akıp gitmiş sularda.
Mor köpükler rüya gibi sararken,
Bir hayale veda etmiş sularda.” (Asya Şarkıları, s. 97-98)*

Şiirin ikinci bölümünün adı ise “Nuriye”dir. Nuriye ile Ophelia arasındaki benzerlik, her ikisinin de uzun saçları ve trajik akıbetleridir. Nuriye’ye kavuşmak isteyen bedbaht ve karamsar anlatıcı özne, sevgilisinin Ophelia’ninkileri andıran saçlarını, yıldızlara gerilen siyah tüllere benzetir ve güneşin bir sonraki gün doğmayacağını belirterek ümitsiz bir atmosfer kurar. Bu karanlık tabloda semalardan şifa bulup da mitolojide tanrıların habercisi “Merkür”ün atıyla Nuriye’ye ulaşmaya çalışır; aynı zamanda “bir meleğin siyah renkli tası”yla, muhtemelen Ophelia’nın boğulduğu sulardan içmektedir. Böylece Ophelia’nın boğulduğu sular, Nuriye’nin mezarına dönüşür, ikisi de aynı kaderi paylaşır.

*“Bir meleğin siyah renkli tasını,
Alıp içtim ‘Ofelya’nın başında.
Aya karşı bir baykuşun yasını,*

Besteledi sular ölüm taşında.” (Asya Şarkıları, s. 97-98)

Ophelia’nın bir nehrin sularında boğularak ölmesinden yola çıkan bu bölüm; karartılmış göndermeleri ve ölümü, matem, mezarlığı çağrıştıran hayalleriyle, hayata veda etmiş bir sevgilinin yol açtığı duyguların Ophelia’nın trajik sonucuyla kendisine ifade alanı açmasına ve bu sahneyi bir çerçeveye dönüştürmesine dayanır. Alt-metinden ödünç alınan olay kesiti ve ölüm izleği, iki ayrı hikâyeyi bağdaştırır; metnin *Hamlet*’ten mülhem ilk bölümü, ikinci bölümünün de dolaylı bir modelidir.

Cahit Külebi’nin “Kayıp Sevda” şiiri, yine Ophelia’nın trajik ölüm sahnesinin bir yeniden yorumudur. Şiirin adı da onun, Hamlet’e olan aşkına ve reddedildikten sonra gerçekleşen ölümüne gönderme yapar. Aynı zamanda Ophelia’nın boğulduğu sahnenin kimi kesitleri¹¹²⁶ de ana-metne dönüştürülerek eklenmiştir. Bununla birlikte, modern insanın aşklarıyla Ophelia’nın uğruna öldüğü aşk karşılaştırılır. Böylesi aşkların romanlarda, kurmaca metinlerde kaldığı ima edilir.

Külebi, uğruna ölünebilecek aşkların sadece kurmaca metinlerde kaldığı, kayıp olduğu imasıyla Ophelia’yı ideal bir figür hâline getirir; ancak onun ölüm nedenini sadece aşkla bağdaştırarak, babasının Hamlet tarafından öldürülmesinden bahsetmeyerek alt-

¹¹²⁶ Bağlamı için bkz.

“KRALİÇE

Acılar öyle peş peşe geliyor ki,

Biri ötekinin ayağına basıyor.

Kardeşin boğuldu Laertes.

LAERTES

Boğuldu mu? Oh, nerde?

KRALİÇE

Dere kıyısına yaslanmış bir söğüt var hani,

Suyun cam gibi yüzünde gümüş yaprakları görünüyor.

Düğün çiçeği, ısırgan, papatya ve uzun mor çiçeklerden...

Hani şu cahil çobanların kaba bir ad verdiği,

Soğuk kızlarımızınsa, ölü parmağı dediği çiçeklerden...

Çeşit çeşit çelenkler yapmış kızcağzı kendine orda,

Sarkan dallara çelenklerini asmaya çabalarken,

Hain bir dal kırılıvermiş.

O da çiçekten andaçlarıyla birlikte

Ağlayan dereye kapılmış.

Yanlara açılan etekleri

Bir süre deniz kızı gibi su yüzünde taşımış onu.

Eski ezgilerden parçalar okuyormuş hep;

Başına gelenden habersiz gibiymiş.

Suda hiç yabancılık çekmiyormuş,

Doğal ortamında gibiymiş sanki.

Ama uzun sürememiş bu durum;

Suyu içtikçe ağırlaşan giysileri

Zavallı kızcağzı tatlı nağmelerinden koparıp

Ölümün balçığına çekmiş.

LAERTES

Ah, demek boğuldu!

KRALİÇE

Boğuldu, boğuldu!” (Hamlet, IV. Perde VII. Sahne, s. 184)

metnini indirgediği gibi ona farklı bir açıdan yaklaşır. Ana-metnin kurgusu dikkate alındığındaysa ilk üç dörtlük doğrudan oyuna paralel bir yeniden yazım, son iki dörtlük ise izleğin ortaya konulduğu kısımdır. Ophelia'nın intihar sahnesi imgelerle aktarıldıktan sonra, eleştirel bir tutum sergilenir ve günümüz aşkları sorgulanır. Bu sorgulamada Ophelia, gerçek, olumlu ve ideal olanı temsil eder.

*“Bir yandan türkü söyler
Bir yandan yürür ağlayarak,
Sevdası rüzgâr gibi iter
Dere boyunca yalnayak.*

*Nilüferler gibi solgun Ophelia!
Yanaklarına yapışır saçları.
Açılır etekleri suyun yüzünde,
Seyrederdi söğüt ağaçları.
(...)
Kopardılar kalbini Ophelia'nın
Nilüferler gibi sarardı.*

*Şimdi de kızlar sokaklarda,
Minnacık eller, ayaklar, saçlar.
Ama nerde onlar, nerde Ophelia
Nerde evvel zaman içindeki aşklar.
(...)
Ayrı yönlerle koşar gider.
Bir sevişmek kaldı romanlarda.” (Bütün Şiirleri, s.149)*

S. Kudret Aksal'ın “Ophelia İçin Şiir”i, Ophelia'nın intiharının özgün imgelerle karartılan ancak alt-metinden ayrılmayan bir aktarımıdır. Kullanılan alt-metin ise yine *Hamlet*'in IV. Perde VII. Sahne'sinde gerçekleşen bu olaydır.¹¹²⁷ Bu sahnenin diğer yeniden yazımlarından farklı olarak Aksal, daha özgün ve hayallerin yoğun olduğu bir anlatım dili tercih etmiştir. Ophelia'nın boğulmasına uzanan sürecin bir tanığı olan anlatıcı özne, suda gerçekleşecek ölümüne giden yolu onunla birlikte yürümektedir. Şiirin sonunda kapalı şekilde aktarılan intiharla birlikte, Ophelia'nın Yunan mitolojisinde olduğu gibi öldükten sonra doğadaki kimi unsurlara dönüştüğü ima edilir. Bu bağlamda başkalaşım (metamorfoz) motifi de -tıpkı Narkissos'un bir nergise dönüşmesi gibi- metinde işlevlendirilir.

*“(…)
Çimen bir yolu yürüdünüz,
Eteğinden döndünüz dağın,
Gördüm. Simgesiydiniz göçük
Bir çağın. Solgun Ophelia!
Kırın kokusu, ılgın, uçuk.*

¹¹²⁷ William Shakespeare, *Hamlet*, s. 184.

*Bir dere boyunda uzamış
Sazlardınız, söğütleriniz
Mavimsi, ak çatılarınız
Uykulu, akşamla çaldınız,
Öksüz çingirağını kapının.” (Şiirler, s. 418)*

Aksal’ın “Uyku”su da Ophelia’nın trajik akıbetinin rüya atmosferinde dönüştürülerek sunulduğu bir metindir. Gönderge olan intihar sahnesi, uyku-ölüm örneklemesiyle ve bir “rüya dili”yle dönüştürülerek aktarılır. Uyku, dolayısıyla onun başka bir biçimi olan ölüm, bir gemiye benzetilir. Anlatıcı özne de uyku gemisine binerek Ophelia’nın boğulduktan sonra ulaştığı ima edilen bir okyanus odasında onunla buluşmuştur. Ölümle uykuyu kesiştiren rüya, anlatıcı özne ile Ophelia’yı da bir araya getirir.

*“Kim bu usanmadan bekleyen
Bayrağı bilinmeyen gemiyi
Bütün dostların bindiği
Sonsuzdan güzelden maviden*

*Bütün gece Ofelya gülüyor
Herkes şimdi kendi dünyasında
Bu müthiş okyanus odasında
Yatağım korkusuzca yüzüyor” (Şiirler, s. 65)*

Aksal’ın “Kara Ofelya” şiirinin bir bölümü de yine Ophelia’nın intihar ettiği sahne üzerine kurulmuştur. Bu metinde, ormandaki bir su birikintisinde bulunan nilüferlerin ortasında süzülen Ophelia imgesi, John Everett Millais’ın “Ophelia” tablosundan ve Arthur Rimbaud’nun Ophelia’nın intiharını doğanın farklı hâlleriyle bütünleştirerek aktardığı “Ophelia” şiirinden¹¹²⁸ açık izler taşır. Rimbaud’nun şiirindeki nilüferler, bu metinde güllere dönüşür. Aynı zamanda iki metin arasında, üslup ve duygu tonu bakımından da etkilenme vardır. Aksal’ın üstteki şiirinde de görülen Ophelia’nın dönüşerek sürmesi, yani başkalaşım motifi burada da yinelenir. Rimbaud’nun şiirinin sonunda bulunan Ophelia’nın “sudan çiçekler devşirmesi” imgesi de Aksal’ın şiirine yansımıştır. Ana-metnin Ophelia’nın “ölmeyip birden bir şeyin bitiverdiği yerde açması” şeklindeki imgesi de Rimbaud’nun metnindeki sonun bir izdüşümüdür. Bu konuya eğilen metinlerin çoğunda olduğu gibi Ophelia, trajik bir yazgının kurbanı olarak, göndergesinden uzaklaşmaksızın yeniden üretilmiştir.

*“Bir düşsel suyun üzerinde yüzüyor elleri
Bir üveyik tazeliğinde kara Ofelyam
Duyduğu şimdi çürümüş bir kentin sesleri
Yabanıl bir ormanın uğultusu ve tam tam*

¹¹²⁸ Arthur Rimbaud, “Ofelya”, *Dizeler* (Çev. Erdoğan Alkan), Cumhuriyet Dünya Klasikleri Dizisi, İstanbul, 2001, s. 79-80.

(...)
Gidiyor yalnızlığıyla bırakmış kendini
Bir süre güzelliğine baktı bu suda
Aydınlığıyla giysileriyle bunca yeni
Uyuyacak çirkin güller açan bir uykuda

Bir gökyüzünde savrulup uçuyor gözleri
Bundan sonra her çiçeklenişte her bitkide
Ölmez Ofelya ölmez sürer gider dipdiri
Açar birden bir şeyin bitiverdiği yerde” (Şiirler, s. 151)

Bahaettin Karakoç’un “Çoğaldıkça Geller” şiirinde de “*Hangi suya eğilsem karşımda Ofelya*” dizesiyle Ophelia’nın intiharına gönderme yapılır. Eğildiği her suda Ophelia’nın yansımasını gören anlatıcı özne, onun boğulmasını anıştırır (*Seyran Bütün Şiirleri -1-*, s. 121-122).

3.5.4.1.2. Diğer Oyunlar: Kral Lear, Macbeth, Romeo ve Juliet, Othello

Hamlet’ten yoğun şekilde yararlanılsa da Shakespeare’in farklı oyunları da metinlerarası ilişki kurulmuştur. Bu bağlamda **Celâl Sılay**’ın “Soytarı” şiiri, Shakespeare oyunlarının değişmez karakterlerinden biri olan soytarıyla ilgilidir. Bu şiirde *Kral Lear*’daki “soytarıyla kralın kaderlerinin Shakespeare tarafından değiştirilmesi” ifadesiyle, Lear’ın oyundaki talihsizliği, kızları tarafından sürüklendiği kötü son¹¹²⁹ anıştırılır.

(...)
Üçüncü kalabalık bir tiyatronun önündeydi
Kral makamında bir adam gördüm Lir
Soytarı makamında diğer bir adam
Kralın kaderini soytarıya verdi Şekispir” (*Hüsrân Filizleri*, s. 269-270)

Melih Cevdet Anday’ın “Macbeth’in Yalnızlığı” başlıklı şiirinde oyunu anıştıran bir monolog kurgusunda ve kimi örtük göndermelerle Macbeth konuşturulur. Oyunun bütününün etkisinde kalınan bu şiirde kullanılan dil de oyunu yankılamaktadır. Şiirde Macbeth’in karşılaştığı cadıların onun geleceğiyle, kral olacağıyla ilgili kehaneti¹¹³⁰ sonrasında yaşadığı talihsizlikler anıştırılır. Sonrasında Macbeth’in, oyun etkisinde geliştirilen alternatif bir portresi sunulur ve iç dünyası betimlenir. Alt-metne alternatif bir sahne ekleme olarak nitelendirilebilecek bu metin yaptıklarından; otoriteyi ele geçirmek, politik olarak yükselmek için işlediği suçlar ve gerçekleştirdiği kıyımdan dolayı Macbeth’in iç dökmesi, günah çıkarması olarak da yorumlanabilir.

¹¹²⁹ William Shakespeare, *Kral Lear* (Çev. Özdemir Nutku), Remzi Kitabevi, İstanbul, 1995.

¹¹³⁰ Perde I Sahne III’te, Macbeth, Banquo ile fundalıkta gezinirken karşılaştığı üç büyücü/cadı onu sırayla selamlayarak bazı kehanetlerde bulunur: İlki Glamis Baronu, ikincisi Cawdor Baronu, sonuncusu da İskoçya Kralı olacağını söyler ve sonrasında kaybolur. Bkz. William Shakespeare, *Macbeth* (Çev. Sabahattin Eyuboğlu), Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2002, s. 59-63.

“Kıral olmakta gözüm yoktu benim
Evişi bir sabah yeterdi bana
(...)
Tinim benden habersiz dolaşır da
İki yanımda bekler yazgı
Atım, büyücüler, bunalı
Hâlâ unutamam yalnızlığımı
Tinim benden habersiz dolaşır da.

Her gece aklandığım tanrı
Elleri elimde bir umu
Yıldız değmiş esrik bir koru
Artık seyrediyorum onu
Ben değildim yaşayan bu kurguyu
Her gece aklandığım tanrı” (Ölümsüzlük Ardında Gılgamış Toplu Şiirler II, s. 229)

Shakespeare’in romantik tragedyaalar grubundaki oyunu *Romeo ve Juliet*, Doğu ve Batı edebiyatlarında sıkça görülen konulardan biri, birbirine düşman iki ailenin çocukları arasındaki aşk ve bunun yol açtığı ölümle biten trajik son üzerine kurulmuştur. **Melih Cevdet Anday**’ın geçmişe özlem, arayış ve mutlulukla dolu bir kayıp zaman izleğine yoğunlaşan “Nerde” şiiri de *Romeo ve Juliet*’in bir sahnesine gönderme yapar. Oyunun III. Perde V. Sahne’sinin girişindeki Romeo ve Juliet diyalogunda çiftin gizlice buluştuktan sonra ayrılma vakitleri geldiğinde, sabaha karşı seslerini duydukları kuşların bülbül mü yoksa tarla kuşu mu olduğunu tartıştıkları kesit,¹¹³¹ anlatıcı öznenin iç dünyasını sunarken yararlandığı bir göndergeye dönüştürülür; metnin bağlamına uyarlanarak dolaylı şekilde alıntılanır.

“Romeo’yu onca kaygılandırıan
O kuş seslerini düşünürüm de
Sabaha karşı bir korudan
Tarla kuşu muydu, bülbül mü diye,

Tarla kuşunu da dinledim, bülbülü de,
Ama yüreğimin erinci nerde?” (Ölümsüzlük Ardında Gılgamış Toplu Şiirler II, s. 243)

Nazım Hikmet, “Sen” şiirinde, William Shakespeare’in *Julius Ceaser* oyununda Ceaser’in en yakınındakilerden biri olan Brutus tarafından ihanete uğramasını, duyguların aktarımında bir modele dönüştürür.

“Ne ben Sezarım,
Ne de sen Brütüssün..
Ne ben sana kızarım,
ne de zatın zahmet edip bana küssün..
Artık seninle biz,

¹¹³¹ William Shakespeare, *Romeo ve Juliet* (Çev. Özdemir Nutku), Remzi Kitabevi, İstanbul, 2006, s. 109-112.

düşman bile değiliz...” (Bütün Şiirleri, s. 388-389)

Shakespeare'in *Othello*'su, Venedik Devleti'nin hizmetindeki, kahramanlıklarla ünlenen Mağripli siyahi bir komutanın, Venedikli bir ailenin kızı olan Desdemona'yla aşklarını, kıskançlıklarını ve sonundaki trajik ölümlerini konu edinir. Karısına aşırı düşkün olan Othello, hizmetindeki Çavuş Iago'nun entrikaları ve oyunları sonucunda şüphelenmeye ve onu kıskanmaya başlar. Giderek kuruntuya kapılan Othello, büyük bir kıskançlık krizine kapılır. Iago'nun hileleri ve iftiraları sonucunda, karısına hediye ettiği ve namus simgesi addettiği mendili başka bir erkeğin elinde görünce aldatıldığı zannına kapılarak Desdemona'yı bir kriz anında öldürür.¹¹³²

Nazım Hikmet'in *Memleketimden İnsan Manzaraları* kitabının bir kesitinde Othello ile deri rengi bakımından benzerliğe sahip olan Ali Çavuş'un, oğlunun, üvey annesi olan eşiyle ilişkisini ima ettiklerinde verdiği tepki Othello'nun kıskançlık krizleriyle karşılaştırılır. Kıskançlığı nedeniyle bir canıye dönüşen Othello ile Ali Çavuş arasında bu konudaki tepkiler bakımından taban tabana zıtlık vardır. Ali Çavuş, temelsiz şüpheleriyle suçsuz Desdemona'yı öldüren Othello'nun aksine, bu duruma faydacı yaklaşır. Alt-metinden ödünç alınan ve ters çevrilen davranış kalıbı, Nazım Hikmet'in “manzaraları”ndan birine ilham vermiş, bir karşıt model üretmenin de çıkış noktası olmuştur.

“(…)
Bir gün Ali Çaviş'e oğlunun işini ima ettiler.
Hiç de Othello gibi kıskanç değildi Çaviş,
kalın mor dudaklarını yaladı sipsivri pembe zenci diliyle:
'- Malum,' dedi, 'maalum,
ortağımdır oğlum,
ihtiyar babasına her işte yardıma mecbur
ve hem de yabancıya muhtacetmez analığını
ve hem de masraf iner yarı yarıya,
genç karının masrafı çok olur.'” (Bütün Şiirleri, s. 1359)

Özdemir Asaf'ın “Ben de mi Sezar” şiiri, adını Shakespeare oyununun meşhur tiradından almış kısa bir şiirdir. Şiir, içeriği bakımından oyunla ilgili görünmese de adıyla, oyunun III. Perde I. Sahne'sinde geçen klişeleşmiş hatta deyimleşmiş “*Sen de mi Brutus? O zaman öl Caesar!*” dizesine¹¹³³ gönderme yapar: “*O merdivenleri bir çıkışım vardı/Sanki aranızdan kaçıyordum.*” (*Çiçek Senfonisi - Toplu Şiirler*, s. 40)

¹¹³² William Shakespeare, *Othello* (Çev. Özdemir Nutku), Remzi Kitabevi, İstanbul, 1994.

¹¹³³ William Shakespeare, *Julius Caesar* (Çev. Ayça Çakırcı), Athena Yayıncılık, İstanbul, 2010, s. 72-73.

Arif Nihat Asya, “Desdemona” adlı rubaisinde oyunun geçtiği Magosa surlarındaki Othello Burcu’na ve oyunun sonuna, Desdemona’nın ölümüne gönderme yapar (*Rûbâiyyat-ı Ârif-1*, s. 115).

3.5.4.2. Faust

Goethe’nin *Faust*’unun (1806-1832) henüz başlarında yer alan “Gökte Ön Konuşma” başlıklı bölümde Tanrı ile şeytan arasında Faust’un inancına bağlılığı üzerine bir pazarlık yapılır. Oyunun kalanı bu pazarlık ve şeytanın Faust’u yoldan çıkarma girişimleri üzerine inşa edilmiştir. Üç başmeleğin ardından Tanrı’nın huzuruna çıkan Mephistopheles, insanın aklını iyi yaşamak yerine farklı şekillerde kullanarak alçaldığını söyler. Tanrı da ona örnek bir kul olarak Faust’u gösterir. Mephistopheles, onu doğruluktan saptırabileceğini söyler, kendisine izin verilip sonucun görülmesini ister.¹¹³⁴ Anlaştıklarında vakit kaybetmeksizin bu işe koyulur. Oyunun merkezî kişisi Faust ise bütün bilimlerle içli dışlı, dünyanın sırrını çözmek için uğraşan bir insandır. Öğrendiklerinden bir türlü memnun olmayan Faust, huzursuzluk ve bunalımlarıyla boğuştuğu bir gecede karşısına çıkan şeytana, eğer kendisini bu durumdan kurtarırsa ruhunu vereceğine söz verir. Böylelikle bir bahse tutuşurlar. Mephistopheles, onun kalbini bilgi hastalığının tutsaklığından kurtaracak, ona dünya nimetlerini, hazlarını sunacaktır.¹¹³⁵ Faust, zamana “*Dur, bekle biraz, ne güzelsin!*” derse iddiayı şeytan kazanacaktır. Bu andan itibaren Mephistopheles, farklı kılıklarda karşısına çıkarak onu ayartmaya çalışır, trajik durumlara sürükler.¹¹³⁶

Nazım Hikmet’in “Doktor Faust’un Evi” başlıklı şiirinde anlatıcı özne, bir saatliğine memleketine dönebilmek için şeytanla pazarlık yapmak üzere Doktor Faust’un¹¹³⁷ evinin kapısını çalar. *Faust*’un “Çalışma Odası” bölümünden¹¹³⁸ ve onunla ilgili kimi rivayetlerin kaynağı olan evden¹¹³⁹ etkilenecek yazılmış olan bu metinde, alt-

¹¹³⁴ Bu konu, kutsal kitaplardan izler taşımaktadır. Bu anlaşma, *Kur’an*’da Şeytanın Âdem’e secde etmemesini ve ardından insanların yeniden dirilmesinden önce onları doğru yoldan saptırmak için mühlet istemesini andırmaktadır (A’râf: 7-18).

¹¹³⁵ Bu iddia, *İncil*’de Hz. İsa’nın sınanmasından etkiler taşımaktadır: “(...) İsa İblis’e şu karşılığı verdi: ‘Tanrının olan Rab’bi sinama’ diye de yazılmıştır.’ İblis aynı şekilde İsa’yı çok yüksek bir dağa çıkarıp O’na tüm görkemleriyle dünyanın bütün ülkelerini gösterdi. ‘Yere kapanıp bana taparsan, bütün bunları sana vereceğim’ dedi. İsa ona şöyle karşılık verdi: ‘Çekil git, Şeytan! Tanrının olan Rab’be tap, yalnız O’na kulluk et’ diye yazılmıştır.’” (“Luka”, 4: 1-13; “Markos”, 1: 12-13; “Matta”, 4: 1-11)

¹¹³⁶ Johann Wolfgang Von Goethe, *Faust* (Çev. İsmet Zeki Eyuboğlu), Sosyal Yayınlar, İstanbul, 2001.

¹¹³⁷ Doktor Faust, 16. yüzyılın ilk kırk yılında Almanya’da yaşadığına inanılan bir gezgin sihirbazdır. Ayrıntılı bilgi için bkz. Ian Watt, *Modern Bireyciliğin Mitleri Faust, Don Quijote, Don Juan, Robinson Crusoe*, s. 21-31.

¹¹³⁸ Johann Wolfgang Von Goethe, *Faust*, s. 81-106.

¹¹³⁹ Çek Cumhuriyeti’nin başkenti Prag’ta bulunan Dr. Faust’un evi: Burada Faust’un yaşadığı ve tavandaki bir delikten şeytanın onu aldığı veya fakir bir öğrencinin büyüyle ve kimyayla uğraşırken herhangi bir iz bırakmadan kaybolduğu rivayet edilir.

metnin kurgusundaki en önemli motif, şeytana yapılan bir anlaşma karşılığında ruhunu satmak farklı bir bağlama uyarlanır. Ruh, memleketinden ayrı düşmüş olan anlatıcı öznenin tekrar oraya dönebilmek için kolayca feragat edebileceği şeye dönüşür. Nazım Hikmet, hem Goethe'nin *Faust*'undan hem de yaşadığına inanılan Doktor Faust'la ilgili rivayet ve efsanelerden etkilendiği metninde, *Faust*'un dünya nimetleri için şeytana ruhunu satmakla ilgili izleğini; bunun yanı sıra Doktor Faust'un evine şeytanın bacadan girdiği şeklindeki halk inancını ödünç almıştır. Ayrıca şiirin anlatıcı öznesi, kendisini ruhundan vazgeçerek gurbet duygusunu aşmak isteyen modern bir Faust olarak görür.

*“Gecenin bir geç vaktında,
kulelerin dibinde, kemerlerin altında,
dolaştım durdum Prağ'ı.*

(...)

*Kapıyı çaldım
Doktor evde yok
Malum:
İki yüz yıl kadar önce,
tavandaki delikten
yine böyle bir gece,
çekip aldı onu şeytan.*

*Kapıyı çalıyorum.
Bu evde ben de senet vereceğim şeytana,
ben de kanımla imzaladım senedi.
Ne altın istiyorum ondan,
ne bilim, ne de gençlik.
Hasretlik cana yetti,
pes!
Beni İstanbul'uma götürsün bir saatlik...” (Bütün Şiirleri, s. 1597)*

Coşkun Ertepinar'ın “Şüphe”sinde, *Faust*'un Birinci Bölüm'ünün ilk sahnesi olan “Gece”de¹¹⁴⁰ Mephistopheles'in dünyanın tüm bilimleri için yanıp tutuşan şüpheci Faust'a yaptığı teklif, mekâna özgü ayrıntılardan da yararlanılarak şiirleştirilir.

*“Kaşa tasım şüphe dolu,
Beynimi böcekler yedi.
Gün aşınca gece kolu
Aydınlığı tepeledi.*

*Sürgülemiştim kapımı,
Girmesin cin, şeytan diye.
Temelden yıktı yapımı
Mefisto kesildi şüphe...” (Şiir İkliminde Bir Ömür, s. 17)*

Mephistopheles'in, bunalımının sonrasında Faust'un evine girmesinden yola çıkan metinde onun yerine geçen anlatıcı özne, olacakları önceden tahmin ederek kimi

¹¹⁴⁰ age., s. 30-48.

tedbirler alır. Ana-metindeki bu değişim, onun kendi yazgısından haberdar olmuş gibi yansıtılması, Faust tipine ikincil bağlamında yeni bir katman ekler.

3.5.4.3. Cyrano de Bergerac

Edmond Rostand'ın oyunuyla aynı adı paylaşan, alışıldık kalıpların dışındaki kahramanı Cyrano de Bergerac, hem usta bir silahşor hem de etkili ve güzel konuşmasıyla tanınmış bir hatiptir. Burnunun büyüklüğünden dolayı çekingen bir mizaca sahip olan Cyrano, kuzeni Roxane'a âşıktır; ancak bunu bir türlü ona söyleyemez. Bununla birlikte emrindeki Christian da ona âşıktır, buna rağmen kelimelerle arası iyi olmadığı için bu aşkı dile getirmekten acizdir. Roxane, bir gün Christian'ı görür ve beğenir; bir kardeş bildiği Cyrano'dan onunla kendisini görüştürmesini ister. Cyrano, Roxane'a olan duygularını açabilmek için bu tekliften yararlanmayı düşünür. Onun aşk mektuplarını da yazan Cyrano, çiftin buluşmalarında bir yere saklanarak Christian'a sufle verir. Bu aşk ilerlediğinde Christian ve Cyrano cepheye çağrılır. Christian savaşa gitmeden önce Roxane'la evlenir. Cyrano, Christian'ı cephede koruyacağına dair Roxane'a söz verir; genç adama kol kanat gerdiği gibi her gün onun ağzından Roxane'a mektuplar yazar. Christian'ın hasretine ve mektuplardaki etkili dile dayanamayan Roxane, eşini görmek için yola çıkar. Bu sırada Christian, Cyrano'ya yazılan mektuplardan haberdar olduğunu söyler ve ondan Roxane'a olan aşkını ilan etmesini ister. Sonrasında bir çatışma sırasında yaralanır. Çatışma alanına varmış olan Roxane'ın kollarında can verir. Cyrano ise sırrını Roxane'a açamaz ve Roxane bir manastıra kapanır. Oyunun sonunda ikisi de yaşlanır; Cyrona, aşkını itiraf eder ve Roxane'ın kollarında can verir.

Ercüment Behzad Lav'ın "Sirano" şiiri, anlatıcı öznenin Sirano adını verdiği papağanına söyledikleriyle, onunla toplumsal meseleler odaklı söyleşisi şeklinde kurgulanmıştır. Girişte söyleşinin çerçevesi çizilirken alt-metne, Cyrano'nun bilinen özelliklerine ve başından geçen kimi olaylara gönderme yapılır. Ancak sonrasında şiirin tonu değişir; toplumsal meselelere odaklanan bir çizgide ilerler. Sömürü, savaşlar, devrimler gibi sosyalizmle ilgili bir terminoloji etrafında eleştirel bir söylem geliştirilir. Bununla birlikte metnin kimi kısımlarında ay görüntüsü etrafında geliştirilen doğaçıl tasvir ve balkon göndermesi de oyunun III. Sahne VII. Perde'sinde Cyrano'nun Roxane'ın âşığı Christian'a sufle verdiği ve onların arasını yaptığı alt-metin parçacığını¹¹⁴¹ anıttırır.

*"Canım
Papağanım*

¹¹⁴¹ Edmond Rostand, *Cyrano De Bergerac* (Çev. Sabri Esat Siyavuşgil), Remzi Kitabevi, İstanbul, 2005, s. 154-162.

Sen belki şöyle düşünürsün

*Güneş artık yosunlu kara
Gece kasvet veriyor kurbağalara
Mademki artık balkonda bekleyen sevgilim yok
Mademki başım kesik ısırgan dilim yok
Susmak konuşmamak
(...)
Sirano sen belki de şöyle düşünebilirsin*

*Harplerle ihtilâller kısır
Asya
Sır vermiyor sır
Emek avcılarına
Ya ikinci bir Pompey veya*

*Haber geliyor çekirge bulutlu Afrika'dan
Elmas tarlaları mezatta haraç
(...)
Faşist bezirgânlara gün doğsa ne çıkar
(...)
Sirano
Saçından çengele asılmak değil
ölümü kılıçla ayakta karşılamak güzel
Bak şu mazgallı pencereden” (Bütün Eserleri, s. 65-68)*

Behçet Necatigil'in “Burun Otu” şiiri, burnuyla sürekli alay konusu olan Cyrano'nun savunması şeklinde kurgulanmıştır. Cyrano'nun ikamesi olan anlatıcı özne, Roxane'a olan aşkı ile burnu arasında doğru bir orantı olduğunu ironik bir şekilde dile getirir. Metnin bu kısmı, Cyrano'nun, kendi burnuyla ilgili VI. Sahne I. Perde'deki alaycı nutkundan¹¹⁴² izler taşımaktadır.

*“Bakin ne diyeceğim ama çok önemli
Ben bu burnum yüzünden güldünüz hiç burun
Yok öyle demeyin Cyrano de Berjerak
Ya da Kleopatra.
Evet evet hatta düz orantı
Aşkla burun arasında...” (Şiirler, s. 615)*

Alt-metinde Cyrano, burnuyla ilgili gelecek saldırıları kendini en ağır şekilde eleştirerek peşinen bertaraf eder. Bununla birlikte burnunun, ana-metindekinin aksine aşkla arasındaki en büyük engel olduğunu düşünür. Ana-metin, onun kendine dönük bu hırpalayıcı ve katı tutumuna bir cevaptır, en çok alay edilen özelliğini aklamayı amaçlayan bir “savunma”dır. Cyrano ile duygudaşlık hatta özdeşlik kurulan bir yaklaşım vardır.

¹¹⁴² age., s. 58-59.

Tiyatro metinleriyle kurulan metinlerarası ilişkilerin kişi düzeyindeki örneklerinin çoğu, trajik sonlarla özdeşleşmeye ve oyun kişilerini farklı bağlamlara taşımaya dayanmaktadır. Özellikle Shakespeare'in trajik kahramanlarıyla anlatıcı özne arasında yakınlık ve duygudaşlık kurulmaktadır. Ayrıca oyunlardaki trajik kesitlerin ve önemli motiflerin anlatıcı öznenin merkezinde olduğu farklı durumlara uyarlandığı da görölmektedir. Bunun dışında onların bir fikrin iletilmesinde araçlaşmaları da söz konusu olabilmektedir. Oyun kişilerinin tiyatro sanatıyla ilgili kimi unsurlarla bütünleştirildiğı, tematik şekilde derlendikleri örnekler de vardır.



3.6. FOTOĞRAF VEYA RESMİN ŞİİRLEŞTİRİLMESİ (EKFRASİS)

20. yüzyıldan itibaren bir edebiyat terimi olan ekfrasis, günümüzde görsel bir imgenin sözle temsilini veya çoğunlukla görsel sanatların ürünleri hakkında yazılmış betimleyici şiirleri adlandırmak için kullanılır. Modern tanımıyla ekfrasis, kimi zaman sinemaya özgü devingen bir görsellik alanını kapsayacak şekilde genişletilse de gerçek ya da kurmaca fotoğraf, resim, heykel, mimari yapılar gibi görsel sanat ürünlerinin sözle edebî şekilde açıklanması, şiirleştirilmesi olarak düşünülebilir. Cumhuriyet döneminde ekfrasisi örnekleyen birçok şiir vardır; bunların çoğu, meşhur bir tablonun, kimi örneklerde fotoğrafların yazıya aktarılmasına dayanır. Bununla birlikte bir resimden hareketle geliştirilen hayallerin, izlenimlerin veya çağrışımların göndergeye bağlı kalınarak aktarıldığı ya da kısmen anlatı özellikleriyle bir genişletilmeye gidilen örnekler de vardır. Bir ressamı öven ya da onun sanatındaki baskın bir unsura, eserlerinin ortak karakteristiklerine gönderme yapan şiirleri de bunlara ekleyebilmek mümkündür. Söz konusu şiirlerin çoğu doğrudan bir tabloyla ilgiliyken bazıları da bir metnin resme çıkış noktası olması bakımından kurmaca kişileri de içerir; başlık altında özellikle incelenecek olanlar bunlardır.

Halit Fahri Ozansoy'un “Tepede”sinde, Rafael'in “Sistine Madonnası”ndaki (1512) Hz. Meryem tasviri bir kadının görünüşüne uyarlanır (*Sulara Dalan Gözler*, s. 38). **Ahmet Muhip Dıranas**'ın Leonardo da Vinci'nin “Mona Lisa”sını (Lisa del Giocondo/Jokond, 1503-1517) betimlediği ve resmin yapılışıyla ilgili bir hikâyeleştirmeye gittiği “Portre” şiiri de görsel bir eserin yazı ortamına taşınmasının ürünüdür (*Şiirler*, s. 21). **Ceyhun Atuf Kansu**'nun “Van Gogh'un Tarlası”, ressamın “Buğday Tarlaları” temalı bir dizi tablosundan etkilenmiş bir şiirleştirmedir. Ressamla resimlerinin önemli konularından biri olan tarlalarla ilgili bir diyaloga giren anlatıcı özne, belirgin bir tabloya odaklanmaktan ziyade birçok resmin ortak karakteristiği olan kimi göndergeler hakkındaki izlenimlerle şiirini geliştirir. Aynı zamanda şiirde betimlenen kimi doğa unsurları, Van Gogh'un resimlerini yankılayan dizelere de kaynak olur. Şiirin son bendi, Van Gogh tablolarındaki ay tasvirlerinden etkilenmiş ve bunları güncel olarak deneyimlenen bir duruma uyarlamıştır; ancak burada Van Gogh'un buğday tarlalarıyla ilgili serisindeki “Buğday Demetleri ve Yükselen Ayın Manzarası” (1889) adlı tablonun izleri çok açıktır.

*“Van Gogh, bu tarla senin tarlan
Sararmışsa böyle yakıcı güzel
Senin yüzünden sararmıştır.*

Bir kırmızı leke kalmışsa orada,

*Senin gözlerin içindir göresin diye
Tarla kıyısındaki sarhoş gelincikler.
(...)
Bir ay doğuyor Pasinden
Ay insanlar için doğuyor,
Görebilsek diye bütün bunları,
Oturmuş Van Gogh usta gecemize,
Bir ay boyuyor kavun içi.” (Tüm Şiirleri-1, s. 311)*

Kansu’nun, “Anadolu Lokantaları”nın “*Odama dönüyorum, odamda bir Van Gogh sandalyesi/Üzerimde elmalar ve kara üzümler*” dizelerinde, “Van Gogh’un Sandalyesi” (1888) olarak bilinen tabloda bir sandalye üzerinde betimlenen pipoyla tütünün yerine elma ve üzüm geçirilmiştir (*Tüm Şiirleri -1*, s. 448-454).

Nazım Hikmet’in genel anlamda ekfrasisi örneklediği, İbrahim Balaban’ın ve Abidin Dino’nun tablolarını betimlediği ya da onlarla ilgili izlenimlerini aktardığı “İbrahim Balaban’ın ‘Bahar’ Tablosu Üzerine Söylenmiştir” (*Bütün Şiirleri*, s. 903), “İbrahim Balaban’ın ‘Mapusane Kapısı Tablosu’ Üstüne Söylenmiştir” (s. 940-941), “Balaban’ın ‘Harman’ Tablosu Üstüne Söylenmiştir” (s. 941), “Abidin Dino’nun ‘Yürüyüş’ Adlı Bir Tablosu Üstüne Söylenmiştir” (s. 1648) gibi bir dizi şiiri vardır. Onun, Avni Arbaş’ın “Kuvayi Milliye Atları” adlı tablosundan yola çıkan “Avni’nin Atları” (s. 1660) şiiri de bu kapsamda değerlendirilebilir. Bunlara, Orhan Veli’nin *Yenisı* (1947) kitabının kapağındaki Bedri Rahmi Eyuboğlu resminin yorumlanmasına dayalı “Bir Şiir Kitabının Kapak Resmi” de eklenebilir (s. 893). Tüm bunlarla birlikte, onun *Jokond ile Si-Ya-U*’su (1929), çıkış noktası bakımından ekfrasis kategorisinde değerlendirilebilir. Ancak bu metin, ekfrasis tanımının oldukça dışında ve kurgu bakımından farklıdır; bir resimdeki kişiyi kurmaca bir metnin öznesine dönüştürerek ekfrasis uygulamalarındaki resim ve şiir arasındaki ilişkiyi tersine çevirir.

Hikmet’in *Jokond ile Si-Ya-U*’su, Çin’deki kurtuluş hareketinden esinlenerek oluşturulan, Nazım Hikmet’in “roman” olarak nitelendirdiği deneysel bir metindir. Asım Bezirci, bu şiiri, “masalla destan arası yarı sembolik yarı fantastik bir eser” olarak değerlendirir.¹¹⁴³ Şairin Rusya’da tanıştığı ve Çin’de komünist mücadeleye katılıp idam edilen bir arkadaşından esinlenerek yazdığı bu şiir, Rönesans’ın önemli ressamlarından Leonardo da Vinci’nin Jokond’u (Mona Lisa) ile Çinli Si-Ya-U’nun olağanüstülüklerle dolu, toplumsal-siyasi mücadeleyi, aşkı ve trajediyi iç içe geçiren ilişkileri zemininde gelişir. Louvre Müzesi’nde canı sıkılan Jokond, her gün onu görmek için müzeye gelen ve sonrasında Fransa’dan sınır dışı edilen Si-Ya-U’yu aramak için oradan kaçır. Çin’e, Şangay’a varır ve tam sevgiliyle kavuşacakken celladın infaz ettiği Si-Ya-U’nun kafası,

¹¹⁴³ Asım Bezirci, *Nâzım Hikmet -Yaşamı, Şairliği, Eserleri, Sanatı-*, s. 102-104.

ayaklarının dibine yuvarlanır. Bunun üzerine Jokond, meşhur tebessümünü yitirerek “bir kavganın dev kadını”na dönüşür; sonrasında yakalanır ve yakılır.

Hikmet, bu şiirinde, resimsel figürü anlatı unsuruna, olay örgüsünün aktif bileşenine, devingen bir karaktere dönüştürerek özgün bir göstergelerarası yaklaşımı örnekler. Onun şiirinde siyasi bir işlev yüklenen Jokond, ideolojik bilinciyle geleceğin kurulmasına katkı sağlayan politik öznedir. Hikmet, onu ait olduğu gösterge sisteminden kopararak metinsel bir düzleme taşıırken ona ideolojik bir katman ekler, yeniden işlevlendirir (*Bütün Şiirleri*, s. 75-109).

Melih Cevdet Anday’ın da ekfrasis kategorisinde değerlendirilebilecek şiirleri vardır. Bunlardan kimisi, doğrudan bir tablonun izlenimlerle ve çağrıştırdıklarıyla zenginleştirilerek yazıya aktarılmasına dayanır. Kimileri ise bir edebî gösterge sisteminin kurmaca kişinin farklı bir gösterge sistemine (görsel bir sanat eserine) aktarıldıktan sonra tekrar yazı ortamına geçirilmesinin ürünüdür. Örneğin Anday’ın “Güneşte” şiirinde, Brueghel’in, “Çocukların Oyunu”na gönderme yapılır ve tablonun içeriği¹¹⁴⁴ kısmen betimlenir.

“(…)
Duvarda bir resim, resimde kalabalık
Köy alanı, çocuklar, çember ve zaman.
Breughel nasıl da toplamış bunca
Ortaklığı ve uyumu biraraya,
Çünkü saatler dardır, sığdırılmaz.
Güneşte her şey çözülür gider bir yana.” (*Ölümsüzlük Ardında Gilgamiş Toplu Şiirler II*, s. 231-232)

Anday’ın “İkaros’un Ölümü” şiiri, Brueghel’in, mumdan kanatlarla güneşe uçmak isteyen İkarus’la ilgili miti gönderge yapan “İkarus’un Düşüşü Sırasında Bir Manzara” adlı tablosunun öznel bir bakış açısıyla yorumudur. Tablonun alt-metni mitolojik anlatırken şiirinki bu resimden hareketle oluşturulmuş tablodur. Böylelikle farklı gösterge sistemleri ve metinsel dönüştürümler iç içe geçer. Anday, Ovidius’un *Dönüşümler*’inin VIII. Kitap’ında (183-235) yer alan bu mitten¹¹⁴⁵ de etkilenmekle birlikte özellikle tabloya yoğunlaşmıştır. Tabloda İkarus, denize düşmüş ve sadece ayakları görünürken tasvir edilirken Anday, bu olayın öncesini tasarlarken İkarus’un balmumundan kanatlarla güneşe yaklaşmasını, dolayısıyla miti de kullanır.

Bir monolog şeklinde kurgulanan şiirin başlangıcında İkarus, mitteki gibi güneşe uçmaktadır. Sonrasında resme geçilir ve herkesin işinde gücünde olması, çift sürmek için

¹¹⁴⁴ Brueghel’in (1525-1569) Viyana’da Sanat Tarihi Müzesinde bulunan, çocuk oyunlarının görsel bir kolajı olarak yorumlanan “Çocuk Oyunları” (1560) tablosunda yaklaşık yüz çocuk oyunu ve eğlencesi betimlenmektedir.

¹¹⁴⁵ İkarus hakkında daha geniş bilgi bu çalışmanın “Daedalus ve İkarus” bölümünde yer almaktadır.

eğilmiş köylünün onun denize düşmesi karşısındaki kayıtsızlığı nedeniyle İkarus'un yaşadığı yabancılaşma, yine kendisince aktarılır. Gündelik hâlleri içindeki insanın bu trajik olay karşısındaki kayıtsızlığı, ana-metinde İkarus'un yazgı karşısındaki tutumunu değiştirmesine yol açar. Trajedisine yabancılaşan İkarus, insanlığın umarsız tavrına, kayıtsızlığına hayıflanmaya başlar. Salt görsel bir eserin betimlenmesinin ötesine geçen bu örnekte de İkarus, Nazım Hikmet'in Jokond'u gibi bir "anlatı" kişisine dönüştürülür, özneleştirilir; ancak bu işlem sonucunda hem mitolojideki hem de Brueghel'in tablosundaki rolünden tamamen uzaklaşmaz. Düşüşü karşısındaki tepkileri yorumlayan bir bilinçle kuşatılmasıyla, bireyleşmesiyle, yeni bir çehreye büründürülür.

*"Doğum çoğuldur, ölüm tekil
Mumdandı aç tutkumun kanatları
Uçuyordum sevinç içinde.*

*Herkes işinde gücündeydi
Yok olmuş damlar ki unuttum.*

*Ve güneşin basamağından döndüm geri
Üfür üfürü uçardı yalnızlık
Zamansızlığın kanadı yalnızlık.*

*Hiç yıldız doğmadı ben gökte iken
Ne düşlediğimi unuttum.*

*Çift sürüyordu bir köylü iki büklüm
Kalkmak üzereydi ak bir gemi limandan
Denize düşeni kimse görmedi.*

*Herkes isinde gücündeydi
Ve acı çekmeği unuttum.*

(...)

Tükenmiş tutkumun neşeli ağırlığı

Göksel erincimi unuttum." (Ölümsüzlük Ardında Gilgamiş Toplu Şiirler II, s. 244-247)

"Fotoğraf" ise Melih Cevdet Anday'ın, Orhan Veli, Oktay Rifat ve okul arkadaşları Şinasi Baray ile çektiği bir fotoğrafla ilgili kimi bilgileri ve yorumları aktarır. Şiirde Orhan Veli'nin, Süleyman Efendi'si dolayısıyla "Kitabe-i Seng-i Mezar"ına ve "Ben Orhan Veli"sine de gönderme yapılır. Geçmiş kucaklayan duygusal bir yaklaşımın yön verdiği şiirde, Orhan Veli ve ürettiği kurmaca kişi de aynı bağlamda buluşturulur.

*"Dört kişi parkta çekti mişiz,
Ben, Orhan, Oktay, bir de Şinasi...
Anlaşılan sonbahar
Kimimiz paltolu, kimimiz ceketli
Yapraksız arkamızdaki ağaçlar...*

*Babası daha ölmemiş Oktay'ın,
Ben bıyıksızım,
Orhan, Süleyman Efendiyi tanımamış.*

*Ama ben hiç böyle mahzun olmadım;
Ölümü hatırlatan ne var bu resimde?
Oysa hayattayız hepimiz.” (Rahatı Kaçan Ağaç Toplu Şiirler I, s. 42)*

Behçet Necatigil'in “Sergi İzlenimleri”nde ise bir sergide dolaşan anlatıcı öznenin gözlemleri aktarılır. Sergideki bir İsa tasvirini/resmini betimleyerek aktaran anlatıcı özne, oradaki kalabalığı çarmıhtaki İsa'ya benzetir.

*“(…)
Onlar çarmıhlarında birer İsa idiler:
Çivi yaralarından sızarken mavi kan” (Şiirler, s. 291)*

Ülkü Tamer'in “Bruegel”i, ana-metne de adını veren ressamın “Karda Avcılar” tablosundan esinlenmiş ve onu tasvir eden bir şiirleştirmedir; ancak burada da ikinci bir alt-metin ya da metinsel kişi yoktur (*Yanardağın Üstündeki Kuş - Toplu Şiirler*, s. 133).

İlhan Berk'in de resim ve ressamlar üzerine şiirlerinin sayısı oldukça fazladır. Bu şiirlerin çoğu, bir ressam veya tablo hakkındaki izlenimlerin aktarımı ya da resimlerin kimi yönlerinin tasviri şeklindedir. Herhangi bir ikincil metin ya da kurmaca kişi ile bağlantıları olmayan bu örnekleri, genel ekfrasis kategorisinde değerlendirmek mümkündür. Berk'in “Pablo Picasso” (*Toplu Şiirler*, s. 213-214), “İvi Stangali” (s. 215), “Paul Klee'de Uyanmak” (s. 216) gibi şiirleri, resim sanatıyla ilgilidir. Bununla birlikte “Guernica”, İspanya İç Savaşı ile ilgili aynı addaki Pablo Picasso tablosuna dair izlenimlerin şiirleştirilmesidir (s. 237-239). “Âşık Veysel” ise Orhan Peker'in resmettiği halk âşığının portresiyle ilgilidir (s. 380-381). “Beyaz” şiirinde ise “*Milas'ta bir Turan Erol beyazı/Bir çocuğun yüzünde.*” dizeleriyle Turan Erol resminin bir yönüne, renk kullanımına atıf yapılır (s. 407). Berk'in, şiire adını veren devlet adamının “Talim Yapan Erler” tablosunu dizelere döktüğü “Şeker Ahmet Paşa” (s. 513-514), “Turan Erol'un Üç Resmi Üstüne” (s. 516-518), “Hacı Bektaş Veli” (s. 518) gibi şiirlerini de ekfrasisin örneklerinden saymak mümkündür. “Yahya Kemal” (s. 522-524), şairin bir fotoğrafının yorumudur; “Atkestanesi”, Bedri Rahmi'nin, muhtemelen “Beylerbeyi İskelesi”ni ressamıyla aynı bağlamda buluşturan bir şiirleştirmedir (s. 525-527). “Bruegel” şiiri ise ressamla ilgili bir anekdotu aktarır (s. 856).

Edip Cansever'in “Cadı Ağacı” şiirinin bir kesitinde Cezanne'ın “İskambil Oyuncuları” adlı tablosu, bireysel bir bakış açısıyla betimlenerek yazıya aktarılır.

*“İlk atılım şapkalı bir adamın ellerinden geliyor
- Cezanne'ın iskambil oynayan adamları vardır
Gerçekte onlar bir tabutun gecesinde*

*Görünmez bir ölüyü oynuyorlardır belki de
Ve ölü
Her neyse ... –” (Sonrası Kalır I - Bütün Şiirleri, s. 388-401)*

Bununla birlikte Cansever’in, Marc Chagall’ın birçok resminden süzölmüş bir soyutlama/kolaj olan “Chagall”ı da ekfrasis örneğidir (*Sonrası Kalır I - Bütün Şiirleri*, s. 79). Tomris Uyar için yazılan “Yaş Değiştirme Törenine Yetişen Öyle Bir Şiir”de “*Ve yarışırsa ancak Monet’nin/Kadınlarına yaraşan giysilerinle/Gördüm de/Ben seni uzun bir yolda yürürken görmedim ki hiç*” dizeleriyle Uyar, Monet’nin tablolarındaki kadınlara benzetilir (*Sonrası Kalır II - Bütün Şiirleri*, s. 223-224). “Muleta” şiirinde ise 1937 yılında İspanya İç Savaşı sırasında şehrin bombalanmasını betimleyen “Guernica” ve onun ressamı Picasso’ya, beraberinde Paul Klee’nin “Chat et Oiseau (Kedi ve Kuş)” adlı tablosuna gönderme yapılır (*Sonrası Kalır II - Bütün Şiirleri*, s. 366-367). Ayrıca şairin *Bezik Oynayan Kadınlar* kitabının adı, Cezanne’nin “İskambil Oyuncuları” tablosundan esinlenmiş gibidir.

Cemal Süreya’nın 11 Beyit’inin “*Sığınacak yer kalmadı/Chagall’daki eşeğin gözünden başka*” şeklindeki altıncısı, Chagall’ın köy manzaralarının yanı sıra bir eşeğin yüzü içinde süt sağan bir kadın figürünü betimlediği “Ben ve Köy” adlı tablosunun etkisinde yazılmıştır (*Sevda Sözleri - Bütün Şiirleri*, s. 267-268).

Sezai Karakoç, “Kav”ında, “*Günse eriyor yön yön Van Gogh’su bir kırmızılık*” dizesiyle Van Gogh’un resimlerinin bir renk özelliğine gönderme yapar. (*Gün Doğmadan Şiirler*, s. 141-144). Bununla birlikte *Taha’nın Kitabı*’nın “Arayışlar” adlı dördüncü bölümünün “Kav 2” alt başlığında geçen “*Van Gogh’un elleriyle kırılan bir başak mı bu*” dizesinde, Van Gogh’un sanatının önemli bir unsuru ve birçok resminde yinelenen bir tema olan tarlalara/başaklara gönderme yapar (*Gün Doğmadan Şiirler*, s. 326-329). Karakoç, iki şiirinde benzer başlıklar kullanmakla birlikte aynı ressamın tablolarının ayırıcı kimi özelliklerine değinmesiyle göstergelerarasılığı ve aynı yazarın farklı metinleri düzeyinde gerçekleşen metinlerarasılığı örnekler.

Kemal Özer’in Picasso’nun çizimiyle aynı adı taşıyan “barış güvercini” şiiri de “*Picasso’nun çizdiği güvercin,/getirmeye yetmedi dünyaya/üretken olmadığı için barışı.*” dizeleriyle, bu eskizi kısmen betimler ve ondan hareket ederek toplumsal bir eleştiri yapar (*Yaralı Karanfil Toplu Şiirler*, s. 162).

Ercüment Uçarı’nın “Halk Resimleri” başlıklı şiirinde geleneksel halk hikâyelerini tasvir eden taş baskısı resimler şiirleştirilir. Bu hikâyelerin Hüsrev, Gülruh, Ferhat, Cevri Çelebi, Elif, Aslı Han, Hamza Pehlivan gibi kişilerine gönderme yapılır.

Şiire göre halk hikâyeleri bu resimlerle kahvehane, kıraathane duvarlarında başka bir gösterge sisteminin imkânlarıyla üretilerek varlıklarını hâlâ sürdürmektedir.

*“Taş basması resimlerle Gülruh yaşamasını sürdürür kahvelerde
Daha çok balıklı gözleri aylı sulara ağzı
Eskiden kalma aynalar vardı Cevri Çelebi resimleri
(...)
Şarap sevgisi Husrev ile Gülruh öyküsünde
Ferhatın iki kaşı iki çizgi
Hamza pehlivan kaf dağına devirir
(...)
Elif saray bahçelerinde lâleler dolandır
Nakış işler Aslı Han alev bir güvercin ellerinde”¹¹⁴⁶*

Mümtaz Zeki Taşkın’ın “Şehir” başlıklı şiirinde Jokond’la (Lisa del Giocondo/Mona Lisa) ilgili kimi rivayetler aktarılır. Leonardo da Vinci’nin tablosu ile şehrin ışıklar altında görünümü arasında koşutluk kurulur ve kimi karşılaştırmalar yapılır. Bunların ardından tabloya geçilir ve çizilen kadının hayatındaki kimi olaylara, onun kimliğiyle ilgili rivayetlere¹¹⁴⁷ işaret edilir. Ahlaksızlığı temsil ettiği varsayılan tablodaki kadının sureti şehirdeki yozlaşmanın simgesi durumuna getirilir. Jokond, modern hayatın “ahlaksızlığı” ile bağdaştırılır.

*“(…)
Işıktan tablolu
Bir sergi yaratıyor
Şehir bu gece
Leonarda Da Vinçi yaratamadı
İçi bin mumluk
Abajürler yanan
Camların tablosunu
Dört yüzyıl önce
Adı Jökonda
Ünlü tablosu
(...)
Jökonda babası namalum
Bir on altıncı yüzyıl piçi
Bu yalabuk bahçıvan kızını
Bir şatonun merdiven taşlarında buldu
Leonarda Da Vinçi
Jökonda kendisini
Roma Müzesi’nde
20 yaşlarında buldu
İşte o gündenberi Jökonda
Dük, Baron, Kont ve Prens
Mister
ve ister Senyor’un olsun*

¹¹⁴⁶ Ercüment Uçarı, *Et*, Ekin Basımevi, İstanbul, 1960, s. 28-29.

¹¹⁴⁷ Muhayyel bir kadın, Vinci’nin kendisi ya da bir tüccarın karısı olduğu düşünülen Lisa del Giocondo hakkındaki varsayımlardan birisi de onun bir “fahişe” olduğudur.

Para yedirdiği fattan karıdır” (Sonsuzluğa Uçarken Potpuri, s. 33-34)

Sabahattin Kudret Aksal’ın “Bir Resimde Atatürk”ü, 9 Eylül 1922’de Türk birlikleriyle Atatürk’ün İzmir’e girişiyle ilgili fotoğraftan hareket edilerek yazılmıştır: “İzmir’e girişini Atatürk’ün/Bir kahve duvarındaki resimde gördüm” (Şiirler, s. 89). Aksal’ın “Jokond” şiiri ise meşhur tebessüme de değinilerek tablonun bulunduğu mekânla birlikte betimlenmesinin ürünüdür. Söz konusu metin de resimdeki suretin canlanması bakımından Nazım Hikmet’in *Jokond ile Si-Ya-U*’suna benzemektedir. Aksal’ın Jokond’u da güneş yükselince cama çıkar ve kırlarda dolaşır.

*“Zamanlar dışı bakar
Yavaşça silin tozu
Sonsuzluk öyle kokar
Gülümser güzel ağzı*

*Küçücük evi Louvre’da
Güneşle koşar cama
Çıkar dolaşır kırdaki
Girer yalnız akşama” (Şiirler, s. 287)*

Aksal’ın “O Sokakta” şiiri ise “Eriyince gündüzler/Konur ortaya sini/Gölgede uzar yüzler/Biraz Modigliani” (Şiirler, s. 293) dizeleriyle, **Cemal Süreya**’nın “Aslan Heykelleri” şiirindeki “Bir senin gözlerin var zaten daha yok/Ya bu başını alıp gidiş boynundaki/Modigliani oğlu Modigliani” (Sevda Sözleri - Bütün Şiirleri, s. 31) dizelerini anıştırır. Bununla birlikte **Enis Batur**’un “Eros ve Hgades”inin aşk konulu XI numaralı başlığında geçen “Modigliani çizirdi boynunU” dizesi de bu iki şiirle söyleşi hâlinindedir (Yazılar ve Tuğralar Şiirler, s. 219). Üç şiiri, Amedeo Modigliani’nin uzun boyunlu kadın tasvirleri ortaklaştırır.

Can Yücel, “Eşber’e” şiirinde Edvard Munch’ın “Çılgılık”ına (1893); “Rembrandt’ın Resmi Üzerine”de ise Rembrandt’ın “Derede Yıkanan Kadın” (1655) tablosuna gönderme yapar.¹¹⁴⁸

Coşkun Ertepinar, “Duygulara Özlem” şiirinin “Mona Lisa’yı düşündüm de/Gülümseyen hüznünü duydum bakışlarının?” dizeleriyle yine Leonardo da Vinci’nin tablosundaki meşhur tebessüme gönderme yapar (Şiir İkliminde Bir Ömür, s. 116). **Gültekin Sâmanoğlu**, “Gölge” şiirinde “gölgenin elleri”nin beyazlığını Jocond’un (Mona Lisa) ellerinin rengiyle karşılaştırarak resimden mülhem bir imge üretmiştir.

*“Gurbet akşamını duyduğum ilk gün
Bir gölge belirdi ıssız odamda,
Simsiyah elleri sanki yakamda...
(...)*

¹¹⁴⁸ Can Yücel, *Portreler*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2019, s. 118; 142.

*Bir buzun çözülüşü kadar ağır
En sonunda belli oldu her yeri:
Joconde'un elleri kadar aydınlık
Dua için kaldırdığı elleri..." (Alacakaranlık, s. 117-118)*

Erdem Bayazıt'ın "Bir Portre"si, Fransız ressam Jacques-Louis David'in, Sokrates'in baldıran içtiğı meclisi tasvir ettiğı "Sokrates'in Ölümü" (1787) adlı tablodan esinlenmiş bir şiirdir (*Şiirler*, s. 149).

Ekfrasis kategorisinde izlenimlerin aktarılmasının, bir tablonun karakteristik bir yönüne değinilmesinin ya da bir ressamın şiirde görünmesinin ürünü olan örneklerle birlikte, kurmaca kişileri konusu yapan resimlerle ilgili daha sınırlı sayıdaki metinde yine doğrudan betimleme yerine şairin bireysel estetiğı ve idrak biçimi belirleyici olmuştur. Bununla birlikte kurmaca kişilerle ilgili resimlerin şiire aktarılmasıyla ilgili örneklerde de anlatı özelliklerinin belirginliğı dikkat çeker.

SONUÇ

Cumhuriyet Dönemi Türk Şiiri'nde kurmaca/metinsel kişiler; mitoloji, kutsal metinler, hem Batı hem de Doğu'ya ait geleneksel anlatı metinleri, modern kurmaca metinler ve resimlerin betimlemesine ya da bir resimsel figürün anlatı bileşeni olarak işlevlendirilmesine dayalı ekfrasis olmak üzere belirli kategorilerde kümelenir. Bu kategorilerin yanı sıra sayıca az da olsa bir şairin ürettiği kurmaca kişinin onun farklı metinlerinde görünmesinin örnekleri vardır. Ayrıca, bu çalışmanın kapsamı dışında olsa da, bir metni ve üreticisini aynı bağlamın parçalarına dönüştürerek onlarla söyleşmeye dayalı bir metin kategorisi de bulunmaktadır. Genel anlamda Cumhuriyet Dönemi Türk Şiiri'ne bakıldığında ise reel kişileri övmek ya da eleştirmek, onlarla bir söyleşiye girmek, onların fikirlerini telkin etmek, benimsetmek ya da paylaşmak gibi amaçlarla yazılmış birçok şiir metni bulunmaktadır. Örneğin akrabalar, yakınlar, âşık olunan kişiler, tarih ve din büyükleri, düşünürler, siyasetçiler, sanatçılar, ölümler için yazılmış şiirler de geniş bir toplam oluşturur.

Bu çalışmada incelen ilk ana kategori olan mitolojiden metinlerarasılık düzeyinde yararlanmanın birçok biçimi vardır. Yeniden yazım ya da yorumlamalar, uyarlamalar, bir motifi ya da örüntüyü farklı bir anlamla donatma, karikatürize etme ya da çarpıtma, ilişkileri ve rolleri tersyüz etme, mitolojik kişilerle özdeşleşme ya da rekabete girme bunlardan öne çıkanlardır. Kahramanlar, tanrılar, trajedileriyle öne çıkan insanlar/kurban tipleri, bunlar arasındaki aşk ve Homeros destanlarından alınmış ya da onlarla bir şekilde ilişkili metin ya da metin kesitleri ana hatlarıyla belirgin kümelenmeleri oluşturmaktadır. Bununla birlikte mitolojiden kişi düzeyinde yararlanmada belli örüntülerin yinelendiği de söylenebilir. Örneğin mitolojik bir figürün en bilinen yönünü, onun kişileştirilmiş biçimi olduğu doğa unsurunu ya da kavramı, farklı bir bağlamda yinelemek bunlardan biridir. Mitolojik figürün farklı zamanlara, özellikle modern hayatın içine taşındığı şiirler de bulunmaktadır. Duyguların ya da fikirlerin aktarımında, bir ruh hâlinin sunumunda mitolojik figürlerin araçlaşması da söz konusudur. Bazense kimi felsefi ya da estetik meselelerin tartışılmasında mitik kişi ve içinde yer aldığı bağlamdan yararlanır. Toplumsal bir meseleyle mitolojik kişilerin yan yana getirildiği örnekler de bununla benzerlik gösterir; bu tür metinlerde mitik kişi, zaman kırılmasıyla modern bir bağlama taşınır ve eleştirel bir karşılaştırmanın çıkış noktasına dönüştürülür. Kimi örneklerde ise bir kavram, duygu ya da izlek etrafında farklı mitolojik kişiler bir araya getirilir; bu kişilerin bahsi geçen unsurlarla ilişkileri anıştırılır. Zamansal kırılma ve çarpıtmalarla

farklı figürleri buluşturma, onlar arasında dolaşırken tematik bir kurgulamaya gitme de mitolojik kişileri bir araya getirir. Başka bir yararlanma biçimiye mitten ve merkezindeki kişinin deneyimlerinden imgeler, soyutlamalar üretmektir. Mitolojik figürlerin simgeleştirilmesi, çağrıştırdıklarından hareketle oluşturulan metaforik kullanımlar da bunlara eklenebilir. Bunun dışında bir sevgilinin övülmesinde farklı mitolojik kişilerin toplamından yapılan soyutlamalardan yararlanılır; mitolojik figürler güzelliğin, yiğitliğin, aşkın, sadakatin ideal örnekleri olarak görülür. Bazı metinlerde ise anlatıcı özne, mitolojik kişiye öykünür, onu model yapar ya da kendisini onun bir türevi olarak görür. Böylelikle o, bir mitten ödünç alınan şemanın ya da örüntünün merkezine geçirilir, kahramanın yerini alır. Bir de kültürün ve coğrafyanın mitolojik kişilerle temsil edildiği ve bütünleştirildiği örnekler vardır. Bazı örneklerde ise bu kişiler, yerleşik özellikleriyle, kendileriyle ilgili hikâyelerin evrenine uygun şekilde tasvir edilir; bilinen yönleriyle, aralarındaki ilişki kalıplarıyla ve rolleriyle yinelenir. Ayrıca mitolojiyle farklı edebî yönelimler kaynaştırılarak ilgili kişiler güncellenir ya da yerelleştirilir; farklı bir edebî geleneğin özellikleriyle dönüştürülürler. Bunlara parodik çarpıtmaları, karikatürize etmeyi, sıradanlaştırmayı da eklemek gerekir; özellikle yeniden yazımlarda roller, olay örgüsü, zaman ve mekân özellikleri, kişilerin sunulma biçimleri ve arasındaki ilişkiler değiştirilir.

Metinlerarası kişi düzeyindeki ikinci önemli kategori ise kutsal metinlerdir. Bu örneklerde, özellikle dinî kıssalardan ve dinî kişiler etrafında oluşan anlatı geleneğinden yararlanıldığı görülür. Bu türdeki metinlerin merkezine aldığı kutsal kişilerden en başta geleni, Âdem ile Havva'dır. Şiirlerde onlara kadın ile erkeğin ilk örnekleri, cennetten sürgün edilmeleri ve ilk günah nedeniyle cinselliğin ya da aşkın simgeleri/kökeni olarak yer verilir. Anlatıcı özne, kendisini onların modern bir türevi, neslinin bir mensubu olarak da görür. Onların ilişki kalıbının uyarlanmasıyla sevgiliye seslenilir, onlarla özdeşlik kurulur ya da farklı kimliklere/kişiliklere bürünme örüntüsüyle onların hikâyesine dâhil olunur, eşlik edilir. Bazı örneklerdeyse, onlarla ilgili bilinen bir kıssada ve ayetlerde anlatılanların öncesine ya da sonrasına ilişkin kurgulamaya gidilir. Alternatif bir tarih kurulurken ya da dinî bir düşünce, yaratılıştan bugüne insanlık tarihinin gelişimi aktarılırken bu kişilere başlangıç/sıfır noktası olarak işaret edilir. Parodik yaklaşımın belirgin olduğu örneklerde ise kutsal kişilerin örnek yönleri basitleştirilir, çarpıtılır, kendileriyle çelişen bir bağlama taşınarak aşındırılır. Modernist poetikanın öne çıktığı şairler, onlara bir oyun düzeninde, bilmece kurgusunda yapısal bir birim olarak yer verir. Bununla birlikte söz konusu kişiler, özgün bağlamından koparılarak farklı anlatıların öznesi durumuna getirilir ya da siyasi, ideolojik bir yaklaşımla yeniden işlevlendirilir.

Yine bir ilkörnekte olan Habil ile Kabil ise insanlar arasındaki düşmanlığın ve şiddetin kökeninde görülür. Onlar, katilin ve kurbanın başlangıç noktasıdır. Kabil savaşın, Habil barışın simgesidir. Bazı örneklerde ise duygular, onların hikâyesiyle bağdaştırılır; örneğin yalnızlık, ilk cinayete bağlanır. Onlara, bir fikri temellendirmek için de gönderme yapılan örnekler vardır.

Hız. Nuh da dinî kişiler bağlamında kendisine sıkça gönderme yapılan bir peygamberdir. O, kimi metinlerde telmih geleneğine uygun şekilde görünür. Genellikle, onun ibret veren hikâyesi, günahkârlığın getirdiği yıkım; toplumsal ya da bireysel tutumların eleştirisinde bir çerçeve sunar. Dolayısıyla Nuh, olumlu değerlerin bir simgesidir; onunla özdeşlik ya da duygudaşlık yoluyla yakınlık kurulur. Tufan, kimi duygusal ve ruhsal süreçlerin metaforu olur. Tufanın, yok oluşun eşiğindeki önemli bir olay sayılmasından dolayı Nuh da insanların ortak atalarından biri olarak görülür. Modern toplumun aksak ve kusurlu yönleri ise onun gemisine almadığı günahkâr toplulukla benzeştirilir. Tufanın öncesini ya da sonrasını tasarlama yoluyla Nuh'un farklı bağlamlarda görünmesi de bir metinsel ilişkilendirme biçimidir.

Hız. İbrahim ise hak ve inanç mücadelesindeki rolüyle, Nemrut karşısındaki mütevekkil tavrıyla örnek alınmıştır. Onun bu tavrı, bireysel, siyasi ya da toplumsal bağlamlara uyarlanmıştır. Bir “kahraman” modeli, zulme başkaldırmanın ya da doğru yoldan ayrılmamanın simgesi olarak da ona ve hayatındaki olaylara gönderme yapılmıştır. Bu bağlamda Nemrut ve İbrahim; ezen-ezilen, zorba-halk, batıl-hak gibi karşıtlıkların simgeleri olur.

Hız. Lut ve kavminin hikâyesinin ise daha çok sembolik çerçevesinden yararlanılmıştır. Onun kavmi, doğru yoldan ayrılmayı, sapkınlığı; Lut ise inançtaki sebatı temsil eder. Diğer örneklerde de görülebildiği gibi dinî kişilerin zorluklar karşısındaki direnci, inancı ve tavırları, modern hayatın yozlaşmasına karşı bir kılavuzdur. Bazı şiirlerde ise Lut'un günahkâr karısı duyguların ifade edilmesinde araçlaşır; o, hem sevgilinin hem de fedakâr âşğın kendisinden türetildiği bir göndergeye dönüşür. Ona yerleşik algılanışından farklı, romantik bir şekilde yaklaşılır.

Kutsal kişilerle birlikte olayların, kolaja özgü bir dokuda buluşturulması; özellikle Hız. Musa'nın tecelli ve Kızıldeniz'in yarılması, Firavun'la mücadele gibi deneyimlerinin hak-batıl mücadelesine uyarlanması da söz konusudur. Mekânın derleyiciliğinde farklı göndergelerin tematik olarak bir araya getirilmesi, o mekânla ilgisi olan kişilerin ve olayların bütünleştirilmesi de bir metinlerarasılık türüdür. Hız. Musa, bu tür metinlerde genellikle tecelli ve dağ bütünlüğüyle görünür. Sayıları çok olmasa da kutsal simge ve kişilere bilinçli bir saldırı görünümünde olan (ikonoklastik), onlara karşıt tez üretmek

amacıyla gönderme yapan metinler de vardır. Bunlar ise -telvindeki gibi olsa da- farklı göndermelerin daha çok eleştirel bir amaçla yan yana getirilmesiyle kurgulanır. Ayrıca Habil ile Kabil, Hz. İbrahim ve Nemrut mücadelesindeki gibi Hz. Musa mağdurun, Firavun ise zalimin simgesidir. Bu kişiler, teşvik eden ve örnek olan mücadeleleriyle ideal tiplerdir.

Hz. Davut kuyumcuların, İdris ise terzilerin ilkörneğidir. Bir mesleğin ortaya çıkışına açıklama sunarlar.

Hz. Süleyman ise daha çok onunla ilgili kıssalar ve çevresindeki unsurlarla, nitelikleriyle modern dönem şiirlerine taşınır; bazı şiirlerde ise tayy-i zaman ve mekân motifiyle onunla ilgili olaylara tanık olunur. Onunla birlikte farklı zamanlarda ve mekânlarda dolaşılır. Süleyman'la ilişkilendirilen Yerusâlim kızlarıyla ilgili şiirlerde ise genel çizgiden ayrılan bir tutum vardır; bu kızlar, *Tevrat*'taki tasvirlerle uygun şekilde ve tipik özellikleri yinelenerek, genellikle cinsellikle ilgili ya da eleştirel bir bağlamda yer alır.

Harut ile Marut ve Zühre'nin hikâyesine ise daha çok romantik bir yaklaşım söz konusudur; onların bir aşk için ebedî bir cezaya çarptırıldığı varsayılarak onlarla yakınlık kurulur. Bazen de Ashab-ı Kehf örneğinde olduğu gibi bir insanın fiziki sınırlılıklarını ya da yabancılaşma duygusunu anlatmak için bir kıssadan ve kişilerinden yararlanılır. Kıssalar, kişi kadrosu indirgenerek ya da genişletilerek farklı izleklerle yorumlanır. Hızır ise evrensel bir kurtarıcı ya da bütüncül bir yaklaşımla, din tarihindeki sürekliliği sağlayan bir figür olarak görülür. Bazı örneklerde ise Hz. Zekeriya ve Yahya gibi inanç uğruna ölen kişilerin yüceltilmesine dayalı romantik bir yaklaşım söz konusudur.

Hz. İsa'ya yaklaşımlar, diğer kutsal kişilerden farklı olarak daha geniş bir yelpazeye yayılmaktadır; özdeşlik kurulan şiirlerin yanı sıra onu karikatürize eden ve kutsal kitapları gönderge yaparak farklı anlatıların “kahraman”ına dönüştüren birçok metin bulunmaktadır. Onun hayatındaki önemli olayları yeniden yorumlamanın, merkezinde olduğu bir kıssayı genişletmenin ya da indirgemenin de örnekleri vardır. Bununla birlikte o, çoğu şiirde mağduriyetin, hürriyetin ya da inanç uğruna can vermenin simgesi olarak yer almaktadır. Bazı örneklerde ise Hristiyanlıkla ilgili politikaların, inançla örtüşmeyen tutumların eleştirisinde de ona, bunların karşıtı örnek bir peygamber olarak yer verilir. İsa'nın politik bir bilinçle kuşatıldığı ve eleştirel dönüşüme uğratıldığı işlevsel yaklaşımla biçimlenmiş portreler de çizilir. İsa'nın çarmıhtaki hâinden imgeler türetilir ya da bu sahne, kimi duygulara çerçeve yapılır; anlatıcı özne, onun yerine geçerek bu deneyimi kendine uyarlar, romantik bir çehreye büründürülen kutsal kişiyle

duygudaşlık kurar. Onun, ekfrasis yöntemiyle tasvirlerinin aktarıldığına ya da farklı bir bağlamda özneleştiğine de tanık olunur.

Özellikle Hz. Muhammet'e ve onun etrafındakilere daha saygılı bir şekilde yaklaşılır. Onlarla ilgili şiirlerin çoğunda söz konusu şahsiyetler, belli değerleri telkin eden modeller, inancın en kusursuz örnekleri olarak sunulur.

Divan edebiyatı kategorisinde ise şarabın mucidi olarak görülen Cem dışında *Leyla ve Mecnun*, *Yusuf ile Züleyha*, *Hüsn ü Aşk* gibi mesnevilerin kişileri öne çıkmaktadır. Bu örneklerdeki Leyla ile Mecnun, Yusuf ile Züleyha ve Hüsn ile Aşk gerçek aşkın simgeleridir; onlarla bu bakımdan özdeşlik ve koşutluklar kurulur ya da anlatıcı özne onlarla âşıklık bakımından rekabete girer. Leyla ile Mecnun ve mum ile pervane, gül ile bülbül gibi kimi mazmunlar arasındaki simetrik yapı, anlatıcı özneye sevgilisine uyarlanarak yinelenir ve mazmunlar güncellenir. Kadın tiplerin yinelenmesinin yanı sıra onlardan esinlenen ancak modern şiirin imkânlarıyla onları yeniden üreten ve dönüştüren örnekler de vardır; onlar, modern bir dekor içinde özgün portreler olarak yer alır. Bu ideal âşıkların cinsellikle öne çıkarıldığı örnekler de vardır. Söz konusu metinlerde geleneksel edebiyatın mazmun değeri kazanmış, önemli simgelere dönüşmüş âşık tiplerinin aykırı bir bağlamda, uyumsuz bir şekilde yer alması sonucunda “ideal” ve “sıradan” eşitlenir. Onlar, alaycı yaklaşım sonucunda değerce aşındırılır. Kimi zamansa aksine, onların örnek bağlılıkları ilahi aşka uzanan süreçte aşılması gereken bir basamak olarak algılanır. Leyla ile Mecnun, Yusuf ile Züleyha ve Cem, kurmaca metinlerin kişilerinin birbirine dönüşmesi örüntüsünün bir birimi olarak da kimi metinlerde yer alır. Bazı örneklerde ise onların kurmacalığının altı çizilir ve hayatın katı gerçekliği vurgulanır. Eleştirel bakış açılarına göre bu kişiler, toplumsal meselelere duyarsızlığı, onlardan kopukluğu temsil ederler. Ancak dünyaya kayıtsızlığıyla bilinen Mecnun, kimi zaman sorumluluk alabilen, insan ve toplum meselelerine duyarlı, bilinçli bir portre olarak çizilir; tip dönüşümü örneklenir. Bununla birlikte, bir nesneye ya da uğraşa duyulan tutku ve ilgi, onların aşkına benzetilir; bir duygusal ya da ruhsal süreç anlamlandırılırken onların ilişkilerinden yararlanılır. Bugünkü duygusal ilişkiler ya da menfaatin belirlediği birliktelikler sorgulanırken ve ahlaki tutumların eleştirilmesinde ölçüte dönüştürülürler. Özellikle Hz. Yusuf'un zindan hayatıyla ilgili olaylardan bireysel duygular ve ruhsal açmazların ifade edilmesinde yararlanılır; onun zindana ya da kuyuya atılmasına metaforik katmanlar eklenir. Didaktik, ahlaki bir mesaj vermek amacıyla Hz. Yusuf'un doğruluktan sapmaması, gördüğü kötülükler karşısındaki mütevekkil tavrı gibi örnek yönleri anıdırılır. Hz. Yakup ile Yusuf'un ilişkisinin kimi yönleri farklı duygusal bağlamlara uyarlanır. Yakup, sabrı ve tevekkülü; Yusuf, güzelliği ve doğruluğu temsil

eder. Ayrıca bu kategorideki kişiler, İslam tarihinin ve estetiğinin simgeleri, kurucu bileşenleri olarak metinlere taşınırlar. Onlar, kültürün ve coğrafyanın temsilcileri olarak da şiirlerde yer alırlar. Modernist şiirlerde oyunsu göndermelerin, bilmecelelerin bileşeni olurlar. Aşk uğruna yaptıkları fedakârlıklarla idealize edilen bu tipler, kimi metinlerde Batı edebiyatındaki mukabilleriyle anılır. Bununla birlikte onlar ve hikâyelerindeki kimi motifler, doğadaki görünümle, varlıkların ortaya çıkışıyla bağdaştırılır.

Cem tipi, çoğu şiirde kalıplaşmış özellikleriyle yer alır, geleneksel yaklaşım sürdürülür. Çoğunlukla, Cem'in şarabı bulmasıyla ilgili efsaneye gönderme yapılır. Anlatıcı/şiirsel özne, Cem'in başlattığı bir geleneğin sürdürücüsü, varisi olarak görülür. Bununla birlikte onun farklı kurmaca kişilerle buluşturulduğu ya da geçmişe duyulan özlemin ifade edilmesinin aracı olduğu örnekler de vardır.

Halk edebiyatı kişilerinden özellikle aşk ve kahramanlık hikâyeleri bağlamında yararlanılmaktadır. Bu metinlerden yararlanma da çeşitlilik göstermektedir. *Ferhat ile Şirin*, *Kerem ile Aslı* ve *Tahir ile Zühre* gibi hikâyelerin kişilerine de telmih geleneğine uygun göndermeler yapılır ya da onlar, modern şiirin imkânlarıyla dönüştürülür. Bu âşıklarla özdeşleşme, onları örnek alma, onların modern devamı olduğunu varsayma, yakınlık kurulan kişiye onların özelliklerini yükleme, metinlerde sıkça karşılaşılan tutumlardır. Söyleşiye girme ve zaman zaman yerine geçme de bir örüntüdür. Bununla birlikte, kimi zaman onlarla ilgili motifler değiştirilir ve hikâyelerine alternatif son ya da kesitler eklenir; kimi zamansa bu kurmaca kişiler buluşturulur, anlatıcı özne de onlara katılır. Halk edebiyatı kişilerinin bir kültürel akımın temsilcisi ya da siyasi mücadelenin öncüsü olarak işlevlendirildiği örnekler de vardır. Onlar, özellikle sosyalist ideolojiyle donatılmış kişiler olarak yeniden üretilirler; Tahir ile Zühre ve Ferhat, ideolojik bir kavga, mücadelenin özneleri olarak güncel, siyasi ve toplumsal boyutlar kazanmışlardır. Gecekondulaşma gibi kimi toplumsal meselelerin aktarımında, köy ve kent kültürünün karşılaşmasında bu kişiler, geleneksel rollerini terk ederek yeni bir hayata katılan, arada kalan insanların temsilcileri olur. Bazı örneklerde ise modern zamana, gerçekçi bir tablonun içine taşınırlar; kurmaca ve gerçek arasındaki karşıtlığın sergilenmesinin önünü açarlar. Geleneksel aşk hikâyeleri ve kişileri, iki karşıt varlık/bilgi düzlemini karşı karşıya getirerek çarpıcı bir mesaj vermek işleviyle donatılır. Bir fikrin veya temanın etrafında da farklı kurmaca kişiler bir araya getirilir. Bu tiplerden bir duyguyu, düşünceyi aktarmak amacıyla yararlanılan örnekler de vardır. Geleneksel metinlere her zaman olumlu yaklaşılmamaktadır; mücadele ve aşk uğruna müşkül işleri başarmakla, zorluklara katlanmakla bilinen hikâye kişileri yalın ve edilgen karakterler olarak betimlenir. Anlatıların olay kalıbı yinelse de kişilerin rolleri ters çevrilir.

Mesnevilerde olduğu gibi halk hikâyelerinin önemli aşklarını ve kişilerini sıradan bir bağlama taşıyarak ironik/parodik bir ortamda resmetmenin örnekleri bu kategoride de bulunur. Bazı örneklerde ise daha kuşatıcı bir yaklaşımla bu tipler, Batı edebiyatının kahramanlık ve aşk hikâyelerinin kahraman tipleriyle bir tutulur. Modernist etkilerin olduğu şiirlerde ise onlarla ilgili kimi göndermeler, ipuçları, bir bilmece kurgusunun bileşenleri olur. Aşk konulu şiirlerde ise sevgili, bu hikâyelerin kadın kahramanlarının toplamından müteşekkil bir tasavvur olarak yüceltilir. Onlarla ilgili izlekler ve motifler, anlatıcı özne ve sevgilisine uyarlanır. Bazı örneklerde doğa, geleneksel edebiyatın kişilerinin farklı suretlere büründüğü ve yaşamaya devam ettiği bir mekândır. Kimi çiçeklerle, doğal varlıklarla halk edebiyatı kişilerinin örneksenmesi de şiirlerdeki kişi düzeyinde metinlerarasılığı örnekler. Yolculuk motifi etrafında gelişen şiirlerde halk edebiyatının kişilerine farklı uğraklarda rastlanılır, onların maceralarına tanık olunur ya da eşlik edilir. Onlar ve hikâyeleri ile coğrafya bütünleştirilir. Bu tür metinlerde çoğunlukla halk ve divan edebiyatının kişilerine bütüncül yaklaşılr; Anadolu coğrafyasının, halkının ve kültürünün tasvirinde işlevlendirilirler. Köroğlu, Tahir, Kerem, Ferhat, Karacaoğlu vb. tipler; geleneğin aktarımında birer halka olarak görülür. Bazı şiirlerde ise edebiyat tarihinde ihmal edildiği düşünülen kadın kahramanları önceleyen, onları merkeze alan, genel paradigmadan ayrılan bir yaklaşım vardır.

Halk hikâyeleri kategorisinde kahramanlık konusunda kendisine en çok gönderme yapılan kişi ise Köroğlu'dur. O, yiğitliğin ve hak mücadelesinin, mazlumlara kol kanat germenin bir simgesidir; anakronik çarpıtmalarla farklı zamanlara taşınır ve zulümle mücadele eder. Kahraman tipi ve zalim iktidar figürü arasındaki mücadele örüntüsü korunarak farklı bağlamlarda görünür. Bazı örneklerde ise Köroğlu ve çevresindeki kişiler, ideolojik mücadelenin bileşeni olur. İdealize edilen bir mekânda, paylaşımın, adaletin ve eşitliğin yürürlükte olduğu bir ütopya da buluştururlar. Köroğlu'nun kahramanlığının parodi tekniğiyle tersyüz edildiği örnekler de vardır. Bunlarda hırpalayıcı olmaktan çok ona sempatiyle yaklaşılın bir tutum vardır. Bir yolculuğun uğraklarında halk anlatılarının kişileriyle karşılaşma örüntüsü de Köroğlu'yla ilgili şiirlerde yinelenir; Bolu civarında ve Çamlıbel'de ona rastlanır. Mekân-kişi bütünleşmesinin ürünü olan bu şiirlerde o ve benzer tipler, coğrafyanın ve kültürün temsilcisi olarak yer alır. Bununla birlikte onun bazı yönleri anlatıcı/şiirsel özneye, Ayvaz'la yakınlığı da farklı ilişkilere uyarlanır; ruhsal ya da duygusal bir süreç böylece somutlaştırılır. Bazı örneklerde ise o, bir dünya görüşünün, insan ve hayat algısının açıklanmasında araçlaşır. Kültürel yozlaşma, insani değerlerden ayrılma, birey ya da toplumun aksayan yönleri, Köroğlu ve arkadaşları ölçütleştirilerek eleştirilir. Onlar,

bugün için ideal örnekler olarak tanıtılır. Böylece farklı zamanlar ve dünya görüşleri karşılaştırılır.

Karacaoğlu'la ilgili olan şiirlerin çoğunda ise doğa ve aşk iç içedir. Onun şiirlerinin ve onunla ilgili anlatıların Elif tipi, kimi zaman göndergesinden çok uzaklaşmadan farklı bağlamlara taşınır. Doğacı duyarlığın ürünü olan bu metinlerde Elif, saflığı, tabiatın bozulmamışlığını temsil eden bir köylü kızıdır. Kimi zamansa bu tip, katı gerçekçi bir tutumla güncellenir. Doğacı edebiyatta saflıkla, sadelikle bütünleşen köylü kızı tipi, şehrin ortasında çaresizlikten istemediği işlere maruz kalan bir “kurban”a, bireye dönüştürülür. Kimi şiirlerde ise anlatıcı özne, Karacaoğlu'nın yerine geçer; onun aşk anlayışını ve şiirlerindeki şablonu yineler, onunla yakınlık kurarak kendisini geleneğe eklemler, bu anlamda sürekliliği sağlar.

Modern dönem şiirlerinde Dadaloğlu ve Pir Sultan gibi şairlere ise daha çok otorite ve iktidar karşısındaki tutumlarıyla bir simge olarak yer verilir. Şiirlerde sosyalizmi çağrıştıran kimi kavramlarla direnişin simgeleri olarak işlevlendirilen bu kişiler, belli fikir ve ideolojileri telkin etmekte araçlaşıp.

Dede Korkut hikâyelerinden ise özellikle Dede Korkut, Deli Dumrul ve Tepegöz'le mücadele eden Basat düzeyinde yararlanılmıştır. Dumrul'a, kuru çaya köprü kurma motifi ve bireyin ölüm karşısındaki çaresizliği izleği bağlamında gönderme yapılır. Bazı şiirlerde ise ona, çapraşık bağlantılarla, sözdizimiyle anlamı çeşitlendiren yapısal bir birim ya da dil tercihinin bir bileşeni olarak yer verilir. Onların siyasi ve toplumsal olaylarla bağdaştırıldığı örnekler de vardır. Kapalı şekilde işaret edilen modern bir bağlamda Türk-İslam mücadelesinin bir “nefer”i olarak Tepegöz'le temsil edilen zalimlerle mücadele ederler. Bu işlevsel yaklaşım, onlara bir görev de yükler, örnek bir “dava adamı” görüntüsü çizerler.

Nasrettin Hoca kimliğinde gelenekle yapıcı ve olumlu bir bağ kurulur. Onun bilgeliği, fıkraları aracılığıyla ve mizahi portresine uygun şekilde farklı bağlamlarda yinelenir. Hacivat ve Karagöz de yine mizahi portreleriyle modern bir zamana taşınır.

Cumhuriyet edebiyatının erken yıllarında masal kişilerinden yararlanma, halk edebiyatına ve kültürüne yönelme denemeleriyle başlar. Yazar ve şairler, bu dönemde masallardan hareketle millî bir mitoloji oluşturmak isterken bu türün kişilerine de metinlerinde yer verir. Bununla birlikte özdeşleşme ve yakınlık kurma, masal kişileri düzeyinde de gerçekleşen bir ilişki biçimidir; anlatıcı özne, bir masal kahramanın yerine geçer, onun mücadelesini üstlenir ya da imgelem düzeyinde gerçekleşen bir gezi aracılığıyla masal kişilerini kolaj benzeri bir kompozisyonda yan yana getirir. Masal tiplerinin dönüştürülerek modern zamana taşınması da bir örüntüdür. Onlardan geleneği

öncelemek ya da övmek amacıyla da yararlanılır. Ayrıca masallardan devşirilen bir tip ya da motif, toplumsal aksaklıkların ve insani kusurların alegorisine dönüştürülür. Bazense, masal kişilerine siyasi bir işlev yüklenir, ideolojik bir katman eklenir ve zorba-halk, ezen-ezilen, sömüren-sömürülen gibi karşıtlıklarda mağdurun yanında yer alırlar. Masaldaki kahraman tipinin gülünçleştirilmesine dayalı örnekler de vardır. Bazı şiirlerde ise “yedi oğul” ya da “yedi genç” gibi motiflerin sembolizmiyle bir fikre ya da ideal güzellik, aşk gibi bir kavrama işaret edilir. Tasavvufi kişilere ise daha çok saygı ve sevgi ifade etmek ya da öğretilerine, örnek kişiliklerine, insan-hayat tasavvurlarına yer vermek amacıyla gönderme yapılır. Bu çalışmanın dışında olan bu tür örneklerin bazılarında ise bir tasavvuf büyüğü farklı bir bağlamda eklenen ideolojik katmanlarla özneleşir; sayıca bir küme oluşturacak kadar metinde bu tipin yinelendiği görülür.

Modern Türk edebiyatı anlatı metinlerinden yararlanan sınırlı sayıdaki örnekte roman kişilerine gönderme yapılır; onlarla yakınlık kurulur ya da onların kimi yönleri farklı bağlamlara uyarlanır. Yakın dönem Türk şiiriyle ilgili kişi düzeyindeki metinlerarasılık örnekleri ise bir şairin ürettiği kurmaca kişinin onun farklı şiirlerinde görünmesiyle ve farklı metinlere yayılmasıyla ilgilidir. Bunlarla birlikte bu çalışmanın kapsamı dışında kalsa da bir metni üreticisiyle aynı bağlamın bileşenlerine dönüştürerek onlarla söyleşmeye dayalı (diyalogik) örnekler de vardır.

Batı edebiyatı kategorisinde geleneksel metinlerden yararlanma da birçok noktada Türk edebiyatıyla benzerlik gösterir. Yine kahramanlık ve aşk hikâyeleriyle masalların kişileri öne çıkmaktadır. Tristan ve İzolde gibi aşkla bütünleşmiş kişiler, alternatif bağlamlara taşınır, onların hikâyelerine kesitler eklenir. Onların soylulukları ya da kahramanlıkları tersyüz edilir. Dante ise, daha çok *İlahi Komedi*’sıyla, Beatrice’e olan aşkıyla ve metnin ölümle ilgili çağrışımlarıyla bir modeldir. Anlatıcı özne, bu bakımdan onunla yakınlaşır ya da kendisini aynı düzleme çeker. Wilhelm Tell ise kendisiyle özdeşlik kurulan, kahramanlığı olumlanan bir örnek olarak şiirlerde yer alır. Bunlarla birlikte, özellikle “Karlar Kraliçesi”, “Hansel ile Gretel”, “Kibritçi Kız”, “Fareli Köyün Kavalcısı”, “Rapunzel” gibi Batı masallarına göndermeler yapılır. Bu bağlamda anlatıcı özne, masal kişilerinin yerine geçer ve masalı farklı bir yönde geliştirir; kimi zamansa onları gülünçleştirir ya da parodiyle aşındırır. Ayrıca masal kişilerinin, toplumsal bir meselenin eleştirisinde işlevlendirilmesi de söz konusudur. Onlar, çocukluğun saf zamanlarına duyulan özlemi de temsil ederler. Aşk şiirlerinde ise masal tipleri, bir ölçüte ya da benzetme unsuruna dönüştürülerek sevgili övülür.

Batı edebiyatında modern metinlerden yararlanma düzeyinde anlatı türleri öne çıkmakta ve roman başı çekmektedir. Bu bağlamda Batı’nın ilk romanı sayılan *Don*

Kişot'un aynı adı taşıyan merkezî kişisi, şiir metinlerinde oldukça sık yer almıştır. Ona karşı yıkıcı olmayan, özdeşleşmeye dayalı, yer yer parodiyle de çeşitlenen bir yaklaşım söz konusudur. Bu şövalye, romantik bir figür ve model olarak başından geçenlere atıf yapılan bir hayalperest olarak görülmüştür. Onun yel değirmenlerini devler olarak algılaması ve onlara saldırması, birçok şiirin konusu olmuştur. Bu şiirlerde onun sonuçsuz ancak ısrarlı mücadelesi örnek alınmış, kimi duygusal süreçlere uyarlanmış ya da değirmen, kişinin hayatta karşılaştığı kimi zorlukların metaforuna dönüştürülmüştür. Kimi zamansa ona yerel özellikler kazandırılarak tip dönüşümüne gidilmiştir. Bunlarla birlikte, onun maceralarıyla kurulan tematik süreklilikle romandaki kimi olaylar sürdürülür ve genişletilir; o, gündelik bir bağlama taşınarak gülünçleştirilir ya da toplumsal aksaklıklarla mücadele eden bir kahraman tipi, modern toplumda nesli tükenmiş ideal bir figür olarak sunulur. Bazı örneklerde ise Don Kişot, okuma ediminin tasvirinde bir birim olarak yer alır; zihinsel süreçlerdeki imgesine farklı kurmaca kişilerle birlikte yer verilir.

Şiir metinlerinde en sık geçen roman kişilerinden bir diğeri olan Robinson Crusoe'ya ise yalnızlıkla ilgisinin yanında uzak diyarları çağrıştıran, egzotik bir figür olması bakımından ilgi gösterilmiştir. Onun bu yönleriyle özdeşlik kurulur. Robinson Crusoe'yla ilgili örneklerin çoğu yalnızlık duygusunu merkezine alırken onu, egzotik diyarlarda yaşayan, özlem duyulan hayatın temsilcisi olan bir münzevi olarak resmeder. Onun bir adada hayatta kalma mücadelesi bireyin sınırlılıklarına ve ruhsal açmazlarına, duygusal süreçlerine uyarlanır. Bazı metinlerde ise o, bir okuma ediminin tasvirinde kendisine eşlik edilen kurmaca kişi olarak yer alır. Ona güncel ve siyasi katmanlar ekleyen ya da ondan karşıt bir model türeten örnekler de vardır. Bazense, modern toplumdaki bireyle münzevi ve tecrit edilmiş insan karşılaştırılırken ona gönderme yapılır. Topluma, insanlara ve doğaya yabancılaşan anlatıcı özne (birey), duygularını aktarmak için onu bir model hâline getirir. Bu anlamda Robinson Crusoe, modern bireyin başlangıcıdır.

Suç ve Ceza'nın Raskolnikov'una ise romanın en bilinen sahnesiyle yer verilir. Onun işlediği cinayetle kimi zaman tematik bir kurgu oluşturulur. Aynı zamanda o, bireyin kendi içindeki çatışmaların, ikiliklerin bir simgesi olarak metinlerde yer bulur. Anna Karenina'nın tipik bir örneği olduğu bazı örneklerde ise hikâyeye devam yazımıyla alternatif bir son ya da bölümler üretilir; kimi zaman ise bu tür yazımlarda roman kişinin yerine geçilir. Anlatıcı öznenin, kendisini ve sevgilisini roman kişileriyle özdeşleştirdiği örnekler de vardır. Bununla birlikte roman kişinin bir türevi olan anlatıcı özne, alt-metni duyguları ifade etmede araçlaştırır. *Yabancı*'nın Meursault'su örneğinde olduğu gibi

roman kişilerinin bakış açısı, dünya karşısındaki tavrı ödünç alınarak farklı bağlamlara uyarlanır. Felsefi mahiyetinin yanında edebî yönüyle öne çıkan metaforik bir anlatı olan *Böyle Buyurdu Zerdüş*'ün Zerdüş'ünün örneklediği gibi bir kurmaca figür etrafındaki kişilerle ya da varlıklarla ödünç alınır; romantik tasavvurlar oluşturulur. Romanlardaki bu tür ilişkilerin yanında onların kişilerinin simge ya da imge türetmek amacıyla kullanıldığı örnekler de vardır.

Modern Batı şiiriyle kişi düzeyinde kurulan metinlerarası ilişkilerde de -Türk edebiyatında da sıkça görüldüğü gibi- herhangi bir kurmaca kişiden ziyade metinle üreticisinin alıntı tekniğiyle buluşturulduğu sınırlı sayıda örnek vardır.

Tiyatro kategorisinde ise daha çok aşk etrafında gelişen trajik olaylara ve bunların merkezindeki kişilere yönelme söz konusudur. Bununla birlikte, sayıca az olsa da, şiirlerde komedilerin kişilerine de yer verilir. Bazı örneklerde “sahne” metaforu etrafında gelişen tematik bir örgütlenmeyle tiyatro oyunlarının bilinen figürleri buluşturulur. Sahnenin yanı sıra aksesuar odası gibi bir mekânın bütünleştiriciliğinde de farklı tiyatro kişileri yan yana getirilir, onlarla ilgili oyunların kimi sahnelerine gönderme yapılır.

Bu bağlamda öne çıkan Shakespeare oyunlarının bir kişisi olan Hamlet'in felsefi yönü, ölüm hakkındaki görüşleri, onun bir türevi olan sıradan insanlara ve farklı sahnelere uyarlanır. Ophelia'nın trajik ölümü de birçok şiirin çıkış noktası olmuştur; onun trajedisi, anlatıcı öznenin duygularını ifade etmesine bir alan açar ya da farklı bir ilişkiye uyarlanır. O, ideal bir âşık ve “kurban” tipidir. Ölüm yolculuğunda kendisine eşlik edilir ya da onunla farklı bir mekânda buluşulur. Bazı şiirler ise, siyasi hırsların sonunu hazırladığı Macbeth örneğinde olduğu gibi, anlatıcı öznenin iç dünyasını temsil eden bir oyun kişisinin özeleştirisi, kendini sorgulaması ya da ruhsal süreçlerini ortaya koyması şeklinde gelişir. Othello'nun dış görünüşü, karısını öldürmesi ve kıskançlığı da farklı bir bağlamda yer alır. Onun davranışı tersine çevrilir ve ondan karışt bir tip devşirilir. J. Ceaser ise daha çok ihanetle ilgili duygusal bir atmosferin ürünü olan metinlerde görünür.

Goethe'nin *Faust*'unda yer alan, bir anlaşma karşılığında şeytana ruhunu satmak motifi, farklı bağlamlara uyarlanmıştır. Anlatıcı özne, ulaşmak istediği bazı şeyler için ruhunu satmak ister, kendisini modern bir Faust olarak görür ya da onun kimliğine bürünerek günaha, kötülüğe, şeytana direnir. Rostand'ın Cyrano'sunun ise toplumsal meselelerle ilişkilendirilmesinin yanı sıra en bilinen yönüne, uzun burnu nedeniyle yaşadığı zorluklara değinilerek onunla duygudaşlık ve özdeşlik kurulur.

Ekfrasis kategorisindeki örneklerin çoğu ise bir resmin betimlenmesine, bir ressamın sanatının farklı eserlere yayılan ortak bir karakteristiğine gönderme yapılmasına dayanır. Bununla birlikte bir resimdeki kişi, kurmaca bir metnin öznesine dönüştürülür;

ekfrasis uygulamalarındaki resim ve şiir ilişkisi tersine çevrilir. Resimsel figür, olay örgüsünün aktif bir bileşenine dönüştürülerek özgün bir göstergelerarası yaklaşım örneklenir; bir suret ya da figür canlanarak anlatı özelliklerinin biçimlendirdiği bir metinde rol üstlenir. Başlangıçta bir metne ait olan kurmaca kişilerin resimden metne tekrar aktarıldığı örnekler de vardır; bunların bağlam değiştirme istikameti ise metinden resme, daha sonra da yeniden metne geçiş şeklindedir.

Toparlamak gerekirse, tematik kategoriler altındaki örneklerdeki farklılıklara rağmen şiir metinlerinde kimi temel örüntülerin yinlendiği görülmektedir. Bunlardan biri olan yineleyici kullanım sayesinde gelenekle bağ kurulur ve ona eklemleme gerçekleşir. Sahiplenici ve sürdürücü bir yaklaşımla kültürel birikimden, metinsel kişilerden yararlanılır. Bu durum modern metinler için de söz konusudur; onların kişileri de özgün bağlamlarından ayrılmayan bir şekilde farklı metinlerde görünebilirler. Bu tür örneklerde iki ya da daha fazla metin arasında tematik bir süreklilik olduğu söylenebilir.

Modele dayalı/örnekleyici kullanım ise hem geleneksel hem de modern metinleri nesnesi yapabilir. Özellikle lirik ve bireyselliğin öne çıktığı şiirlerde kurmaca kişilerle anlatıcı özne arasında özdeşleşme, yakınlık ve rekabet gibi durumlar söz konusu olmaktadır. Bu metinlerde kimi zamansa anlatıcı özne ve kurmaca kişi arasında bir söyleşi gerçekleşir. Anlatıcı özne kendisini bir âşık tipinin ya da roman karakterinin türevi, modern bağlama taşınmış hâli olarak görürken onu olumlu bir model olarak içselleştirmektedir. Model yapılan kişiler yüceltilir; inanç, sabır, sadakat, doğruluk, güzellik, özgürlük, aşk vb. olumlu kavramlarla bağdaştırılır ve örnek alınır. Nostaljik yaklaşımda ise bu kişiler, örnek alınmakla birlikte çocukluğa ya da idealize edilen bir döneme duyulan özlemi temsil ederler.

Farklı biçimleri olan yapısal yararlanma da bir örüntüdür. Anlatı türlerine yönelen bu tür yararlanmanın geniş bir uygulama alanı vardır. Örneğin bir alt-metinden alınan motif ya da örüntü değiştirilerek anlatıcı özneye uyarlanır. Bu, bir metin kesitine anlatıcı öznenin yerleştirilmesi ya da onun farklı bağlamlara taşınan kurmaca kişiye eşlik etmesi şeklinde de gelişebilir. Kimi zaman bir alt-metnin ilişki kalıbındaki roller ödünç alınır ve bunların yerine farklı kişiler geçirilebilir. Bir alt-metnin trajik ve çarpıcı kesitlerinin yeniden yorumlanması ve izleğin değiştirilmesi de bunlara eklenebilir. Bununla birlikte öncesini ya da sonrasını kurgulama (*prequel* ya da *sequel*) da şiir metinlerinde görülen anlatı odaklı yapısal yararlanma biçimlerinden biridir. Öncesini ya da sonrasını tasarlamının yanında metinlere alternatif kesitler eklenir; bir olay kalıbı, ikincil bağlamlara uyarlanırken kurmaca kişiler farklı bir zamana ve mekâna taşınır.

Zaman kırılmaları aracılığıyla farklı kişiliklere bürünme de yapısal bir örüntü olarak değerlendirilebilir. Zaman kavramına ilişkin ayrımların silinmesi sonucunda ve geleneksel metinlerdeki “tayy” motifinin sağladığı zamana/mekâna aşkınlık sayesinde farklı kurmaca kişiler buluşturulur. Bu buluşmanın yöntemi, genellikle anlatıcı öznenin farklı kurmaca/metinsel kişiliklere bürünmesidir; kimi örneklerde ise kurmaca kişiler birbirine dönüşebilir. Ayrıca bu örüntünün tematik ve bir anlatı unsuru etrafında gerçekleşen bir biçimi de vardır; bir duygu, fikir, kavram, dönem, mekân, edim vb. etrafında farklı kişiler derlenir. Kimi zamansa bu kişiler, bir okuma ediminin tasvirinde, hayal gücünün işleyişinde birer imge olarak yan yana getirilir; oyunsu ve bilmeceye özgü kurgulamalarda bir ipucu ya da modernist şiirlerin sözdiziminde anlamı çeşitlendiren bir birim olarak yer alabilirler.

Bir diğer örüntü ise metaforik ve soyutlama ekseninde kullanımlardır. Arketipler (ilkörnekler), simgeler, kurmaca/metinsel kişilerin bileşeni ya da ilham kaynağı olduğu imgeler ve benzetmeler de şiirlerde öne çıkmaktadır. Söz konusu kişiler, özellikle inancın, değerlerin, ahlaki tutumların, kişilik özelliklerinin ya da bir öğretinin ideal örneği olarak simgeleştirilebilirler. Bazen ruh hâllerinin, duygusal süreçlerin, belirli fikirlerin ya da estetik olguların aktarımında kurmaca/metinsel kişiler araçlaşır. Bununla birlikte onlar, geleneğin sürekliliğini sağlarken kültürü, coğrafyayı, halkı temsil ederler. Bir kavramın, insani yönelimin, doğal varlığın, mesleğin ortaya çıkışını açıklayan arketipler (ilkörnekler) de söz konusudur. Bu kişiler de genellikle ilişkilendirildikleri olay, olgu, durum ve kavramların ortaya çıkışını açıklarlar. Kurmaca kişilerin ait oldukları metinlerden ya da farklı özelliklerinden, çağrışımlarından yapılan soyutlamalarla imgeler üretmek de bu kategoride düşünülebilir. Özellikle edebî, mitolojik, dinî bir hikâyenin sembolik çerçevesinden yararlanma ve kişilerini karşıtlıkları temsil edecek şekilde dönüştürme de metaforik kullanım biçimlerinden; metinsel kişiler, zalim-mazlum, ezen-ezilen, iyi-kötü, savaş-barış vb. karşıtlıkların simgelerine dönüştürülür.

Tip dönüşümü de sık görülen bir örüntüdür. Özgün bağlamlarında kalıplaşmış rollere sahip olan kişilere farklı boyutlar eklenir. Onlara romantik bir şekilde yaklaşılabılır ya da bu kişiler, ideolojik katmanlar eklenerek yeniden üretilebilir. Kimi zamansa onların bilinen özellikleri tersine çevrilebilir. Söz konusu kişiler, geleneksel tasvirlerinin dışına çıkartılıp güncellik, yerellik ya da evrensellik kazanabilir. Bu bağlamda yeniden işlevlendirme de tip/kışı dönüşümünü sağlar. Bir kurmaca kışı, mesaj verme işleviyle donatılır; toplumsal, ahlaki ve siyasi eleştirilerde, farklı dünya görüşlerinin karşılaştırılmasında görev üstlenir. Bununla birlikte, geleneksel ya da modern metinlerin kişilerinden yapılan soyutlamalarla farklı ve yeni tipler oluşturulabilir;

kurmaca/metinsel kişilerden inanç, yiğitlik, aşk, mizah, bilgelik, otorite karşıtlığı, gelenek, nükte gibi kavramları temsil eden portreler devşirilebilir.

Parodik, yıkıcı ve ikonoklastik (put-kırıcı) yaklaşım da bir örüntüdür. Parodik yaklaşıma hemen hemen bütün metin kategorilerinin kişilerinde rastlanabilir. Geleneksel hikâyelerin ya da modern metinlerin kişileri aşındırılır, karikatürize edilir ya da aykırı bağlamlara taşınarak gülünçleştirilir. Şiir düzeyindeki parodik yaklaşımlarda genellikle duygudaşlık kuran, olumlayıcı bir tutum sergilenir. İkonoklastik yaklaşımda ise çoğunlukla dinî metinlere yönelen saldırgan bir tutum mevcuttur; bu çizgide yapılan eleştirilerde metinsel kişiler hedef alınır.

Kurmaca/metinsel kişi düzeyinde ekfrasis kategorisinde ise genellikle bir resimdeki suretin canlanması ve anlatı nitelikleri baskın bir metinde özneleşmesi gözlemlenir. Bununla birlikte, bir metni betimleyen resimlerdeki kişilerin tekrar yazı ortamına aktarıldığı örnekler de vardır. Ekfrasisin yanı sıra bir şairin ürettiği kurmaca kişinin farklı bağlamlarda, onun birden çok metninde görünmesi de yaygın olmasa da yinelenen bir örüntüdür.

Sonuçta, yinelemeye, model yapmaya, yapısal ve metaforik yararlanmalara, zaman kırılmaları aracılığıyla ya da tematik derlemeyle kişilerin buluşturulmasına, tip dönüşümlerine, parodik ve işlevlendirme temelli eleştirel yaklaşımlara, resmin betimlenmesine dayalı kişilerin dolaşımı ile bir kurmaca kişinin aynı yazarın farklı metinlerine yayılması bu örüntüleri ana hatlarıyla özetlemektedir. Söz konusu örüntüler mutlak şekilde birbirinden yalıtılmış değildir; çoğu örnekte birden fazlası aynı anda bulunabilmektedir. Bunların metinlerdeki uygulamaları ise genellikle şairlerin sanat anlayışlarına göre çeşitlenebilmektedir.

KAYNAKÇA

A) İNCELENEN ŞİİR KİTAPLARI

- Ahmet Haşim, *Bütün Şiirleri* (Haz. Asım Bezirci), Can Yayınları, İstanbul, 1985.
- Akengin, Yahya, *Akşamla Gelen*, Hisar Yayınları, Ankara, 1973.
- , *Çağ Sürgünü*, Hisar Yayınları, Ankara, 1977.
- , *Kimsele Anlatamadım*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1988.
- , *Saatler ve Çehreler*, Ocak Yayınları, Ankara, 1982.
- Akın, Gülten, *Seyran Toplu Şiirler*, Adam Yayınları, İstanbul, 1992.
- Aksal, Sabahattin Kudret, *Şiirler (1938-1993)*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2008.
- Aktay, Salih [Zeki], *Rüzgâr ve Dallarda Şarkılar*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 1961.
- , *Pınar*, Şirketi Mürettibiye Basımevi, İstanbul, 1936.
- , *Asya Şarkıları*, Suhulet Kütüphanesi, İstanbul, 1930.
- , *Persefon*, Suhulet Kütüphanesi, Resimli Ay Matbaası, İstanbul, 1930.
- Altıok, Metin, *Bir Acıya Kiracı Bütün Şiirleri*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1998.
- Anday, Melih Cevdet, *Ölümsüzlük Ardında Gilgamiş Toplu Şiirler II*, Adam Yayınları, İstanbul, 1996.
- , *Rahatı Kaçan Ağaç Toplu Şiirler I*, Adam Yayınları, İstanbul, 1996.
- Arif, Ahmed, *Hasretinden Prangalar Eskittim*, Metis Yayınları, İstanbul, 2011.
- Arolat, Ali Mümtaz, *Hayal İkliminden Dönen Diyor ki*, Ajans Türk Matbaası, Ankara, 1960.
- Asaf, Özdemir, *Çiçek Senfonisi - Toplu Şiirler*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2013.
- Asya, Arif Nihat, *Bir Bayrak Rüzgâr Bekliyor*, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 2018.
- , *Duâlar ve Âminler*, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 2019.
- , *Fâtihler Ölmez ve Takvimler*, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 2018.
- , *Kökler ve Dallar*, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 2017.
- , *Rübâiyyat-ı Ârif -1-*, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 2020.
- , *Rübâiyyat-ı Ârif -2-*, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 2014.
- , *Ses ve Toprak*, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 2018.
- Ay, Arif, *Güne Doğan Koşu Toplu Şiirler (1974-2006)*, Hece Yayınları, Ankara, 2015.
- Ayhan, Ece, *Bütün Yort Savul'lar Bütün Şiirler*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1994.

- Aysan, Behçet, *Düello (Bütün Şiirleri)*, Kırmızı Yayınları, İstanbul, 2008.
- Bâkiler, Yavuz Bülent, *Harman*, Yakın Plan Yayınları, İstanbul, 2013.
- Batur, Enis, *Yazılar ve Tuğralar Şiirler 1973-1987*, B/F/S Yayınları, İstanbul, 1987.
- Bayazıt, Erdem, *Şiirler*, İz Yayıncılık, İstanbul, 2017.
- Behramoğlu, Ataol, *Bir Gün Mutlaka Toplu Şiirler-I*, Adam Yayınları, İstanbul, 1999.
- Berk, İlhan, *Toplu Şiirler*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2003.
- [Beyatlı], Yahya Kemal, *Eski Şiirin Rüzgârıyla*, İstanbul Fetih Cemiyeti Neşriyatı, İstanbul, 1962.
- , *Kendi Gök Kubbemiz*, İstanbul Fetih Cemiyeti Neşriyatı, İstanbul, 1974.
- , *Rubâîler*, İstanbul Fetih Cemiyeti Neşriyatı, İstanbul, 1963.
- Birsel, Salâh, *Köçekçeler Şiirler*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1980.
- Canberk, Eray, *Kent Kırgını Toplu Şiirler (1960-2010)*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2015.
- Cansever, Edip, *Sonrası Kalır I - Bütün Şiirleri*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2011.
- , *Sonrası Kalır II - Bütün Şiirleri*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2011.
- Cebeci, Dilaver, *Türkiyem Bütün Şiirleri*, Panama Yayıncılık, Ankara, 2016.
- Cumalı, Necati, *Aşklar Yalnızlıklar Toplu Şiirler I*, Can Yayınları, İstanbul, 1991.
- , *Kısmeti Kapalı Gençlik Toplu Şiirler 2*, Can Yayınları, İstanbul, 1986.
- Çakırhan, Nail V., *Daha Çok Onlar Yaşamalıydı*, Scala Yayınları, İstanbul, 1996.
- Çamlıbel, Faruk Nafiz, *Han Duvarları - Toplu Şiirler*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2019.
- , *Heyecan ve Sükûn*, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 1959.
- Çelebi, Asaf Hâlet, *Bütün Şiirleri*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1998.
- Çolak, Veysel, *Giz ve Yara Toplu Şiirler I*, Zirve Yayınları, Ankara, 1996.
- , *Kalbim Hoşçakal Toplu Şiirler II*, Zirve Yayınları, Ankara, 1996.
- Dağlarca, Fazıl Hüsnü, *Bütün Şiirleri I* (Ed. Nurettin Pirim), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2014.
- Damar, Arif, *Yoksulduk Dünyayı Sevdik (Toplu Şiirler)*, Kırmızı Yayınları, İstanbul, 2007.
- Dıranas, Ahmet Muhip, *Şiirler*, Everest Yayınları, İstanbul, 2015.
- Eloğlu, Metin, *Bu Yalnızlık Benim Toplu Şiirler (1951-1984)*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2010.
- Erdoğan, Bekir Sıtkı, *Bir Yağmur Başladı*, Güney Matbaacılık, Ankara, 1949.
- , *Dostlar Başına*, Baha Basımevi, İstanbul, 1965.

- Eroğlu, Ebubekir, *Berzah Toplu Şiirler 1968-2006*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2011.
- Ertepinar, Coşkun, *Şiir İkliminde Bir Ömür*, Kültür Ofset Ltd., Ankara, 1996.
- Evrimer, Rifat Necdet, *Kemalettin Kamu, Hayatı, Şahsiyeti ve Şiirleri*, Üçler Basımevi, İstanbul, 1949.
- Eyuboğlu, Bedri Rahmi, *Dol Karabakır Dol*, Bilgi Basımevi, Ankara, 1974.
- Geçer, İlhan, *Yeşil Çağ*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1976.
- Gökçe, Enver, *Bütün Şiirleri*, Evrensel Basım Yayın, İstanbul, 2012.
- İlgaz, Rıfat, *Bütün Şiirleri* (Haz. Aydın İlgaz), Çınar Yayınları, İstanbul, 2004.
- Irgat, Cahit, *Irgatın Türküsü Bütün Şiirleri*, Adam Yayınları, İstanbul, 1991.
- İlhan, Attilâ, *Belâ Çiçeği*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2009.
- , *Ben Sana Mecburum*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2013.
- , *Böyle Bir Sevmek*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2014.
- , *Korkunun Krallığı*, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2012.
- , *Sisler Bulvarı*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2014.
- , *Tutuklunun Günlüğü*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2013.
- , *Yağmur Kaçağı*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2014.
- , *Yasak Sevişmek*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2011.
- İnce, Özdemir, *Tekvin Toplu Şiirler 1*, Can Yayınları, İstanbul, 1994.
- , *Delta Toplu Şiirler 2*, Can Yayınları, İstanbul, 1994.
- [Kanık], Orhan Veli, *Bütün Şiirleri*, Adam Yayınları, İstanbul, 2002.
- Kansu, Ceyhun Atuf, *Tüm Şiirleri-1*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1978.
- , *Tüm Şiirleri-2*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1978.
- Karaer, Mustafa Necati, *Bütün Şiirleri*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2005.
- Karakoç, Abdurrahim, *El Kulakta*, Maya Yayınları, Ankara, 1969.
- , *I Hasana Mektuplar-II Haberler Bülteni*, Serdengeçti Neşriyatı, Ankara, 1969.
- , *Suları Islatamadım*, Ocak Yayınları, Ankara, 1988.
- , *Vur Emri*, Ocak Yayınları, Ankara, 1990.
- Karakoç, Bahaettin, *Beyaz Dilekçe*, Nar Yayınları, İstanbul, 2019.
- , *Bir Çift Beyaz Kartal*, Nar Yayınları, İstanbul, 2016.
- , *Kar Sesi*, Nar Yayınları, İstanbul, 2015.
- , *Seyran Bütün Şiirleri -1-*, Nar Yayınları, İstanbul, 2012.
- Karakoç, Sezai, *Gün Doğmadan Şiirler*, Diriliş Yayınları, İstanbul, 2013.

- Kısakürek, Necip Fazıl, *Çile*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul, 2019.
- Koryürek, Enis Behiç, *Mîrâs ve Güneşin Ölümü* (Haz. Fethî Tevetoğlu), Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1971.
- Külebi, Cahit, *Bütün Şiirleri*, Adam Yayınları, İstanbul, 1998.
- Lav, Ercümen Behzad, *Bütün Eserleri* (Haz. Doğan Hızlan), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1996.
- [Ran], Nâzım Hikmet, *Bütün Şiirleri* (Ed. Güven Turan-Fahri Güllüoğlu), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2008.
- Necatigil, Behçet, *Şiirler* (Haz. Ali Tanyeri-Hilmi Yavuz), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2019.
- Oktay, Ahmet, *Kaç Kişiyiz Kendimizde (1963-2007)*, İthaki Yayınları, İstanbul, 2007.
- Onur, Rüştü, *Şiirleri-Mektupları-Ardından Yazılanlar* (Haz. Salâh Birsell), Sel Yayıncılık, İstanbul, 2012.
- Orhon, Orhan Seyfi, *Peri Kızıyla Çoban Hikâyesi -Toplu Şiirleri-*, Everest Yayınları, İstanbul, 2012.
- Ortaç, Yusuf Ziya, *Bir Rüzgâr Esti... -Şiirler- Binnaz -Trajedi 3 perde-*, Yeni Matbaa, İstanbul, 1962.
- , *Yanardağ*, Marifet Matbaası, İstanbul, 1928.
- Ozansoy, Halit Fahri, *Sonsuz Gecelerin Ötesinde*, Baha Matbaası, İstanbul, 1964.
- , *Sulara Dalan Gözler*, Ülkü Basımevi, İstanbul, 1938.
- , *Balkonda Saatler*, Ahmet İhsan Matbaası Limited, İstanbul, 1931.
- , *Paravan*, Ahmet İhsan Matbaası, İstanbul, 1929.
- Ozansoy, Munis Faik, *Bir Daha*, Doğan Kardeş Yayınları, İstanbul, 1959.
- , *Büyük Mâbedin Eşiğinde*, Marmara Neşriyatı, İstanbul, 1938.
- , *Kaybolan Dünya*, Hisar Yayınları, Ankara, 1971.
- , *Yakınma*, Hisar Yayınları, Ankara, 1968.
- , *Hayâl Ettiğim Gibi*, AR Matbaası, Ankara, 1948.
- Özel, İsmet, *Erbain Kırk Yılın Şiirleri*, TİYO, İstanbul, 2017.
- Özer, Adnan, *Rüzgâr Durdurma Takvimi*, Everest Yayınları, İstanbul, 2001.
- Özer, Kemal, *Yaralı Karanfil Toplu Şiirler 1959-2008*, Mylos Yayın Grubu Yayıncılık, İstanbul, 2016.
- Özger, Arkadaş Z., *Sakalsız Bir Oğlanın Tragedyası*, Ve Yayınevi, İstanbul, 2019.
- Rifat, Oktay, *Bütün Şiirleri I*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2014.
- , *Bütün Şiirleri II*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2014.

- Saba, Ziya Osman, *Cümlemiz Bütün Şiirleri*, Can Yayınları, İstanbul, 2014.
- Sâmanoğlu, Gültekin, *Alacakaranlık*, Hisar Yayınları, Ankara, 1970.
- Sezer, Sennur, *Direnç Bütün Şiirleri* (Ed. Adnan Özyalçın-Özgür Doğan), Manos Kitap, İstanbul, 2017.
- Sılay, Celâl, *Hüsran Filizleri* (Haz. Doğan Hızlan-İhsan Yılmaz), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2006.
- Soğukömeroğulları, Mehmet ve Eroğlu, Osman, *Seyfettin Başcılar, Hayatı Sanatı Düşünce Yazıları Hakkında Yazılanlar ve Bütün Şiirleri*, Palet Yayınları, Konya, 2014.
- Sutüven, Mustafa Seyit, *Bütün Şiirleri*, Türk İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 1976.
- Süreya, Cemal, *Sevda Sözleri - Bütün Şiirleri*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2013.
- Tamer, Ülkü, *Yanardağın Üstündeki Kuş - Toplu Şiirler*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1998.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi, *Bütün Şiirleri* (Haz. İnci Enginün), Dergâh Yayınları, İstanbul, 2017.
- Tarancı, Cahit Sıtkı, *Otuz Beş Yaş Bütün Şiirleri* (Der. Asım Bezirci), Can Yayınları, İstanbul, 1994.
- Taşkın, Mümtaz Zeki, *Sonsuzluğa Uçarken Potpuri*, Anadolu Sanat Yayınları, İstanbul, 2000.
- [Tez], İlhami Bekir, *Şiirler*, May Yayınları, İstanbul, 1971.
- Toprak, Ömer Faruk, *Tüm Şiirleri* (Haz. Füruzan Toprak), Adam Yayınları, İstanbul, 1983.
- Uçarı, Ercüment, *Et*, Ekin Basımevi, İstanbul, 1960.
- , *Kuyuda Yusuf*, Baha Matbaası, İstanbul, 1962.
- Uşaklı, Ömer Bedrettin, *Bütün Eserleri* (Haz. İnci Enginün), TDK Yayınları, Ankara, 1988.
- Uyar, Turgut, *Büyük Saat / Bütün Şiirleri*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2011.
- Yavuz, Hilmi, *Büyü'sün, Yaz - Toplu Şiirler, 1969-2005*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2007.
- Yücel, Can, *Çok Bi Çocuk*, Papirüs Yayınları, İstanbul, 1991.
- , *Gece Vardiyası Albümü*, Papirüs Yayınları, İstanbul, 1998.
- , *Gezintiler*, Papirüs Yayınları, İstanbul, 1997.
- , *Portreler*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2019.
- , *Rengâhenk*, Papirüs Yayınları, İstanbul, 1991.
- , *Şiir Alayı*, Yazko, İstanbul, 1981.

Zarifoğlu, Cahit, *Şiirler*, Beyan Yayınları, İstanbul, 2014.

B) KURAM VE UYGULAMA BÖLÜMÜNDE YARARLANILAN KİTAP, TEZ, SÖZLÜK VE ANSİKLOPEDİLER

Abrams, M. H., *A Glossary of Literary Terms*, Heinle & Heinle Thomson Learning, USA, 1999.

Afacan, Aydın, *Şiir ve Mitologya*, Everest Yayınları, İstanbul, 2020.

Ahmet Mithat Efendi, *Beşir Fuad* (Lat. Akt. N. Ahmet Özalp), Oğlak Yayınları, İstanbul, 1996.

Aiskhylos, *Zincire Vurulmuş Prometheus* (Çev. Azra Erhat-Sabahattin Eyuboğlu), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2015.

Akkaya, Hüseyin, “Süleyman”, *TDVİA*, C. 38, İstanbul, 2010, s. 60-62.

Aktaş, Şerif, *Anlatma Esasına Bağlı Edebî Metinlerin Tahlili Teori ve Uygulama*, Kurgan Edebiyat Yayınları, Ankara, 2013.

-----, *Şiir Tahlili - Teori ve Uygulama*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2011.

Aktulum, Kubilay, *Folklor ve Metinlerarasılık*, Çizgi Kitabevi, Konya, 2013.

-----, *Metinlerarası İlişkiler*, Öteki Yayınevi, Ankara, 2000.

-----, *Metinlerarasılık/Göstergelerarasılık*, Kanguru Yayınları, Ankara, 2011.

Albayrak, Nurettin, “Ferhad ve Şirin”, *TDVİA*, C. 12, İstanbul, 1995, s. 388-389.

-----, “Karacaoğlu”, *TDVİA*, C. 24, İstanbul, 2001, s. 377-379.

-----, “Pîr Sultan Abdal”, *TDVİA*, C. 34, İstanbul, 2007, s. 277-278.

Allen, Graham, *Intertextuality*, Routledge, London and New York, 2006.

-----, *Roland Barthes*, Routledge, London and New York, 2003.

Alpaslan, Gonca Gökalp, *Metinlerarası İlişkiler ve Gılgamış Destanının Çağdaş Yorumları*, Multilingual Yayınları, İstanbul, 2007.

And, Metin, “Karagöz”, *TDVİA*, C. 24, İstanbul, 2001, s. 401-403.

-----, *100 Soruda Türk Tiyatrosu Tarihi*, Gerçek Yayınevi, İstanbul, 1970.

Apollinaire, Guillaume, *Apollinaire'den Şiirler* (Çev. Necati Cumalı), Varlık Yayınları, İstanbul, 1965.

Apollodorus, *The Library II* (Çev. Sir J. G. Frazer), William Heinemann Ltd., London, 1921.

Apollonius Rhodius, *The Argonautica* (Çev. Robert Cooper Seaton), William Heinemann Ltd., London, 1912.

Aristoteles, *Poetika* (Çev. İsmail Tunalı), Remzi Kitabevi, İstanbul, 1987.

Ayan, Hüseyin, *Nesîmî, Hayatı, Edebî Kişiliği, Eserleri ve Türkçe Divanının Tenkitli Metni*, TDK Yayınları, Ankara, 2002.

- Aydın, Mahmut, “Zekeriyyâ”, *TDVİA*, C. 44, İstanbul, 2013, s. 210-211.
- Aytaç, Gürsel, *Çağdaş Türk Romanları Üzerine İncelemeler*, Gündoğan Yayınları, Ankara, 1990.
- , *Genel Edebiyat Bilimi*, Papirüs Yayınları, İstanbul, 1999.
- , *Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi*, Gündoğan Yayınları, Ankara, 1997.
- Bakhtin, M. M., *The Dialogic Imagination Four Essays* (Çev. Caryl Emerson ve Michael Holquist), University of Texas Press, United States of America, 1981.
- , *Dostoyevski Poetikasının Sorunları* (Çev. Cem Soydemir), Metis Yayınları, İstanbul, 2004.
- , *Karnavaldan Romana Edebiyat Felsefesinden Dil Teorisine Seçme Yazılar* (Çev. Cem Soydemir), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2001.
- Baldick, Chris, *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, Oxford University Press, New York, 2001.
- Barthes, Roland, *Dilin Çalışma Sesi* (Çev. Ayşe Ece-N. Kâmil Sevil-Elif Gökteke), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2013.
- , *Göstergebilimsel Serüven* (Çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1993.
- , *Image Music Text* (Çev. Stephen Heath), Fontana Press, London, 1977.
- , *S/Z* (Çev. Richard Miller), Blackwell Publishing, UK, 2002.
- , *Yazı Üzerine Çeşitlemeler-Metnin Hazzı* (Çev. Şule Demirkol), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2016.
- Batur, Enis, *Elma*, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2012.
- Baudelaire, Charles, *Kötülük Çiçekleri* (Çev. Ahmet Necdet), Adam Yayınları, İstanbul, 2001.
- Belge, Murat, *Sanat ve Edebiyat Yazıları*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2009.
- [Beyatlı], Yahya Kemal, *Aziz İstanbul*, Millî Eğitim Basımevi, İstanbul, 1969.
- Bezirci, Asım, *Nâzım Hikmet -Yaşamı, Şairliği, Eserleri, Sanatı-*, Evrensel Basım Yayım, İstanbul, 1994.
- Binbir Gece Masalları* (Çev. Âlim Şerif Onaran), C. 4/1, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2013.
- Blevins, Jacob, “Introduction”, *Dialogism and Lyric Self-fashioning: Bakhtin and the Voices of a Genre* (Ed. Jacob Blevins), Susquehanna University Press, Selinsgrove, 2008, s. 11-22.
- Bloom, Harold, *Etkilenme Endişesi* (Çev. Ferit Burak Aydar), Metis Yayınları, İstanbul, 2008.
- , *Poetry and Repression*, Yale University Press, New Haven, 1976.

- Bolay, Süleyman Hayri, “Âdem”, *TDVİA*, C. 1, İstanbul, 1988, s. 358-363.
- Boratav, Pertev Naili, *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı*, Gerçek Yayınevi, İstanbul, 1969.
- , *Folklor ve Edebiyat I*, Adam Yayınları, İstanbul, 1982.
- , *Folklor ve Edebiyat II*, Adam Yayınları, İstanbul, 1982.
- , *Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği*, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, 2014.
- , *Koroğlu Destanı*, Adam Yayınları, İstanbul, 1984.
- Borges, J. Luis, *Gölgeye Övgü* (Çev. Münir H. Göle), İletişim Yayınları, İstanbul, 1992.
- Browning, Robert, *The Pied Piper of Hamelin*, Yesterday's Classics, 2008.
- Camus, Albert, *Sisifos Söyleni* (Çev. Tahsin Yücel), Can Yayınları, İstanbul, 1997.
- , *Yabancı* (Çev. Vedat Günyol), Can Yayınları, İstanbul, 2016.
- Cebeci, Oğuz, *Komik Edebi Türler Parodi, Satir ve İroni*, İthaki Yayınları, İstanbul, 2008.
- Childs, Peter ve Fowler, Roger, *The Routledge Dictionary of Literary Terms*, Routledge, USA, 2006.
- Clark, Katerina ve Holquist, Michael, *Mikhail Bakhtin*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts and London, 1984.
- Classical Rhetorics and Rhetoricians: Critical Studies and Sources* (Ed. Michelle Ballif, Michael G. Moran), Greenwood Publishing Group, USA, 2005.
- Clayton, Jay ve Rothstein, Eric, “Figures in the Corpus: Theories of Influence and Intertextuality”, *Influence and Intertextuality in Literary History* (Ed. Jay Clayton ve Eric Rothstein), The University of Wisconsin Press, Madison, Wisconsin, 1991, s. 3-36.
- Clüver, Claus, “Ekphrasis and Adaptation”, *The Oxford Handbook of Adaptation Studies* (Ed. Thomas Leitch), Oxford University Press, New York, 2017, s. 459-476.
- Cömert, Bedrettin, *Mitoloji ve İkonografi*, Ayraç Yayınevi, Ankara, 1999.
- Culler, Jonathan, *On Deconstruction Theory and Criticism After Structuralism*, Cornell University Press, Ithaca, New York, 1985.
- , *The Pursuit of Signs Semiotics, Literature, Deconstruction*, Routledge, London and New York, 2001.
- Çelebi, İlyas, “Hızır”, *TDVİA*, C. 17, İstanbul, 1998, s. 406-409.
- , “İnşikâku'l-kamer”, *TDVİA*, C. 22, İstanbul, 2000, s. 343-345.
- Çetin, Nurullah, “Asaf Hâlet Çelebi'nin İbrahim Şiirine Bir Yaklaşım Denemesi”, *Asaf Hâlet Çelebi Kitabı*, Hece Yayınları, Ankara, 2003, s. 107-118.
- , *Roman Çözümleme Yöntemi*, Öncü Kitap, Ankara, 2009.
- , *Şiir Çözümleme Yöntemi*, Öncü Basımevi, Ankara, 2009.
- , *Şiir Tahlilleri I*, Öncü Kitap, Ankara, 2011.

- , *Yahya Kemal Kitabı*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2013.
- , *Yeni Türk Şiirinde Geleneğin İzleri*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2012.
- Dante Alighieri, *İlahi Komedya* (Çev. Rekin Teksoy), Oğlak Yayınları, İstanbul, 2008.
- Defoe, Daniel, *Robinson Crusoe* (Çev. Akşit Göktürk), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2016.
- Demircan, Adnan, “Sevr Mağarası”, *TDVİA*, C. 37, İstanbul, 2009, s. 5-6.
- Demirci, Kürşat, “Hârût ve Mârût”, *TDVİA*, C. 16, İstanbul, 1997, s. 262-264.
- Dentith, Simon, *Bakhtinian Thought An Introductory Reader*, Routledge, London and New York, 1996.
- , *Parody*, Routledge, Londra and New York, 2000.
- Derrida, Jacques, *Positions* (Çev. Alan Bass), The University of Chicago Press, USA, 1981.
- , *Writing and Difference* (Çev. Alan Bass), Routledge, London and New York, 2001.
- Dickens, Charles, *Müşterek Dostumuz* (Çev. Aslı Biçen), İthaki Yayınları, İstanbul, 2010.
- Dostoyevski, F. M., *Suç ve Ceza* (Ergin Altay), İletişim Yayınları, İstanbul, 2010.
- Doughlas, Rachel, *Frankétienne and Rewriting: A Work in Progress*, Lexington Books, USA, 2009.
- Durmuş, İsmail, “Leylâ ve Mecnûn”, *TDVİA*, C. 27, Ankara, 2003, s. 159-160.
- Eagleton, Terry, *Edebiyat Kuramı Giriş* (Çev. Tuncay Birkan), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2014.
- Ebû Ca'fer Muhammed Bin Cerîer'üt-Taberi, *Tarih-i Taberî I* (M. Faruk Gürtunca), Sağlam Yayınevi, İstanbul, 2000.
- , *Tarih-i Taberî II* (M. Faruk Gürtunca), Sağlam Yayınevi, İstanbul, 2000.
- Eliot, T. S., *The Complete Prose of T. S. Eliot, Volume 2: The Perfect Critic, 1919-1926* (Ed. Anthony Cuda ve Ronald Schuchard), Johns Hopkins University Press, Baltimore-London, 2014.
- Ergin, Muharrem, *Dede Korkut Kitabı*, Boğaziçi Yayınları, İstanbul, 2009.
- Ergüt, Hatice Meltem, “Ignacz Kúnos’un Derlediği Türk Masalları’nın Propp Metoduyla İncelenmesi”, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (yüksek lisans tezi), Ankara, 2020.
- Erhat, Azra ve Eyuboğlu, Sabahattin, *Hesiodos Eseri ve Kaynakları*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 1977.
- Erhat, Azra, *Mitoloji Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2007.
- Ersoy, Mehmed Âkif, *Safahat* (Haz. M. Ertuğrul Düzdağ), Çağrı Yayınları, İstanbul, 2012.

- Ersöz, İsmet, “Ashâb-ı Kehf”, *TDVİA*, C. 3, İstanbul, 1991, s. 465-467.
- F. Plett, Heinrich, “Fundamentals of Intertextuality”, *Intertextuality Research in Text Theory* (Ed. Heinrich F. Plett), Walter de Gruyter, Berlin-New York, 1991, s. 1-29.
- Fairy Tales of Hans Christian Andersen*, The Floating Press, 2010.
- Firdevsi, *Şehname I* (Çev. Necati Lugal, Kenan Akyüz), MEB Yayınları, İstanbul, 1949.
- Foucault, Michel, *The Archaeology of Knowledge and The Discourse on Language* (Çev. A. M. Sheridan Smith), Pantheon Books, New York, 1972.
- Freud, Sigmund, *Düşlerin Yorumu II* (Çev. Emre Kapkın), Payel Yayınları, İstanbul, 1996.
- Frye, Northop, *The Great Code The Bible and Literature*, Harcourt Brace Jovanovich Publishers, New York and London, 1982.
- Fuat, Memet, *Karacaoğlan Yaşamı Sanatçı Kişiliği Yapıtları*, De Yayınevi, İstanbul, 1977.
- Fuzulî, *Leylâ ve Mecnun Metin, Düzyazıya Çeviri, Notlar ve Açıklamalar* (Haz. Muhammet Nur Doğan), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2000.
- Genette, Gérard, *Palimpsests Literature in the Second Degree* (Çev. Channa Newman ve Claude Doubinsky), University of Nebraska Press, Lincoln and London, 1997.
- Goethe, Johann Wolfgang, *Faust* (Çev. İsmet Zeki Eyuboğlu), Sosyal Yayınlar, İstanbul, 2001.
- Gölpınarlı, Abdülbâki, *Nasreddin Hoca*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1961.
- ve Boratav, Pertev Naili, *Pir Sultan Abdal*, Derin Yayınları, İstanbul, 2010.
- Graves, Robert, *Yunan Mitleri Tanrılar, Kahramanlar, Söylenceler* (Çev. U. Akpur), Say Yayınları, İstanbul, 2010.
- Grimm Kardeşler, *Grimm Masalları* (Çev. Saffet Günersel), C. 1, Pinhan Yayıncılık, İstanbul, 2011.
- , *Grimm Masalları* (Çev. Saffet Günersel), C. 2, Pinhan Yayıncılık, İstanbul, 2011.
- Gubernatis, Angelo de, *Zoological Mythology or The Legends of Animals*, Vol. II, Singing Tree Press, London, 1968.
- Güney, Eflâtun Cem, *Evvel Zaman İçinde*, Doğan Kardeş Yayınları, İstanbul, 1973.
- , *Kerem ile Aslı*, Varlık Yayınları, İstanbul, 1968.
- , *Tahir ile Zühre*, Yeditepe Yayınları, İstanbul, 1960.
- Gürsel, Nedim, *Resimli Dünya*, Doğan Kitap Yayınları, İstanbul, 2018.
- Haberer, Adolphe, “Intertextuality in Theory and Practice”, *Postmodernism and After: Visions and Revisions* (Ed. Regina Rudaityta), Cambridge Scholars Publishing, Newcastle UK, 2008, s. 136-155.

- Hançerlioğlu, Orhan, *Dünya İnançları Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2000.
- Hand, Séan, “Missing You: Intertextuality, Transference and the Language of Love”, *Intertextuality Theories and Practices* (Ed. Michael Worton ve Judith Still), Manchester University Press, Manchester and New York, 1990, s. 79-91.
- Harman, Ömer Faruk, “Havvâ”, *TDVİA*, C. 16, İstanbul, 1997, s. 542-545.
- , “İbrâhim”, *TDVİA*, C. 21, İstanbul, 2000, s. 266-272.
- , “İsâ”, *TDVİA*, C. 22, İstanbul, 2000, s. 465-472.
- , “Mûsâ”, *TDVİA*, C. 31, İstanbul, 2005, s. 207-213.
- , “Süleyman”, *TDVİA*, C. 38, İstanbul, 2010, s. 59-60.
- , “Tûfan”, *TDVİA*, C. 41, İstanbul, 2012, s. 319-322.
- Hebel, Udo J., “Towards a Descriptive Poetics of Allusion”, *Intertextuality Research in Text Theory* (Ed. Heinrich F. Plett), Walter de Gruyter, Berlin-New York, 1991, s. 135-164.
- Hemingway, Ernest, *Yaşlı Adam ve Deniz Seçilmiş Hikâyeler* (Çev. Yaşar Anday), Cem Yayınevi, İstanbul, 1972.
- Holman, C. Hugh, *A Handbook to Literature*, Bobbs-Merrill Education Pubs, Indianapolis, 1980.
- Homer, *İlyada* (Çev. Azra Erhat-A. Kadir), Can Yayınları, İstanbul, 2006.
- , *Odyseia* (Çev. Azra Erhat-A. Kadir) Can Yayınları, İstanbul, 2008.
- Hutcheon, Linda, *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, University of Illinois Press, Illinois, 2000.
- Juvan, Marko, *History and Poetics of Intertextuality* (Çev. Timothy Pogačar), Purdue University Press, USA, 2008.
- Kabaklı, Ahmet, *Şiir İncelemeleri*, Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları, İstanbul, 2003.
- Kafka, Franz, *Dava* (Çev. Ahmet Cemal), Can Yayınları, İstanbul, 2009.
- Kaplan, Mehmet, *Şiir Tahlilleri 2 (Cumhuriyet Devri Türk Şiiri)*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2014.
- , *Tanpınar’ın Şiir Dünyası*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2006.
- Karakoç, Sezai, *Edebiyat Yazıları III Eğik Ehramlar*, Diriliş Yayınları, İstanbul, 2011.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri, *Yaban*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1991.
- Kazancakis, Nikos, *Zorba* (Çev. Ahmet Angın), Can Yayınları, İstanbul, 2019.
- Kıran, Ayşe (Eziler) ve Kıran, Zeynel, *Yazınsal Okuma Süreçleri*, Seçkin Yayınları, Ankara, 2011.
- Koncu, Hanife, “Yûsuf ile Züleyhâ”, *TDVİA*, C. 44, İstanbul, 2013, s. 38-40.

- Kristeva, Julia, *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art* (Ed. Leon S. Roudiez), Columbia University Press, New York, 1980.
- , *Julia Kristeva Interviews* (Ed. Ross Mitchell Guberman), Columbia University Press, New York, 1996.
- , *Revolution in Poetic Language* (Çev. Margaret Waller), Columbia University Press, New York, 1984.
- Kul, Erdoğan, “Ece Ayhan’ın Şiiri Üzerine Bir Araştırma”, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (doktora tezi), Ankara, 2007.
- Kundera, Milan, *Roman Sanatı* (Çev. İsmail Yerguz), Afa Yayınları, İstanbul, 1989.
- Kundu, Rama, *Intertext: A Study of the Dialogue Between Texts*, Sarup & Sons, New Delhi, 2008.
- Kur’an-ı Kerim ve Meâli*, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Ankara, 2011.
- Kurnaz, Cemal, “Hızır”, *TDVİA*, C. 17, İstanbul, 1998, s. 411-412.
- Kurtoğlu, Mehmet, *Urfalı Nabi (Şair Nabi)*, Şanlıurfa Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları, İstanbul, 2008.
- Kutsal Kitap*, Kitabı Mukaddes Şirketi ve Yeni Yaşam Yayınları, İstanbul, 2001.
- Küçükaşçı, Mustafa Sabri, “Zemzem”, *TDVİA*, C. 44, İstanbul, 2013, s. 242-246.
- Latham, Monica, *A Poetics of Postmodernism and Neomodernism: Rewriting Mrs Dalloway*, Palgrave Macmillan, UK, 2015.
- Legends of King Arthur* (Der. Richard Barber), The Boydell Press, Woodbridge, 2001.
- Letissier, Georges, “Introduction”, *Rewriting/Reprising: Plural Intertextualities* (Ed. Georges Letissier), Cambridge Scholars Publishing, Newcastle, 2009, s. 1-20.
- Levend, Ağâh Sırrı, *Arap, Fars ve Türk Edebiyatlarında Leylâ ve Mecnun Hikâyesi*, Türkiye İş Bankası Yayınları, Ankara, 1959.
- , *Divan Edebiyatı Kelimeler ve Remizler Mazmunlar ve Mefhumlar*, Enderun Kitabevi, İstanbul, 1984.
- Lotman, Jurij, *The Structure of Artistic Text* (Çev. Ronald Vroon), University of Michigan, Ann Arbor, 1977.
- Lyrics of the French Renaissance Marot, Du Bellay, Ronsard* (Çev. Norman R. Shapiro), Yale University Press, London and New York, 2002.
- Mack, Robert L., *The Genius of Parody Imitation and Originality in Seventeenth- and Eighteenth-Century English Literature*, Palgrave Macmillan, New York, 2007.
- Maeterlinck, Maurice, *Poems* (Çev. Bernard Miall), Dodd, Mead and Company, New York, 1920.
- Mai, Hans-Peter, “Bypassing Intertextuality: Hermeneutics, Textual Practice, Hypertext”, *Intertextuality Research in Text Theory* (Ed. Heinrich F. Plett), Walter de Gruyter, Berlin-New York, 1991, s. 30-59.

- Mason, Jessica, *Intertextuality in Practice*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam, 2019.
- McHale, Brian, *Postmodernist Fiction*, Routledge, London and New York, 2004.
- Mevlânâ Celâleddin Rûmî, *Mesnevî-i Şerîf Şerhi -1-* (Çev. Ahmed Avni Konuk), Kitabevi Yayınları, İstanbul, 2004.
- Miciks, David, *A New Handbook of Literary Terms*, Yale University Press, New Haven & London, 2007.
- Miguel de Cervantes Saavedra, *La Manchalı Yaratıcı Asilzade Don Quijote I* (Çev. Roza Hakmen), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2001.
- , *La Manchalı Yaratıcı Asilzade Don Quijote II* (Çev. Roza Hakmen), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2001.
- Montgomery, Martin vd., *Ways of Reading*, Routledge, London and New York, 2007.
- Moran, Berna, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2010.
- , *Edebiyat Üzerine Makaleler/Röportajlar*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2012.
- Necatî Beg Divanı (Haz. Ali Nihad Tarlan) Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1963.
- Necatigil, Behçet, *Düzyazılar 2 Konuşmalar Konferanslar* (Haz. Ali Tanyeri-Hilmi Yavuz), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2006.
- , *Mitologya*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2017.
- Nizamî-yi Gencevî, *Leylâ ile Mecnun* (Çev. A. Naci Tokmak), Say Yayınları, İstanbul, 2013.
- Ocak, Ahmet Yaşar, “Âb-ı Hayât”, *TDVİA*, C. 1, İstanbul, 1988, s. 1-3.
- , *İslam-Türk İnançlarında Hızır Yahut Hızır-İlyas Kültü*, Kabalcı Yayınları, İstanbul, 2007.
- Okay, M. Orhan, *Edebiyat ve Edebî Eser Üzerine*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2016.
- Okçu, Naci, “Hüsn ü Aşk”, *TDVİA*, C. 19, İstanbul, 1999, s. 29-31.
- Orr, Mary, *Intertextuality: Debates and Contexts*, Blackwell Publishing, UK, 2005.
- Ovidius, *Dönüşümler* (Çev. İsmet Zeki Eyuboğlu), Payel Yayınları, İstanbul, 1994.
- Özarslan, *Metin, Ferhat ile Şirin, Mukayeseli Bir Araştırma*, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 2019.
- Özdemir, Ayşe Nur, “Türk Romanında Kutsal Metinler Bağlamında Metinlerarasılık”, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (doktora tezi), Edirne, 2020.
- Özön, Mustafa Nihat, *Türkçede Roman*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1985.
- Öztelli, Cahit, *Karacaoğlan Hayatı Sanatı Şiirleri*, Varlık Yayınları, İstanbul, 1959.
- Pala, İskender, *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, L&M Yayınları, İstanbul, 2002.

- Peck, John ve Coyle, Martin, *Literary Terms and Criticism*, The Mcmillan Press Ltd., Houndmills-Basingstoke-Hampshire and London, 1993.
- Peygamberler Tarihi Ansiklopedisi-1*, Türkiye Gazetesi Yayınları, İstanbul, 2004.
- Pfister, Manfred, “How Postmodern is Intertextuality”, *Intertextuality Research in Text Theory* (Ed. Heinrich F. Plett), Walter de Gruyter, Berlin-New York, 1991, s. 227-224.
- Pierre, B. de Saint, *Paul ve Virginia* (Düz. Öner Kemal), İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 2017.
- Pindar, *The Complete Odes* (Çev. Anthony Verity), Oxford University Press, New York, 2007.
- Püsküllüoğlu, Ali, *Türkçe Sözlük*, Arkadaş Yayınevi, Ankara, 2012.
- Renan, Ernest, *İsa'nın Hayatı*, Millî Eğitim Basımevi, Ankara, 1945.
- Rifat, Mehmet, *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları 1. Tarihçe ve Eleştirel Düşünceler*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1998.
- Riffaterre, M., “Compulsory Reader Response: The Intertextual Drive”, *Intertextuality Theories and Practices* (Ed. Michael Worton ve Judith Still), Manchester University Press, Manchester and New York, 1990, s. 56-78.
- Rimbaud, Arthur, *Dizeler* (Çev. Erdoğan Alkan), Cumhuriyet Dünya Klasikleri Dizisi, İstanbul, 2001.
- Robinson Crusoe Myths and Metamorphoses* (Ed. Lieve Spaas-Brian Stimpson), Palgrave Macmillan Press, UK, 1996.
- Roman, Luke ve Roman, Monica, *Encyclopedia of Greek and Roman Mythology*, Infobase Publishing, New York, 2010.
- Rose, Margaret A., *Parodi: Antik, Modern ve Postmodern* (Çev. Cansu Dikme), Hece Yayınları, Ankara, 2016.
- , *Parody//Metafiction: An Analysis of Parody as a Critical Mirror to the Writing and Reception of Fiction*, Croom Helm, London, 1979.
- Rostand, Edmond, *Cyrano De Bergerac* (Çev. Sabri Esat Siyavuşgil), Remzi Kitabevi, İstanbul, 2005.
- Saussure, Ferdinand de, *Genel Dilbilim Dersleri* (Çev. Berke Vardar), Multilingual Yayınları, İstanbul, 1998.
- Sazyek, Hakan, *Roman Terimleri Sözlüğü*, Hece Yayınları, Ankara, 2013.
- Schick, İrvin Cemil, “Hz. Ali ve Devesi Levhaları”, *Deve Kitabı* (Ed. Emine Gürsoy Naskali-Erkan Demir), Kitabevi, İstanbul, 2014, s. 5-40.
- Schiller, *Wilhelm Tell* (Çev. Seniha Bedri Göknıl), Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1946.
- Schopenhauer, Arthur, *Hayatın Anlamı* (Çev. Ahmet Aydoğan), Say Yayınları, İstanbul, 2010.
- Sever, Mustafa, *Türk Halk Şiiri*, Ankara Üniversitesi Yayınevi, Ankara, 2013.

- Shakespeare, William, *Hamlet* (Çev. Bülent Bozkurt), Remzi Kitabevi, İstanbul, 2007.
- , *Julius Caesar* (Çev. Ayça Çakırcı), Athena Yayıncılık, İstanbul, 2010.
- , *Kral Lear* (Çev. Özdemir Nutku), Remzi Kitabevi, İstanbul, 1995.
- , *Macbeth* (Çev. Sabahattin Eyuboğlu), Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2002.
- , *Othello* (Çev. Özdemir Nutku), Remzi Kitabevi, İstanbul, 1994.
- , *Romeo ve Juliet* (Çev. Özdemir Nutku), Remzi Kitabevi, İstanbul, 2006.
- Stam, Robert, "Mikhail Bakhtin and Left Cultural Critique", *Postmodernism and Its Discontents: Theories, Practices* (Ed. E. Ann Kaplan), Verso, London 1988, s. 116-145.
- Still, J. ve Worton M., "Introduction", *Intertextuality Theories and Practices* (Ed. Michael Worton ve Judith Still), Manchester University Press, Manchester and New York, 1990, s. 1-44.
- Stone, Jon R., *The Routledge Dictionary of Latin Quotations The Illiterati's Guide to Latin Maxims, Mottoes, Proverbs, and Sayings*, Routledge, London and New York, 2005.
- Sumi, Akiko Motoyoshi, *Description in Classical Arabic Poetry: Wasf, Ekphrasis, and Interarts Theory*, Brill, Leiden-Boston, 2004.
- Swift, Jonathan, *Gulliver's Travels* (Ed. Claude Rawson), Oxford University Press, New York, 2005.
- Swiggers, Pierre, "Babel and the confusion of tongues (Genesis 11: 1-9)", *Mythos im Alten Testament und seiner Umwelt: Mythos im Alten Testament und seiner Umwelt: Festschrift für Hans-Peter Müller zum 65. Geburtstag* (Ed. Armin Lange, Hermann Lichtenberger, Diethard Römheld), Walter de Gruyter, Berlin, 1999, s. 182-195.
- Şeyh Galib, *Hüsn ü Aşk* (Çev. ve Haz. Abdülbaki Gölpınarlı), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2011.
- Tan, M. Nedim, "Tay", *TDVİA*, C. EK-2, Ankara, 2019, s. 582-583.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi, *Yahya Kemal*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2014.
- Tarancı, Cahit Sıtkı, *Gün Eksilmesin Pencereinden – Korkuyorum*, Can Yayınları, İstanbul, 2018.
- , *Ziya'ya Mektuplar*, Varlık Yayınları, İstanbul, 1957.
- Tekin, Talat, *Orhon Yazıtları Kül Tigin, Bilge Kağan, Tunyukuk*, Simurg Yayınları, İstanbul, 1998.
- Tevfik Fikret, *Rübâb-ı Şikeste* (Haz. Abdullah Uçman-Hasan Akay), Çağrı Yayınları, İstanbul, 2012.
- Tezel, Naki, *Türk Masalları -Seçmeler-*, Bilge Yayıncılık, İstanbul, 2018.

- The Homeric Hymn To Demeter* (Ed. N. J. Richardson), Clarendon Press, Oxford, 1974.
- The Norton Anthology of Theory and Criticism* (Ed. Vincent B. Leitch), W. W. Norton & Company Ltd., New York, 2001.
- The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* (Ed. Roland Greene vd.), Princeton University Press, New Jersey, 2012.
- Timuçin, Afşar, *Nazım Hikmet'in Şiiri*, Alaz Yayınları, İstanbul, 1979.
- Todorov, Tzvetan, *Mikhail Bakhtin, The Dialogic Principle* (Çev. Wlad Godzich), Manchester University Press, 1984.
- , *Yazın Kuramı Rus Biçimcilerinin Metinleri* (Çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2010.
- Tolstoy, Lev Nikolayeviç, *Anna Karenina* (Çev. Ayşe Hacıhasanoğlu), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2017.
- Türkmen, Fikret, “Kerem İle Aslı”, *TDVİA*, C. 25, Ankara, 2002, s. 283-284.
- Uludağ, Süleyman, “Sidretü'l-münteha”, *TDVİA*, C. 37, İstanbul, 2009, s. 151-152.
- Uşaklıgil, H. Ziya, *Mai ve Siyah* (Haz. Enfel Doğan), Özgür Yayınları, İstanbul, 2009.
- Uzun, Mustafa İsmet, “Ankebût”, *TDVİA*, C. 3, İstanbul, 1991, s. 213-214.
- , “İbrâhim”, *TDVİA*, C. 21, İstanbul, 2000, s. 272-273.
- , “Îsâ”, *TDVİA*, C. 22, İstanbul, 2000, s. 472- 473.
- , “Sidretü'l-münteha”, *TDVİA*, C. 37, İstanbul, 2009, s. 152-153.
- Uzundemir, Özlem, *İngiliz Yazınında Görsel Sanatlar*, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul, 2010.
- Vergilius, *Aeneas* (Çev. İsmet Zeki Eyuboğlu), Payel Yayınları, İstanbul, 1995.
- , *Georgics* (Çev. Peter Fallon), Oxford University Press, New York, 2006.
- Voloşinov, V. N., *Marksizm ve Dil Felsefesi* (Çev. Mehmet Küçük), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2001.
- Wales, Katie, *A Dictionary of Stylistic*, Routledge, USA, 2011.
- Watt, Ian, *Modern Bireyciliğin Mitleri Faust, Don Quijote, Don Juan, Robinson Crusoe* (Çev. Mehmet Doğan), Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul, 2014.
- Webb, Ruth, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Ashgate Publishing Ltd., England, 2009.
- Wilder, Thornton, *The Woman of Andros*, MCMXXX-Albert & Charles Boni, New York, 1930.
- Wilkinson, Philip, *Myths & Legends*, DK Publishing, New York, 2009.
- Yörükân, Turhan, *Yunan Mitolojisinde Aşk*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2000.

Zeyrek, Yunus, *Dede Korkut Kitabı*, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 2019.

C) SÜRELİ YAYINLAR

Batt, Michael S., “Tristan and Isolde in Modern Literature: L'éternel retour”, *Seminar*, V. 5, N. 2, Fall 1969, s. 79-91.

Çetin, Nurullah, “Dede Korkut Kitabı'ndaki ‘Deli Dumrul Hikâyesi’nin İçerdiği Motiflerin Simgesel Değeri”, *Türk Dili*, S. 788, Ağustos 2017, s. 55-61.

Çıkla, Selçuk, “Şiir ve Hikâye Çevresinde Oluşan İki Tür: Manzum Hikâye ve Öykü-Şiir”, *Türklük Bilimi Araştırmaları*, S. 25, Bahar 2009, s. 51-85.

-----, “Türk Edebiyatında Dirijizmin Karagöz Piyesleri Boyutu”, *Millî Folklor*, S. 73, Bahar 2007, s. 61-67.

D'Angelo, Frank J., “The Rhetoric of Intertextuality”, *Rhetoric Review*, V. 29, N. 1, 2009, s. 31-47.

Eco, Umberto, “Casablanca: Cult Movies and Intertextual Collage”, *SubStance*, V. 14, N. 2, Issue 77, 1985, s. 3-12.

Edgü, Ferit, “Karacaoğlan’ın Bir Şiiri Üzerine Melih Cevdet Anday Çeşitlemeleri”, *kitaplık*, S. 39, Ocak-Şubat 2000, s. 120-125.

Ergin, Muharrem, “Dede Korkut Kitabı Üzerinde I”, *İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, C. 5, 31 Aralık 1953, s. 121-151.

Groenewald, Alphonso, “Mythology, Poetry and Theology”, *HTS Teologiese Studies / Theological Studies*, V. 62, N. 3, September 2006, s. 909-924.

Gürsel, Nedim, “Nazım Hikmet ve Halk Hikâyeleri”, *Boğaziçi Üniversitesi Dergisi, Beşerî Bilimler*, C. 7/1059, 1979, s. 171-185.

Kul, Erdoğan, “Edip Cansever’in ‘Çağrılmayan Yakup’ Şiirinde Birey Algısı”, *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Türkoloji Dergisi*, C. 19, S. 2, 2012, s. 45-65.

-----, “Metinlerarası İlişkiler Bağlamında Ece Ayhan Şiiri Üzerine Kimi Saptamalar”, *Dil ve Yaratıcılık*, S. 3, Mayıs 2008, s. 37-66.

Lekesiz, Ömer, “Diriliş ve Uygarlık”, *Hece* (Sezai Karakoç Özel Sayısı), S. 73, Ocak 2003, s. 354-375.

Lesic-Thomas, Andrea, “Behind Bakhtin: Russian Formalism and Kristeva’s Intertextuality”, *Paragraph: A Journal of Modern Critical Theory*, V. 28, N. 3, November 2005, s. 1-20.

Levend, Agâh Sırrı, “Divan Edebiyatında Hikâye”, *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı*, Ankara, 1967, s. 71-117.

Martínez-Alfaro, María Jesús, “Intertextuality: Origins and Development of the Concept”, *Atlantis*, V. 18, N. 1/2, Junio-Diciembre 1996, s. 268-285.

Narlı, Mehmet, “Şiirde Öykü/Öyküde Şiir”, *Türk Dili*, C. 107, S. 751, Temmuz 2014, s. 80-84.

- Okay, Orhan, “Yaşayan Fuzuli”, *Yedi İklim*, C. 8, S. 56, Kasım 1994, s. 5-8.
- Ozan, Meral, “Eflatun Cem Güney’in Kalemile Fantastik Kurgulama: ‘Sanat Masalı’”, *International Journal Of Eurasia Social Sciences*, V. 6, Issue 20, September 2015, s. 164-182.
- Petkova, Sonya, “Mikhail Bakhtin: A Justification of Literature”, *Stanford’s Student Journal of Russian, East European, and Eurasian Studies*, V. 1, Spring 2005, s. 1-12.
- Rado, Şevket, “Kerem ile Hamlet”, *Hayat Tarih Mecmuası*, C. 2, S. 9, 1 Ekim 1965, s. 4-8.
- Riffaterre, Michael, “Syllepsis”, *Critical Inquiry*, V. 6, N. 4, Summer, 1980, s. 625-638.
- Sakaoğlu, Saim, “Türk Halk Kültürü ve Nasrettin Hoca”, *Türk Dili*, C. 88, S. 632, Ağustos 2004, s. 139-142.
- Tanyeli, Halit, “Divan Şiirimizde İran’lı Kahramanlar 1. Cemşîd”, *Türk Dili*, C. 1, S. 8, 1952, s. 467-470.
- Thatcher, David S., “Eagle and Serpent in Zarathustra”, *Nietzsche-Studien*, V. 6 (1), 01 January 1973, s. 240-260.
- Tunç, Gökhan, “Hilmi Yavuz’un ‘Doğu 1310’ Adlı Şiirinin Metaforik Yapısı”, *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Türkoloji Dergisi*, C. 17, S. 2, 2010, s. 179-186.
- Ünver, İsmail, “Mesnevi”, *Türk Dili* (Türk Şiiri Özel Sayısı II - Divan Şiiri), S. 415-416-417, Temmuz-Ağustos-Eylül 1986, s. 430-563.
- Verdonk, Peter, “Painting, Poetry, Parallelism: Ekphrasis, Stylistics and Cognitive Poetics”, *Language and Literature*, V. 14, N. 3, 2005, s. 231-244.

D) İNTERNET KAYNAKLARI

- “Allusion”, <http://www.merriam-webster.com/dictionary/allusion>, Erişim tarihi: 07. 11. 2019.
- “Allusion”, <http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/allusion>, Erişim tarihi: 07. 11. 2019.
- “Bütün Ağaçların İlki”, <https://www.gazeteduvar.com.tr/forum/2017/06/01/bütün-agac-larin-ilki>, Erişim tarihi: 01.01.2018
- “Salome”, *Britannica*, <https://www.britannica.com/biography/Salome-stepdaughter-of-Herod-Antipas>, Erişim tarihi: 29.07.2020.
- “Telmih”, <https://sozluk.gov.tr/>, Erişim tarihi: 07. 07. 2020.
- Nâ’îlî-i Kadîm Divanı* (Haz. Haluk İpekten), Ankara, 2019, <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-247199/naili-i-kadim-divani.html>, Erişim tarihi: 07.05.2020.

ÖZET

Metinlerarasılık, modern dönem eleştirisinde yaygın şekilde kullanılan bir çözümleme yöntemidir. Özellikle anlatı odaklı çözümlemelere elverişli olan bu yöntemin birçok farklı edebî türde ve sanat dalında uygulamaları bulunmaktadır. Bu çalışmada örneklendiği gibi şiir de bunlardan biridir. Bu çalışmanın uygulama bölümünde tercih edilen temel yöntemler ve terminoloji de metinlerarasılık kuramlarından hareketle belirlenmiştir. Cumhuriyetin belirli bir dönemine (1923-1980) yoğunlaşan bu çalışmada Türk şiirinin önemli eğilimlerinin temsilcilerinden seçilen metinlerde kurmaca/metinsel kişi unsurunun irdelenmesi amaçlanmıştır. Bununla birlikte bu tür kişi unsurunu içeren metinlerde de anlatı özelliklerinin ağır bastığı görülmüştür. Mitoloji, kutsal metinler, Eski ve Yeni Türk Edebiyatı, Batı Edebiyatı, ekfrasis (özellikle görsel sanatlar) gibi belirli kategoriler altında incelenen söz konusu metinlerdeki kişilerin dolaşımı metinlerarası yöntemlerle yorumlanmıştır. Bu kişilerin bir bağlamdan diğerine geçişi, çoğunlukla taklit ya da dönüştürüm ilişkisine dayanmaktadır. Kurmaca/metinsel kişilerin dolaşımı; yineleme, model yapma, yapısal ya da metaforik düzeyde yararlanma, tip dönüşümü, parodi ve ekfrasis gibi temel biçimlerde gerçekleşir. Sonuçta, metinlerarasılığın şiirde kişi dolaşımı düzeyinde belirli örüntüleri yinelediği görülmüştür; böylece bu örüntüler sınıflandırılmış ve değerlendirilmiştir.

ABSTRACT

Intertextuality is an analysis method frequently used in modern criticism. This method, which is particularly eligible for narrative-oriented analysis, has been practiced in various literary genres and arts. As exemplified in this study, poetry is one of them. The terminology and essential methods employed in the practice chapter of this study were also established on the basis of intertextuality theories. In this study, centered on a specific term of the Republican period (1923-1980), it is aimed to examine the fictional/textual character constituent in the texts of the representatives of the prominent poetic trends of Turkish poetry. It is also seen that the narrative features prevail in the texts which contain aforesaid character constituents. The transposition of the fictional/textual characters in the texts examined under certain sub-categories such as mythology, religious texts, Old and Modern Turkish Literature, Western Literature and ekphrasis (especially visual arts), was interpreted by means of the intertextual methods. Transposition of these characters are mostly based on imitation or transformation relations. The circulation of fictional/textual characters manifest itself in certain basic ways such as repetition, modelling, structural or metaphorical usages, type transformation, parody and ekphrasis. In conclusion, it is observed that intertextuality repeats certain patterns in poetry at the level of the transposition of fictional/textual characters. Accordingly, these patterns were classified and evaluated.