İstanbul Kültür Üniversitesi

V. Uluslararası
Türk Dili ve Edebiyatı
Öğrenci Kongresi
2014

TUDOK 2014
23-24 Haziran 2014

BİLDİRİLER

***

Istanbul Kültür University

5th International
Student Congress of
Turkish Language and Literature
2014

TUDOK 2014
23-24 June 2014

PROCEEDINGS

Yayına Hazırlayanlar
A. Dinçel - K. Şahan
N. Gür - Y. Yalçınkaya - E.B. Yeni

V. Uluslararası
Türk Dili ve Edebiyatı
Öğrenci Kongresi
TUDOK 2014

Editör: Yard. Doç. Dr. Bahtiyar Aslan
© İstanbul Kültür Üniversitesi - 2014
Baskı Tarihi: Aralık 2014
Baskı:

İstanbul Kültür Üniversitesi
Fen-Edebiyat Fakültesi
Ataköy Yerleşkesi
34156 Bakırköy - İstanbul
Türkiye
+90 212 498 41 41
http://www.iku.edu.tr
Sertifika No: 14505

Kitaptaki makalelerin tüm yasal sorumluluğu yazarına aittir.

İstanbul Kültür Üniversitesi Kütüphanesi Kataloglama Bilgisi:

V. Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Öğrenci Kongresi – TUDOK 2014/ ed. Bahtiyar Aslan, yay.haz . A. Dinçel, K.Şahan, N. Gür, . – istanbul: İstanbul Kültür Üniversitesi

944 s. ; 24 cm (İstanbul Kültür Üniversitesi Yayın No; 213)

ISBN: 978-605-4763-28-3

I. Türk Dili - Kongreler

SUNUŞ

Elinizdeki kitap, ilkini 2006 yılında gerçekleştirdiğimiz İstanbul Kültür Üniversitesi Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Öğrenci Kongresi'nin (TUDOK), 7. kitabıdır. Farklı disiplinlerde öteden beri öğrenci kongreleri yapılagelmekteydi. Fakat 2006 yılına kadar Türkoloji dünyasının bir öğrenci kongresi maalesef yoktu. Dolayısıyla 2006 yılında TUDOK'un ilkini gerçekleştirirken bu anlamda da bir ilke imza atmış oluyorduk. Şüphesiz bu, Türkoloji dünyası için bir örnek teşkil etmektedir. TUDOK, farklı üniversite ve kurumları benzeri etkinliklerin yapılması konusunda cesaretlendirmektedir.

Daha önce gerçekleştirdiğimiz kongreler gibi bu kongremiz de çok büyük ilgi gördü. İlk kongremizde 250 civarında olan başvuru sayısı 2014'te 500'e ulaşmıştır. Bu başvurular bilimsel kurullarımızca titizlikle değerlendirilmiş, bir kısmı poster, bir kısmı sunum olmak üzere 109 bildiri kabul edilmiştir. TUDOK'un başarılarından biri de katılımcı üniversitelerin çeşitliliği ile ilgilidir. Gerçekleştirdiğimiz beş kongreye, bünyesinde Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü bulunan hemen her Türk üniversitesinden başvuru ve katılım olmuştur. TUDOK'a yurtdışından yapılan başvuru ve katılım sayısı da oldukça dikkat çekicidir. Başta Türk Cumhuriyetleri olmak üzere yirmiden fazla ülkeden yüzü aşkın öğrenci, Türkiye'deki arkadaşlarıyla buluşma, görüşme ve fikir alışverişi imkânına kavuşmuştur.

TUDOK'un önemli hedeflerinden biri de katılımcı öğrencileri, çalışma alanlarının uzmanları, tecrübeli hocalarla buluşturmak, onların görüş ve önerilerini kariyer planlamalarında birer uyarı levhası olarak kullanma-

larını sağlamaktır. Bu hedefe ulaştığımızı gerçekleşen her TUDOK'tan sonra daha net bir şekilde görmenin onurunu yaşıyoruz. TUDOK'a oturum başkanı ve tartışmacı olarak katkı sağlayan hocalarımızla gerek kongrenin sonunda, gerekse de farklı vesilelerle yaptığımız değerlendirmeler bunu teyit eder niteliktedir.

7 cilt halinde yayımlanan TUDOK bildiri kitapları, katılımcılarının yanı sıra Türkoloji Bölümü bulunan tüm Üniversite kütüphanelerine ulaştırılmış; sunumlar web üzerinden yayımlanmıştır. TUDOK 2014'te 14'ü yurt dışından olmak üzere 56 üniversiteden gelen yüksek lisans ve doktora öğrencisi, sözlü ve poster sunumları ile katkı sağlamış, alanlarının deneyimli hocaları ile bildirilerini tartışma fırsatı yakalamıştır.

Kongrenin gerçekleşmesine katkı sağlayan üniversite yönetimi, akademik ve idari personel adına Mütevelli Heyet Onursal Başkanı İnş. Yük. Müh. Fahamettin Akıngüç'e, Mütevelli Heyet Başkanımız Dr. Bahar Akıngüç Günver'e, Rektörümüz Prof. Dr. Sıddıka Semahat Demir'e, Rektör Yardımcılarımız Prof. Dr. Mahmut Paksoy, Prof. Dr. Erhan Güzel, Prof. Dr. Sermin Örnektekin'e, Fen-Edebiyat Fakültesi Dekanımız Prof. Dr. Ömür Ceylan'a, Türk Dili ve Edebiyatı Bölüm Başkanı Prof. Dr. Vahit Türk'e, teşekkürlerimi arz ediyorum.

Ülkemizin değişik üniversitelerinden davetimize icabet eden, iki gün boyunca genç akademisyenlerle birikimlerini ve tecrübelerini paylaşan, eleştirileriyle onları yönlendiren değerli hocalarıma ve Kongre katılımcısı genç meslektaşlarıma da teşekkür ediyorum.

Saygılarımla…

Kongre Koordinatörü
Yrd. Doç. Dr. Bahtiyar Aslan

İÇİNDEKİLER

TÜRK DİLİ **15**

OTTOMAN TURKIC OR CHAGATAI TURKIC?
ANALYSIS OF A CHINESE ALMANAC FROM EARLY 20TH CENTURY
Ahmet HOJAM.....**17**

NASTURİ HARFLİ TÜRK YAZITLARININ ARAŞTIRILMASINDA
ÇETİN CUMAGULOV'UN ROLÜ
Ali ÇELİK.....**35**

ELÇİN EFENDİYEV'İN "MAHMUD İLE MERYEM" ROMANINDA
ANLATICI, BAKIŞ AÇISI, ANLATIM TEKNİKLERİ
Aysel HÜSEYNOVA.....**41**

EVLİYA ÇELEBİ'NİN SEYAHATNÂME'SİNİ "SIRA DIŞI" KILAN
FARKLI SES VE SÖYLEM DÜZLEMLERİNE BAKIŞ
Ayşe Duygu YAVUZ.....**53**

ФРАЗЕОЛОГИЗМДЕР ЖӘНЕ ОЛАРДЫҢ АУДАРЫЛУ ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ
Ә.С. ТАРАҚОВ / И.Қ. ӘЗІМБАЕВА.....**61**

ALMANYA'DA TÜRK GENÇLERİNİN DİLİ, DEUKİSCH
(DEUTSCH/TÜRKİSCH)
Beytullah BEKAR.....**71**

SIRADIŞI EŞDİZİMLİLİK: ZAMAN SÖZCÜĞÜ ÜZERİNE
DERLEM TEMELLİ BİR İNCELEME
Ceren KAYASELÇUK.....**83**

MUĞLA VE YÖRESİ AĞIZLARINDA ŞİMDİKİ ZAMANDA SÜREKLİLİK
BİLDİREN BİR TASVİR FİİLİ: {-Xvaş- < (-Xp aş-)}
Ceyhun SARI.....**93**

TÜRK DİLLİ HALKAR ARASINDA ORTAK KONUŞMA DİLİ İÇIN
ORTAK ALFABE OLUŞTURMA ÜZERİNE TESPİTLER
Elçin Ali oğlu İBRAHİMOV.....**99**

BİLGE KAĞAN ÂBİDESİ'NDE TEKRAR GRUPLARI
Emine TEMEL.....**111**

TÜRKÇENİN İNTERNET ÜZERİNDEKİ AĞIRLIĞI
Emre Berkan YENİ.....**133**

ÇEVİRİYAZILI METİNLERDE /I/ KISA ÜNLÜSÜ ÜZERİNE
Eraslan CANDAN.....**139**

AİTLİK BİLDİREN +Kİ EKİ HAKKINDA
Gülşen ÖZÇAMKAN.....**147**

KIPÇAK-KUMAN KÖKENLİ POMAK TÜRKLERİNİN DİLİ:
POMAKÇA VE POMAK AĞZI
Hanife GEZER.....**155**

KAZAK ATASÖZLERİNDE AT VE AT İLE İLGİLİ KAVRAMLAR
Nuray SARIHAN.....**169**

OĞUZ GRUBU TÜRK LEHÇLERİNDE
BAĞLAMA EDATLARI / BAĞLAÇLAR
Sebahat ARMAĞAN.....**177**

KLASİK TÜRK EDEBİYATI **197**

BİR ŞARİHİN OLGUNLUK DÖNEMİ ESERİ: *ŞERH-İ BOSTÂN*
Bedriye Gülay AÇAR.....**199**

SEYF-İ SARÂYÎ'NİN GÜLİSTAN TERCÜMESİNDE
YİYECEK VE İÇECEK ADLARI
Dilek BAYRAKTAR.....**207**

DEDE ÖMER RÛŞENÎ DİVANI'NDA RİNDLİK
Dilek IŞIKHAN.....**219**

EDİRNELİ ŞÂHİDÎ VE FUZÛLÎ'NİN LEYLÂ VE MECNÛN
MESNEVÎLERİNDEKİ LEYLÂ TASVİRLERİNİN KARŞILAŞTIRILMASI
Ersoy AKBAŞ.....**229**

RUMELİ ŞAİRLERİNDE BEN MERKEZLİ ÂŞIK
Esra BAYRAKTAR.....**241**

17. YÜZYILDA YAZILMIŞ BİR PEND-NÂME-İ ATTAR ŞERHİ:
ABDURRAHMAN ABDİ PAŞA'NIN *MÜFİD*'İ
Halil Sercan KOŞİK.....**253**

FENNÎ DÎVÂNI'NDA HARFLER
Kadriye HOCAOĞLU.....**269**

YENİŞEHİRLİ İZZET'İN *"YENİÇERİDİR"* REDİFLİ GAZELİ VE
BU GAZELİN BALKANLARDA YAŞANAN CADI VAKALARIYLA İLİŞKİSİ
Muhammed Emir TULUM.....**277**

BİLİNMEYEN BİR ÂTEŞ-GEDE TERCÜMESİ: *ÂTEŞ-GEDE-İ MUNTAFÎ*
Muhammet NALBAT.....**285**

MEHMED HEVÂYÎ'NİN *MEVLÛDU HAYRİ'L-ENBİYÂ*'SI
Necmettin AKAY.....**293**

TÜRK KÜLTÜRÜNDE ŞECERE YAZMA GELENEĞİ ÇERÇEVESİNDE
SAFEVİ MENĀKIBNĀMELERİ
Neslihan ÇELİK.....**307**

TÜRK EDEBİYATINDA MENAKIPNAME YAZIMI GELENEĞİ VE *MENÂKIBNÂME-İ İBRÂHÎM-İ GÜLŞENİ*
Oğuzhan UZUN.....**315**

17. YÜZYIL DİVANLARINA GÖRE IV. MURAD'IN EDEBÎ BİYOGRAFİSİ
Rukiye ÜTÜCÜ.....**345**

MİLLİ KÜTÜPHANE'DE BULUNAN 06 HK 578 NUMARALI *"MECMÛ' A-İ MÜFREDÂT"* ÜZERİNE
Serpil MUTLU.....**371**

"YAKARIŞTAN MERAKA" KLASİK TÜRK ŞİİRİ'NDE "ACABA" VURGUSUYLA "YÂ RAB"
Songül BAYDAR.....**385**

KLASİK TÜRK EDEBİYATINDA ZİKR-İ ERRE
Songül KARACA.....**393**

ALİ EMÎRÎ EFENDİ'NİN HANEDAN SEVGİSİ VE II. ABDÜLHAMİD'E YAZDIĞI *LEVÂMİÜ'L-HAMÎDİYYE* ADLI ESERİ
Ülkü AKÇAY.....**405**

TASAVVUFİ EDEBİYATTA UŞŞAKİLİK VE CEMALEDDİN-İ UŞŞAKİ
Yağız YALÇINKAYA.....**413**

YENİ TÜRK EDEBİYATI **419**

PEYAMİ SAFA'NIN *BİR TEREDDÜDÜN ROMANI* ADLI ESERİNDE YAPI VE İZLEK
Aysel ASLANBOĞA.....**421**

AHMET MUHİP DIRANAS'IN ŞİİRİNDE ARTHUR RİMBAUD'NUN İZLERİ
Bilgin BAKINÇ.....**435**

AYHAN KIRDAR ŞİİRİNDE PİTORESK VE DANTE ALIGHIERI/SANDRO BOTTİCELLİ TEDAHÜLÜ
Burak TAYİZ.....**449**

FETHİ NACİ'NİN *"ELEŞTİRİ GÜNLÜKLERİ"*Nİ ELEŞTİREL OKUMAK
Duygu ALTIN.....**461**

CÜCE ROMANINA PSİKANALİTİK BİR YAKLAŞIM
Emine AYAN.....**471**

TANZİMAT DÖNEMİ ŞİİRLERİNDE HAFIZA MEKÂNLARI
Esra AKPINAR.....**481**

HÜSEYİN NİHAL ATSIZ'IN RUH ADAM ROMANINDA GÖLGE ARKETİPİ
Hasan İlkay AL.....**491**

TEKİLLEŞME ROMANINDA YABANCILAŞMA
Koray ÜSTÜN.....**501**

PORTRAYING SOCIAL HIERARCHIES IN THE NARRATIVE ARCHITECTURE OF HALDUN TANER'S *"AYIŞIĞINDA ÇALIŞKUR" (ÇALIŞKUR IN THE MOONLIGHT)*
Lisa Maria TEICHMANN.....**513**

TANZİMAT ROMANININ PSİKOLOJİK DİNAMİKLERİ: 19. YÜZYILDA HİSTERİ VE EDEBİYAT
Meltem ŞAFAK.....**529**

HALİT ZİYA'NIN *BİR ÖLÜNÜN DEFTERİ* ROMANINDA YAZMA STRATEJİLERİ
Muhammed HÜKÜM.....**535**

BƏXTİYAR VAHABZADƏNİN *"ÖZÜMÜZÜ KƏSƏN QILINC"* ƏSƏRİNDƏ MİLLİ BİRLİK İDEYASI
Nərgiz KƏRİMOVA.....**547**

ŞİİR/OYUN PERSPEKTİFİNDE HAYDAR ERGÜLEN ŞİİRİNE BİR BAKIŞ
Nilüfer AKA.....**551**

СЫРЫМ ДАТҰЛЫ АТЫМЕН БАЙЛАНЫСТЫ ШЕШЕНДІК СӨЗДЕР
Нұрсауле Ахатова КӘКІМЖАНҚЫЗЫ.....**561**

TƏNZIMAT ƏDƏBIYYATI VƏ QƏRBÇILIYƏ MÜNASIBƏT SEZAI KARAKOÇ NƏZƏRI-ESTETIK GÖRÜŞLƏRININ TƏRKIB HISSƏSI KIMI
Ofelya BABAYEVA.....**565**

HAYDAR ERGÜLEN ŞİİRİNDE ÇAĞRIŞIM VE SİMGELEME TEKNİĞİ
Olcay ŞİMŞİR.....**571**

PARÇALANMIŞ BİR HAYATIN CAN KIRIKLARI: SABAHATTİN ALİ ŞİİRLERİNDE TEZATLAR
Ozan YILDIRIM.....**577**

TÜRK SİNEMASINDA SABAHATTİN ALİ UYARLAMALARI
Rıza OYLUM.....**599**

KAYIP GÖLGELER KENTİ'NDE FANTASTİK
Seren GÜLEŞÇE.....**607**

BİR MAHALLENİN DRAMI: AK DEVE
Sinem KÜÇÜKAĞAOĞLU.....**615**

ÉCRİTURE FÉMİNİNE AÇISINDAN SEVİM BURAK VE URSULA K. LE GUİN METİNLERİNE GENEL BİR BAKIŞ
Sultan KOMUT.....**629**

ROMAN TEKNİĞİ BAKIMINDAN *OSMANCIK*
Şeyma KARACA.....**637**

TÜRK HALK EDEBİYATI **659**

VUC STEFANOVİC KARADZİC'İN HALKBİLİM ÇALIŞMALARININ SIRPLARIN BAĞIMSIZLIK MÜCADELESİNDEKİ ROLÜ
Alper DİNÇEL.....**661**

KARACAOĞLAN ŞİİRLERİNDE YABANCI/YABANCILAŞMA ALGISI
Derya ÇOT.....**667**

MOĞOLİSTAN KAZAKLARINDA NEVRUZ GELENEKLERİ
Fatma ALBAYRAK / Arailyım ARMAN.....**679**

"BUĞDAY MENKIBESİ" VE ÂDEM KISSASI"NIN ORTAK SEMBOLİK EVRENİ
Gamze AKBAŞ.....**695**

1944 BÜYÜK SÜRGÜN ÖNCESİNDE KIRIM TATARLARINDA SOSYAL HAYAT
Gizem DİLBER.....**703**

AZERBAYCAN VE KIRGIZ EDEBİYATINDA KIYAMET MOTİFİ (CENGİZ AYTMATOV'UN *"DİŞİ KURDUN RÜYALARI"* VE YUSUF SAMETOĞLUNUN *"KATLİYAM GÜNÜ"* ESERLERİ ÜZERİNE)
Mehman HASAN.....**713**

TÜRK HALK HEKİMLİĞİNDE KADIN
Nagihan BAYSAL.....**719**

DEMİRCİÖREN KÖYÜ'NDE ÖLÜM ÂDETLERİ VE UYGULAMALARI
Nursel IŞIK.....**733**

SÖZDEN YAZIYA TÜRK MİTİK TASAVVURLARININ FANTASTİK EDEBİYATTA KULLANIMI ÜZERİNE: "ANADOLU KORKU ÖYKÜLERİ" ÖRNEĞİ
Seçkin SARPKAYA.....**739**

SELÇUK ERDEM VE HALK EDEBİYATI
Uğur DURMAZ.....**749**

TÜRK EDEBİYATINDA ELİFNÂME GELENEĞİ VE ÂŞIK RUHSÂTÎNİN ELİFNÂMELERİ
Ümit YAVAŞ.....**787**

ABDULLAH TUKAY'IN *ŞÜRELE* VE *SU ANASI* ESERLERİNDE MİTOLOJİK KARAKTERLERİN YANSIMASI
Yağmur OKULMUŞ.....**795**

POSTER BİLDİRİLER **801**

UYGURLAR İLE İLGİLİ YAYIMLAR BİBLİYOGRAFYASI DENEMESİ
Aygül ÇETİNKAYA.....**803**

DEVRİK KELİME GRUPLARI
Ayşe AKGÜL.....**807**

İŞIQ QƏZETİNDƏ ÇAP OLUNMUŞ "DİL MƏSƏLƏSİ" MƏQALƏSİ HAQQINDA
Elnure RZAYEVA.....**811**

MÜASIR TÜRK ƏDƏBI DILINDƏKI AVROPA MƏNŞƏLI ALINMA TERMINLƏRIN LEKSIK-SEMANTIK CƏHƏTDƏN MƏNIMSƏNILMƏSI
Ferid CAFERİ.....**815**

LANGUAGE AND GENDER IN TURKISH LANGUAGE
Şeyma ALTINAY.....**817**

MOĞOLİSTAN'IN BAYAN-ÖLGİİ EYALETİNDE BULUNAN YENİ BİR YAZIT: HAR-MAGNAİ YAZITI
Zagarperenlei TUMENBAYAR.....**821**

ÖZEL İSİMDEN UNVANA BİR KELİMENİN MACERASI: KLASİK TÜRK ŞİİRİ'NDE "ÂSAF"
Elif ERTUNA.....**825**

MEÇHUL BİR ŞAİR RÂFİ› VE MECMUASI
Hatice KARACA.....**829**

TASAVVUFUN İÇİNDE KADININ ROLÜ
Hatice YAHŞİ.....**833**

16. YÜZYIL ŞAİRLERİNDEN KÂNÎ VE MECMUASI
Tuğba SARIKURT / Hilal GÜL.....**837**

ESRÂR DEDE RUBAÎLERİNDE SEBK-İ HİNDÎ ÜSLUBU
Ogün Engin ERKAN.....**841**

EDEBÎ BİR MEKTEP OLARAK HÂTEMÎLER VE HÂTEMÎLERDE MAHALLÎLEŞME EĞİLİMİ
Serkan DEMİR.....**845**

ÜTOPYA - DİSTOPYA BAĞLAMINDA *BALIK İZLERİNİN SESİ* ROMANI
Deniz ÜRÜN.....**849**

CAHİT KÜLEBİ'NİN RÜZGÂR ADLI ŞİİR KİTABINDA KENDİ YAŞAMINA AİT DİL BİLGİSEL VE SÖZCÜKSEL İZLER
Ebru KUYBU.....**853**

POSTMODERN ŞIIR TÜRKÇEDE
Ekrem HOSEYNREZAIMIVERUD.....**857**

SEVİNÇ ÇOKUM'UN *BİR ESKİ SOKAK SESİ* ADLI
HİKAYE KİTABINDA RENKLER
Esra YİĞİT.....**861**

BEYAZ GECELER'DEN *KARARTMA GECELERİ*'NE 'KARANLIK' İMGESİ
ÜZERİNE KARŞILAŞTIRMALI BİR OKUMA DENEMESİ
Eylem DİYAPOĞLU.....**865**

SABAHATTİN ALİ'NİN EDEBİ YAŞAMI VE KUYUCAKLI YUSUF ROMANI
Güngör BAŞDİNÇ.....**869**

MİLLÎ MÜCADELE EDEBİYATININ ANKARA YANSIMALARINA BİR ÖRNEK:
İSMÂİL SAFÂ VE *YANIK SESLER*
İbrahim Halil SÖNMEZGÜL.....**873**

KERİME NADİR'İN *DEHŞET GECESİ*'NDE GOTİK UNSURLAR
Mehmet KARAKUŞ.....**877**

FEMİNİST EDEBİYAT KURAMI ÇERÇEVESİNDE
"SEVGİLİ ARSIZ ÖLÜM"
Meryem Mete ÇELİKBİLEK.....**881**

AHMET HAMDİ TANPINAR'IN
TENKİT VE TAHLİLLERİNE YENİDEN BAKIŞ
Nihal İLİMEN.....**885**

1950'Lİ YILLARDAKİ TOPLUMCU GERÇEKÇİLİK VE
BİREYCİLİK TARTIŞMALARINA
VARLIK DERGİSİNİN BAKIŞI ÜZERİNE
Pınar BUDAK.....**889**

İHSAN OKTAY ANAR'IN ROMANLARINDA
YAŞAMA BAĞLILIK VE ÖLÜMSÜZLÜK ARZUSU
Rabia UYAR.....**893**

İNCELİKLERİN ŞAİRİ: GÜLTEN AKIN ŞİİRLERİNDE
KADIN VE KADİN ALGISI
Selin LAFCI.....**897**

SELÂNİK'TE TÜRKÇE EDEBÎ FAALİYETLERE BİR ÖRNEK:
İNTİKAM ŞİİRLERİ
Serkan COŞKUN.....**901**

MİLLİ MÜCADELE'NİN ÖNCESİNDE VE SONRASINDA
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
Ümit ÖZKAN.....**905**

"AVRUPA YAKASI" VE "MUHTEŞEM YÜZYIL"
DİZİLERİNİN TÜRK HALKI ÜZERİNDEKİ YANSIMALARI
Alperen Uluer YAŞAR..... **907**

TÜRK DÜNYASI HAYVAN MASALLARINDA
KURNAZ TİLKİ TİPİNİN KULLANIMI
Burcu KAYA..... **911**

ESKİŞEHİR'DE BİR ZİYARET FENOMENİ OLARAK SÜCA'EDDİN VELİ VE
MEKÂNA BAĞLI OLARAK OLUŞAN KİMİ UYGULAMALAR ÜZERİNE
Burcu SESLİ / Sinem KARAKÜTÜK..... **915**

METİNLERARASILIK BAĞLAMINDA İHSAN OKTAY ANAR'IN
AMAT ROMANINDAKİ DİNÎ MOTİFLER
Elif BULUT..... **919**

BATI MOĞOLİSTAN'DA YAŞAYAN HOTON TÜRKLERİ
ARASINDAKİ KAZAK VARLIĞI ÜZERİNE BAZI GÖRÜŞLER
Madine AZATKHAN..... **923**

YUNUS EMRE'NİN ESERLERİNDE "GÖNÜL" MOTİFİ
Meryem ÇELİK..... **927**

FENA HALDE LEMAN VE CEHENNEM KRALİÇESİ'NDE
AŞK VE CİNSELLİĞİN İŞLENİŞİ
Osman Cihad IŞIKLI..... **929**

KAZAK NİNNİLERİNDE ÇOCUĞA YÜKLENEN
KÜLTÜREL DEĞERLERE BİR BAKIŞ
Serpil TAŞKIN..... **933**

TÜRK VE MOĞOL KÜLTÜRÜNDE BİLGİNİN ÖNEMİ ÜZERİNE
Sugarnyam OLZİİBAYR..... **937**

RENK ADLARI
Tuğçe UZUNER..... **941**

TÜRK DİLİ

OTTOMAN TURKIC OR CHAGATAI TURKIC? ANALYSIS OF A CHINESE ALMANAC FROM EARLY 20TH CENTURY

Ahmet HOJAM

Turkology, Goethe University

Abstract

Ottoman Turkic, as the co-written language of the western Turkic world, was widely used in a range of geographies and also left vast of documents in past several centuries. Even in the eastern Turkic world, Ottoman Turkic was used in diplomatic contacting with Osman Empire. However, China has not been proven that there was any original Ottoman Turkic document yet, even diplomatic document. In this paper, the author will introduce an unknown Chinese almanac of early 20th century to the academia for the first time. That is a printed official almanac of Xinjiang Province (East Turkistan) of Republic of China (ROC). Interestingly, its language seems to be Ottoman Turkic but not Chagatai Turkic, of which was the co-written language of that region. On the other hand, there are also many non-Ottoman Turkic features appeared in the text. By analyzing its language feature, the author would give his opinion on which language it is actually belongs to, and its history background. In any case, this new found booklet is a rare document. It deserves deeper study in the future.

Ottoman Turkic (OT), as the co-written language of the western Turkic world, was widely used in a range of geographies and also left vast of documents in past several centuries. Even in the eastern Turkic world, Ottoman Turkic was used in diplomatic contacting with Ottoman Empire. However, China has not been proven that there was any original Ottoman Turkic document yet, even diplomatic document. In this paper the author would introduce a Chinese almanac in Ottoman Turkic promulgated in early 20th century China the first time to the academia.

I. General Information of This Almanac

This booklet is a government promulgated almanac of Xinjiang Province (East Turkistan) of ROC, for the 6th year of ROC (1917).

It is kept in Library of Dalian City, People's Republic of China (PRC), call number DA-138, single volume, about 26cm×14.5cm, total 68 pages. It's a printed booklet decorated in a traditional Chinese way. The whole booklet was in Turkic, only the numbers of page were written in Chinese.

II. Language Features

The language of this booklet no doubt is one kind of Turkic language. However, which Turkic language it belongs to is hard to define. It has both Ottoman Turkic feature and

Chagatai Turkic (CT) features. The author will give examples from two pages to reveal the language features of this document.

Firstly, in this text the word "four" was written as "درود" or "تررود", it began with "د" but not "ت", and even ended with "د" but not "ت" sometimes.

"غ" in the middle and end of the words didn't drop, e.g. "قوغس", "اغیسا".

Phonic /ŋ/ in Chagatai Turkic or in loanwords was written as "ن" but not "ڭ".

Example from 1:

Change	Almanac	Transcription	CT	Origin
/ŋ/→/n/	شنجان/ شنیجان	šinǰan	ش ی ن ج ا ن ک / کنیجاکنیش	Chinese loanword
	قلدنیآ	aydinliq	قیل کنیدیآ	Turkic word

This shows that the language of this text may not have a phoneme of /ŋ/.

There is also appears consonant voicing after initiating with vowel e.g. "ه"+"-ایتا" →"-کر هدیا", "کر هدیا"→"-کر"+"-یجنی"→"یجنیدرود".

Assimilation is not observed when voice consonant beginning suffix joined after voiceless ending verb stem when was added, e.g. "-تاب" +"-ی"→"یدتاب", but in Chagatai Turkic it usually turns to "یتتاب". On the other hand, vowel harmony is only observed in the words "یجنوچوا", but not in "یجنیدرود" or "یجنیزوقط".

Unrounded vowel in the last syllable had the tendency to turn rounded vowel in some words, e.g. "کوچک", "بوقیچ", "نوغلاق". That is rare in Chagatai Turkic documents.

The word "rain" did not metathesis from "رومغای" to "روغمای" like other synchronic documents in this region.

Secondly, in orthography, like other Turkic documents in this period, "ک" represents both "ك" and "گ"; "ب" represents both "ب" and "پ"; "ج" represents both "ج" and "چ", but "چ" also appears a lot.

Unlike the non-religion Chagatai Turkic documents basically used "ه" or "ت" instead of "ة" in Arabic loanword, this booklet use "ة" instead of "ه" or "ت" at these places sometimes.

Example from 2:

	Difference	Almanac	CT	OT	Meaning
Consonant	t↔ṭ	زوقط	زوقوت	زوقط	nine
	g↔q	وق نیم	کنیم/وک وک	وق نیم	ROC[1]
	s↔ş	وص	وس	وص	water
		قوغص	قوغس	قوص	cold
		لوص	لوس	لوص	left side
	ng↔n	نجانش/ شنیجان	کنیجانش/ کنیجاکنیش	نجانش	Xinjiang province of ROC[2]
	iy-↔i-	اغیسا	اغیسیا	اسیا	hot

Vowel	-a-↔-ø-	باشلیوی	باشالیدوی/ باشالیدی باب	باشلیوی	began-3COP
	-i-↔-ø-	آیدینلق	آیدینکی لیق	آیدینلق	sunlit
	-u-↔-ø-	طوتلمسی	توتولماسی	طوتلمسی	eclipse-3POSS
	-i-↔-u-	چیقوب	چیقیب	چیقوب	raise-CONV
Suffix	-ng↔-g	کرن	کرنینکی	کرن	location-GEN
		شهرنیکی	شهرنینکی	شهرنیکی	city-GEN
	-lar↔lr	سیجاقلری	سیجاقاری	سیجاقلری	heat-PL-3POSS
	-lär↔lr	صورتلری	صورتاری	صورتلری	photo-PL-3POSS
	-liq↔lq	آیدینلق	آیدینکی لیق	آیدینلق	sunlit
	-ti↔-di	باتدی	باتتی	باتدی	fall-3SPST

Such like use “ط”, “ص” but not “ت”, “س” to spell certain Turkic words, and use “ق” but not “گ” to transcript the Chinese phoneme /k/, all clearly shows that its orthography was following Ottoman Turkic-Arabic tradition but not Chagatai Turkic-Persian tradition.

Thirdly, the lexicology of this almanac is very weird.

[1] 民國(Mínguó) /min kuɔ/. Literarily “民國” means “republic”, which indicates ROC and this is also the official abbreviation of ROC in Chinese.

[2] 新疆(Xīnjiāng) /ɕin tɕaŋ/.

Example from 3:

	Almanac	CT	OT	Meaning
Noun	شونوک	-----	شونوک	sunshine
	ایرتەزای	ایرتەزای	-----	spring
	مورودوش	مورودوش	-----	frost
	ارکن	-----	ارکن	morning
	اوکلن	-----	اوکلن	noon
	سیاجاق	-----	سیاجاق	heat
	یرجمی	-----	-----	earth
	لویقآ	-----	-----	orbit of the moon
Adjective	کوچک	کیچیک	کوچک	small
	اسیغ	ایسیغ	اسی	hot
Numeral	درود/تورد	تروت	تورد	four
	آلتی	التە	آلتی	six
	دی	تە	دی	seven
	یکرمی	یکرمە	یکرمی	twenty
	للی	للیک	للی	fifty
Locative Word	اشاغی	-----	اشاغی	under
	صاغ	-----	صاغ	right side
	تویبن	تویبن	-----	below
Postposition	تبع	تبع	-----	following
Verb	ادن	-----	ایدن	fall-3PST
	ولدی	-----	ولدی	be-3PST
	بولدی	بولدی	-----	be-3PST
	ولور	-----	ولور	be-3COP
Gerund	قاغون	-----	قاغون	stand-3PTCP
Phrase	حساب ولدی	حساب بولدی	-----	count-3PTCP

From above, we could see the words in the text mixed both Ottoman Turkic and Chagatai Turkic. And most of the words are not exist in each other's vocabulary. There are even some words neither exist in Chagatai Turkic nor in Ottoman Turkic but seems a code copy from Chinese, e.g. "یرجمی" earth < Chin: "ground ball" (地球); "لویقآ" Orbit of the Moon < Chin: "white road" (白道). There are also some words both exist in Ottoman Turkic and Chagatai Turkic with different meaning, but in the almanac it apparently followed the Chagatai Turkic meaning, e.g. "زای" Chagatai Turkic: summer, Ottoman Turkic: spring.

Fourthly, the morphological features in this almanac are more blended.

The genitive in Chagatai Turkic was only "کنین", but in this document there were "ک/کن/کنی" like Ottoman Turkic.

The third person present tense in this document is "-روی", and third person present tense in this document is "-رو", like typical Ottoman Turkic.

The gerund suffix "-ەکر" and the conjunction "-ەل" also appeared in this document, both of them are not exists in Chagatai Turkic but very active in Ottoman Turkic.

However, the epenthesis "n" was not seen when locative case come after third person possessive: it wrote "مدیکو" like in Chagatai Turkic but not "مدنکو" as in Ottoman Turkic.

One more interesting phenomenon is certain words' third person possessive suffix stems ending with constants are not "-ی" but "-یس".

Example from 4:

Almanac	CT	OT	Meaning
فصلسی	فصلی	فصلی	solar term-3POSS
عرض سی	عرضی	عرضی	latitude-3POSS
صوسی	سویی	صویی	water-3POSS

Such phenomenon usually could be observed when third person possessive suffix after a half vowel ended words, but here it appeared after "ل" and "ض".

Fifthly, some of the expressions are quite unusual, e.g. "bäšinji sā'ät" 5 O'clock; "birinji ay altinji güni" January 6th; "günäš čiqup batdi sā'ät", these all look like syntax error. However, due to lack of similar documents we don't know whether it is following any unknown rule in almanacs or just a bad translation from Chinese.

Through above analyzing, we could see there are many Chagatai Turkic features in this almanac, especially in lexicology. On the other hand, its phonological, orthographical and morphological features showed that it probably should be classified into Ottoman Turkic document, at least the translator of this almanac wanted it looks like an Ottoman Turkic document. But considering Turkish audience could not really understand this almanac with the numerous Chagatai Turkic features in it, the author would just call this almanac "an Ottoman Turkic-like" document. This is the reason why the author decided not to follow the Ottoman Turkish transcript rule in this transcription.

III. Content and Its Translator of This Almanac

Besides major astronomical phenomena of various cities in Xinjiang Province (East Turkistan) were mentioned in this almanac, there was another special item had been clearly calculated and recorded. That is the Chinese 24 solar terms.

24 solar terms are 24 points in traditional East Asian lunar calendars that match particular astronomical events or signify some natural phenomenon. It was originated in China then widely but only spread in Chinese cultural circle like Japan, Korea and Vietnam etc. The points are spaced 15° apart along the ecliptic and are used by lunar calendars to stay synchronized with the seasons, which is crucial for agrarian societies. The solar terms are also used to calculate intercalary months in East Asian calendars; which month is repeated depends on the position of the sun at the time.

Almanac	Chinese	Astronomical meaning
küčük ṣoġuq	小寒	start to be cold
büyük ṣoġuq	大寒	coldest time in the year
qalġun ertäyaz	立春	start of spring
yaġmur ṣusi	雨水	rain start to be more than snow
äẓhār-i kärman	驚蟄	awakening of insects
ayirgün-i ertäyaz	春分	vernal equinox
šäkin-i näbāt	清明	weather clear, sunny
sänābil yaġmur	穀雨	rain in this time helps grain grow
qalġun yaz	立夏	start of summer
šäkk-i dähqān	小滿	grains of rice and wheat are plump by this time
dähqān tä'ǰīlī	芒種	rice and wheat are mature by this time
yaz mukämmäl	夏至	summer solstice
küčük issiġ	小暑	start to be hot
büyük issiġ	大暑	hottest time in the year
qalġun güz	立秋	start of autumn
ṣiǰaqlari mäqāmi	處暑	hotness start to finish
aq šodurum	白露	white dew appears
ayirgün-i güz	秋分	autumnal equinox
ṣoġuq šodurum	寒露	cold dew appears
qoro indi	霜降	frost descents
qalġun qiš	立冬	start of winter
küčük qar	小雪	start to snow
büyük qar	大雪	snow a lot
qiš mukämmäl	冬至	winter solstice

Although the 24 solar terms are quite fit the climate of East Asia, it's not fit for the climate in other part of the world. Central Asia belongs to continental climate but not monsoon climate like East Asia. So far, there was no proof show that agrarian societies in this region had ever adopted the Chinese 24 solar terms in their history or modern time[3].

[3] Although the "12 kinčuman" day counting system established by Old Uyghurs was related to the Chinese 24 solar system, it was never proved used in agriculture nor last to Islamic Turkic societies after Old Uyghur in that region. The names of this 24 solar terms in this almanac had nothing related to the Old Uyghur "12 kinčuman". See Louis Bazin, (1991), (Turkish version translator: Vedat Köken), (2011), *Eski Türk düyasında kronoloji yötemleri*, Ankara, pp.286~290.

In the page we picked up as an example, the city's name "Dixva" was transliterated from Chinese "迪化(Dí Huà)" (/ti xuA/) which means "Enlighten sinolization"[4], that name was not used ordinarily by Turkic people there, they call it "Urumqi".

So, appearance of the useless 24 solar terms, the Chinese name of city and other signs all lead us to believe this almanac is translated from its Chinese version.

The translaor incorrectly use the verb "qalq-" to translate the Chinese word "立", which in the almanac means "start" but not "stand" literaturely, demonstrates its Chinese level was just fine but not so well.

The "ṣusi", "fäṣlsi" and "'ärḍsi" words appearing in such a formal document may give us a clue of the translator that probably it hadn't received any standard Turkic education either.

The lack of epenthesis, wrong spelling of "four", phrase code copy from Chagatai Turkic, these all show the translator's mother tongue hard to be Turkish.

The astronomy terms of this almanac and its format are quite right, the translator probably used an Ottoman Turkic almanac as reference.

Seven Turkish teachers headed by Ahmet Kamal were appointed to Atush's Hebibzade Dar il-mu'ellimin since 1905[5]. From that time on a number of Turkish teachers came till Xinjiang province government banned Turkish teachers and Turkish school in 1916[6].

There are also many Uyghur students who educated in Chinese school then studied in Turkey and return to East Turkistan in the second decade of 20th century, such like Mes'ud Sabri who became the Chairman of Xinjiang province of ROC later[7].

Besides these two sorts of people, there were a lot of Tatars originally from Kazan living in East Turkestan by this period[8]. They were basically teachers and merchants. They had good connection with chinese goverment, one of them was even nominated to be the Chairman of Xinjiang province after Mes'ud Sabri[9].

Considering the "ṣusi", "fäṣlsi" and "'ärḍsi" words, the translator of this almanac most probable was one of the Tatars, but we need more historical materials to proof this surmise. Another possibility is this almanac was co-translated by any of these three sorts of people above.

IV. Why Ottoman Turkic-like But Not Chagatai Turkic

Besides the language features and the identity of the translator, "why this almanac was made in such mode?" is a perplexed question. The target audience of the almanac could only be those who were living inside the Xinjiang province of ROC, yet the Turkic people there do not use the Chinese 24 solar terms, the people who actually use those 24 solar terms do not read Turkic, the Turkic people in there who do read Turkic could not understand Ottoman Turkic but Chagatai Turkic.

[4] Literarily "化" means "civilize", which indicates Chinese civilization because Chinese think those who had not adopted Chinese civilization are just uncivilized.

[5] Abdulla Talip, (1986), *Uyghur ma'aripi tarixidin ochérkler (1949 yilgha qeder)*,Ürümchi, Shinjang xelq neshriyati, pp. 92.

[6] Yang Zengxin楊增新,(1921), Tongling ge shu bu zhun pinqing tuerqi ren chongdang jiaoxi yi bu zhun tu ren sheli xuetang wen通令各屬不准聘請土耳其人充當教習亦不准土人設立學堂文, *Buguozhaiwendu*補過齋文牘, Peking.

[7] Ma Dazheng馬大正, Xu Jianying許建英, (2007), (Uyghur version translator: Exmet Mömin Tarimi), *"Sherqiy Türkistan döliti" xam xiyalining berbat bolushi*, Ürümchi, Shinjang xelq neshriyati, pp. 36.

[8] Zhou Jianhua周建華, Guo Yongying郭永瑛, (1992), *Tataerzu*塔塔尔族, Peking, Nationalities press.

[9] Burhan Shahidi, (1984), *Shinjangda ötken ellik yil*, Béyjing, Milletler neshriyati.

The appearance of the Chinese 24 solar terms in this almanac could be interpreted as a part of China's cultural colonization policy since the conquest in 1877[10] till now[11].

However, to find an answer to the appearance of the mixing of Ottoman Turkic and Chagatai Turkic is not as easy as above. The author will give his opinion below.

Since East Turkistan was conquered by Qing Empire in 1759, economic plundering and ideological restricting caused the local culture went decline. Civil war between anti-China forces since 1864 and afterwards extensively massacring during China's second conquering between 1875~1877 badly destroyed undermined the local intelligentsia, had this land which fostered Mahmud al-Kashgari and Yusuf Has Hajib further deepened its culture declining tendency.

When the whole Central Asia fell in alien, Ottoman Empire as the only one Turkic authority remained independence and in the process of modernization became a lighthouse in East Turkistan intellectuals' heart. Historian Molla Musa Sayramiy had his book *Tarix-i Hemidiy* named after Sultan Abduhemid II could be an exemplification. On the other hand, Tatar teachers which brought modern scientific knowledge enlightenment to this land first also played an important role in this process.

So form certain point of view, the intellectuals of the generation at turn of the 20th century lack of local traditional education caused them transplanted Turkish and Tatar culture. It is from this point on, kinds of new media's language reflects more Ottoman Turkic features than traditional Chagatai Turkic. This almanac is just an extremely reflection of this trend.

The last thing to mention is the *Almanac of ROC* was China's first official almanacs followed Gregorian calendar in its history. But in the early time, from the 3rd year of ROC (1914) to the 17th year of ROC (1928), due to the great amount of calculation, Chinese authority actually used the astronomic data from the advance published foreign almanac of next year and converted them according to each Chinese city's longitude and latitude[12]. There could be one possibility that the almanac was converted based on an Ottoman Turkic almanac, then translated these Chinese features and put them in this Turkic vision for Xinjiang province of ROC.

It is also hard to guess how the Chinese nationalist authority accepted to publish an Ottoman Turkic-like version of the almanac of Xinjiang province in that time, and how the local audience use and think about this almanac.

Anyway, this almanac is one rare material of Turkic linguistics, language contact, historical linguistics and history itself. It deserves deeper research in the future.

V. Transcription of The 16th Page of The Almanac

Min qo altinǰi sänä šinǰan šähärig fäṣlsi, günäš čiqup batdi sā'ätig däftäri

Dixva šähärig ṭūl vä 'ärḍ-silä ḥisāb oldi

[10] Hodong Kim, (2004), *Holy War in China: The Muslim Rebellion and State in Chinese Central Asia, 1864-1877*, Stanford, California University Press.

[11] Gardner Bovingdon, (2010), *The Uyghurs – strangers in their own land*, New York, Columbia University Press.

[12] Ning Xiaoyu寧曉玉, (2012), Zhongguo shiyong xili yibai nian中國使用西曆一百年, *Chinese national astronomy*, vol 4, pp. 76~79.

1a	küčük ṣoġuq	birinǰi ay altinǰi güni	günäš yädinǰi sā’ät otuz üč däqiqät dä čiqiyor
1b		ärkän üčünči sā’ät dörd däqiqät dir	günäš dördinǰi sā’ät otuz säkiz däqiqät dä batiyor
2a	büyük ṣoġuq	birinǰi ay yigirminǰi güni	günäš yädinǰi sā’ät yigirmi säkiz däqiqät dä čiqiyor
2b		öglän säkizinǰi sā’ät otuz iki däqiqät dir	günäš dördinǰi sā’ät älli dört däqiqät dä batiyor
3a	qalġun ertäyaz	ikinči ay dördinǰi güni	günäš yädinǰi sā’ät on dörd däqiqät dä čiqiyor
3b		öglän ikinči sā’ät älli iki däqiqät dir	günäš bäšinči sā’ät on dörd däqiqät dä batiyor
4a	yaġmur ṣusi	ikinči ay on ṭoquzinǰi güni	günäš altinǰi sā’ät älli dörd däqiqät dä čiqiyor
4b		ärkän oninǰi sā’ät älli ṭoquzdäqiqät dir	günäš bäšinči sā’ät otuz bäš däqiqät dä batiyor
5a	äẓhār-i kärman	üčünči ay āltinǰi güni	günäš altinǰi sā’ät yigirmi ṭoquz däqiqät dä čiqiyor
5b		ärkän ṭoquzinǰi sā’ät on ṭoquz däqiqät dir	günäš bäšinči sā’ät älli dörd däqiqät dä batiyor
6a	ayirgün-i ertäyaz	üčünči ay yigirminǰi güni	günäš altinǰi sā’ät üč däqiqät dä čiqiyor
6b		ärkän oninǰi sā’ät otuz iki däqiqät dir	günäš altinǰi sā’ät on iki däqiqät dä batiyor
7a	šäkin-i näbāt	dördinǰi ay bäšinči güni	günäš bäšinči sā’ät otuz alti däqiqät dä čiqiyor
7b		öglän ikinči sā’ät qirq dörd däqiqät dir	günäš altinǰi sā’ät otuz däqiqät dä batiyor
8a	sänābil yaġmur	dördinǰi ay yigirminǰi güni	günäš bäšinči sā’ät on däqiqät dä čiqiyor
8b		öglän oninǰi sā’ät on iki däqiqät dir	günäš altinǰi sā’ät qirq säkiz däqiqät dä batiyor
9a	qalġun yaz	bäšinči ay āltinǰi güni	günäš dördinǰi sā’ät qirq yädi däqiqät dä čiqiyor
9b		ärkän säkizinǰi sā’ät qirq däqiqät dir	günäš yädinǰi sā’ät alti däqiqät dä batiyor

10a	šäkk-i dähqān	bäšinči ay yigirmi birinǰi güni	günäš dörd inǰi sā'ät otuz däqiqät dä čiqiyor
10b		öglän ṭoquzinǰi sā'ät älli üč däqiqät dir	günäš yädinǰi sā'ät yigirmi üč däqiqät dä batiyor
11a	dähqān tä'ǰīlī	altinǰi ay altinǰi güni	günäš dörd inǰi sā'ät yigirmi däqiqät dä čiqiyor
11b		öglän birinǰi sā'ät on säkiz däqiqät dir	günäš yädinǰi sā'ät otuz yädi däqiqät dä batiyor
12a	yaz mukämmäl	altinǰi ay yigirmi ikinči güni	günäš dördinǰi sā'ät on ṭoquz däqiqät dä čiqiyor
12b		ärkän altinǰi sā'ät ṭoquz däqiqät dir	günäš yädinǰi sā'ät qirq dörd däqiqät dä batiyor
13a	küčük issiġ	yädinǰi ay yädinǰi güni	günäš dördinǰi sā'ät yigirmi alti däqiqät dä čiqiyor
13b		öglän on birinǰi sā'ät qirq bäš däqiqät dir	günäš yädinǰi sā'ät qirq üč däqiqät dä batiyor
14a	büyük issiġ	yädinǰi ay yigirmi üčinči güni	günäš dörd inǰi sā'ät otuz ṭoquz däqiqät dä čiqiyor
14b		öglän bäšinči sā'ät iki däqiqät dir	günäš yädinǰi sā'ät otuz üč däqiqät dä batiyor
15a	qalġun güz	säkizinǰi ay säkizinǰi güni	günäš dörd inǰi sā'ät älli alti däqiqät dä čiqiyor
15b		ärkän ṭoquzinǰi sā'ät yigirmi bäš däqiqät dir	günäš yädinǰi sā'ät on bäš däqiqät dä batiyor
16a	ṣiǰaqlari mäqāmi	säkizinǰi ay yigirmi üčinči güni	günäš bäšinči sā'ät on üč däqiqät dä čiqiyor
16b		öglän on birinǰi sā'ät qirq säkiz däqiqät dir	günäš altinǰi sā'ät älli üč däqiqät dä batiyor
17a	aq šodurum	ṭoquzinǰi ay säkizinǰi güni	günäš bäšinči sā'ät otuz bir däqiqät dä čiqiyor
17b		ärkän on birinǰi sā'ät älli dörd däqiqät dir	günäš altinǰi sā'ät yigirmi bäš däqiqät dä batiyor
18a	ayirgün-i güz	ṭoquzinǰi ay yigirmi üčinči güni	günäš bäšinči sā'ät qirq säkiz däqiqät dä čiqiyor
18b		öglän säkizinǰi sā'ät älli bäš däqiqät dir	günäš bäšinči sā'ät älli säkiz däqiqät dä batiyor

19a	şoġuq šodurum	oninǰi ay ṭoquzinǰi güni	günäš altinǰi sā'ät alti däqiqät dä čiqiyor
19b		ärkän ikinči sā'ät älli yädi däqiqät dir	günäš bäšinči sā'ät yigirmi ṭoquz däqiqät dä batiyor
20a	qoro indi	oninǰi ay yigirmi dördinǰi güni	günäš altinǰi sā'ät yigirmi dörd däqiqät dä čiqiyor
20b		ärkän bäšinči sā'ät otuz säkiz däqiqät dir	günäš bäšinči sā'ät dörd däqiqät dä batiyor
21a	qalġun qiš	on birinǰi ay säkizinǰi güni	günäš altinǰi sā'ät qirq dörd däqiqät dä čiqiyor
21b		ärkän bäšinči sā'ät otuz ikidäqiqät dir	günäš dördinǰi sā'ät qirq dörd däqiqät dä batiyor
22a	küčük qar	on birinǰi ay yigirmi üčinči güni	günäš yädinǰi sā'ät üč däqiqät dä čiqiyor
22b		ärkän ikinči sā'ät otuz ṭoquz däqiqät dir	günäš dördinǰi sā'ät otuz däqiqät dä batiyor
23a	büyük qar	on ikinči ay yädinǰi güni	günäš yädinǰi sā'ät on ṭoquz däqiqät dä čiqiyor
23b		öglän ṭoquzinǰi sā'ät älli alti däqiqät dir	günäš dördinǰi sā'ät yigirmi dörd däqiqät dä batiyor
24a	qiš mukämmäl	on ikinči ay yigirmi ikinči güni	günäš yädinǰi sā'ät otuz däqiqät dä čiqiyor
24b		öglän üčünči sā'ät qirq däqiqät dir	günäš dördinǰi sā'ät yigirmi yädi däqiqät dä batiyor

Min qo altinǰi sänä šinǰan šähärig ay ṭutulmasi sürätläri

1	yädinǰi ay bäšinči günidä ay ṭutulmasi	
2a	ṭutulmasi bašliyor	ärkän birinǰi sā'ät qirq alti däqiqä
2b		ṣol biraz yoqaridä dir
3a	ṭutulmasi boldi	ärkän ikinči sā'ät qirq bäš däqiqä
3b		yäring yoqari dä dir
4a	tämam boldi	ärkän üčinči sā'ät otuz üč däqiqä
4b		on alti däqiqä üč ni ṭutulmasi[13] yäring töbäni dä dir
5a	aydinliq ṭulu' olur	ärkän dördinǰi sā'ät yigirmi bir däqiqä
5b		yäring yoqari dä dir

[13] Ordinal writing is "ṣutulmasi", it must be miswriting.

6a	ay giriyor	ärkän dördinǰi sā'ät otuz bir däqiqä
6b		säkiz däqiqä yädi ṭutulmasi täbä' edäräk töbäni biraz ṣaġ dä
7a	ay bitiyor	ärkän bäšinči sā'ät yigirmi däqiqä
7b		yäring töbäni dä dir

1	on ikinči ay yigirmi säkizinǰi günidä ay ṭutulmasi	
2a	ṭutulmasi bašliyor	öglän birinǰi sā'ät älli ṭoquz däqiqä
2b		yäring töbäni dä dir
3a	ṭutulmasi boldi	öglän üčinči sā'ät otuz iki däqiqä
3b		yäring töbäni dä dir
4a	tämam boldi	öglän üčinči sā'ät qirq bir däqiqä
4b		on däqiqä bir ṭutulmasi yäring töbäni dä dir
5a	aydinliq ṭulu' olur	öglän üčinči sā'ät qirq ṭoquz däqiqä
5b		yäring töbäni dä dir
6a	ay čiqiyor	öglän dördinǰi sā'ät otuz iki däqiqä
6b		alti däqiqä säkiz ni ṭutulmasi täbä' edäräk yoqaridä dir
7a	ay bitiyor	öglän bäšinči sā'ät yigirmi iki däqiqä
7b		yoqari biraz ṣaġ dir

VI. Translation of The 16th Page of The Almanac

Timetable of (each)city's solar term (and) the sun raising-falling time, Xinjiang, 6th year of Republic

Calculated in accordance with Urumqi city's longitude and latitude

1a	minor cold	January 6th	Sun raises on 7:33
1b		3:04 AM	Sun falls on 4:38
2a	major cold	January 20th	Sun raises on 7:28
2b		8:32 PM	Sun falls on 4:54
3a	start of spring	February 4th	Sun raises on 7:14
3b		2:52 PM	Sun falls on 5:14
4a	rain water	February 19th	Sun raises on 6:54
4b		10:59 AM	Sun falls on 5:35
5a	awakening of insects	March 6th	Sun raises on 6:29
5b		9:19 AM	Sun falls on 5:54
6a	vernal equinox	March 20th	Sun raises on 6:03
6b		10:32 AM	Sun falls on 6:12
7a	vat of plant	April 5th	Sun raises on 5:36
7b		2:44 PM	Sun falls on 6:30

8a	grain rain	April 20th	Sun raises on 5:10
8b		10:12 PM	Sun falls on 6:48
9a	start of summer	May 6th	Sun raises on 4:47
9b		8:40 AM	Sun falls on 7:06
10a	doubt of peasant	May 21st	Sun raises on 4:30
10b		9:53 PM	Sun falls on 7:23
11a	peasant busy	June 6th	Sun raises on 4:20
11b		1:18 PM	Sun falls on 7:37
12a	summer solstice	June 22nd	Sun raises on 4:19
12b		6:09 AM	Sun falls on 7:44
13a	minor heat	July 7th	Sun raises on 4:26
13b		11:45 PM	Sun falls on 7:43
14a	major heat	July 23rd	Sun raises on 4:39
14b		5:02 PM	Sun falls on 7:33
15a	start of autumn	August 8th	Sun raises on 4:56
15b		9:25 AM	Sun falls on 7:15
16a	heats stay	August 23rd	Sun raises on 5:13
16b		11:48 PM	Sun falls on 6:53
17a	white dew	September 8th	Sun raises on 5:31
17b		11:54 AM	Sun falls on 6:25
18a	autumnal equinox	September 23rd	Sun raises on 5:48
18b		8:55 PM	Sun falls on 5:58
19a	cold dew	October 9th	Sun raises on 6:06
19b		2:57 AM	Sun falls on 5:29
20a	frost descent	October 24th	Sun raises on 6:24
20b		5:38 AM	Sun falls on 5:04
21a	start of winter	November 8th	Sun raises on 6:44
21b		5:32 AM	Sun falls on 4:44
22a	minor snow	November 23rd	Sun raises on 7:03
22b		2:39 AM	Sun falls on 4:30
23a	major snow	December 7th	Sun raises on 7:19
23b		9:56 PM	Sun falls on 4:24
24a	winter solstice	December 21st	Sun raises on 7:30
24b		3:40 PM	Sun falls on 4:27

Images of (each) city's lunar eclipse, Xinjiang, ROC 6th year

1	Solar eclipse on January 23rd	
2a	First contact	1:45 PM
2b		On the rightside little upper
3a	Totality	2:19 PM
3b		1'2" eclipse On the rightside little upper
4a	Forth contact	2:50 PM
4b		On the up little right

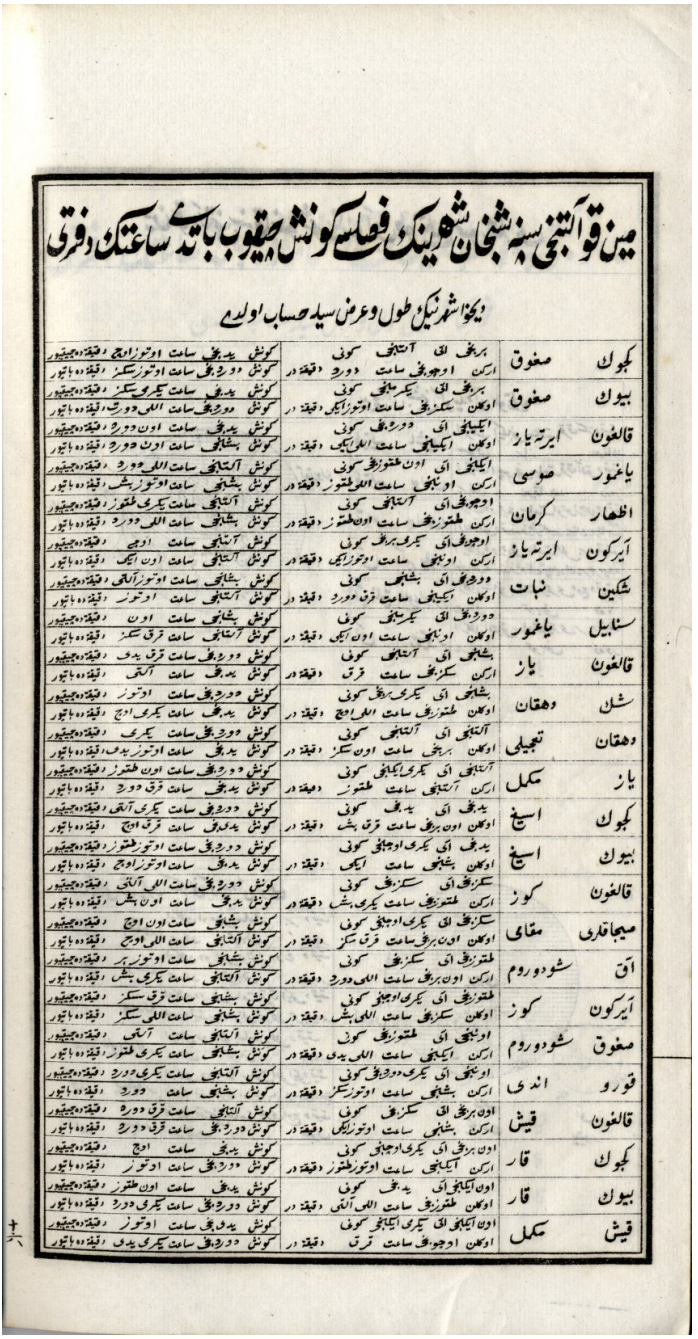
1	Lunar eclipse on July 5th	
2a	First contact	1:46 AM
2b		On the leftside little upper
3a	Third contact	2:45 AM
3b		Above earth
4a	Greatest eclipse	3:33 AM
4b		16'3" eclipse below earth
5a	Forth contact	4:21 AM
5b		Above earth
6a	Fivth contact	4:31 AM
6b		8'7" eclipse followed below (earth) little right
7a	Sixth contact	5:20 AM
7b		Below earth

1	Lunar eclipse on December 28th	
2a	First contact	1:59 PM
2b		Below earth
3a	Third contact	3:32 PM
3b		Below earth
4a	Greatest eclipse	3:41 PM
4b		10'1" eclipse below earth
5a	Forth contact	3:49 PM
5b		Below earth
6a	Fivth contact	4:32 PM
6b		6'8" eclipse followed above
7a	Sixth contact	5:22 PM
7b		Above a little right

VII. Transcription Table

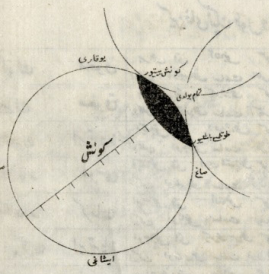
Arabic letters	Latin letters	Arabic letters	Latin letters
ا/آ	a/ā	ظ	ẓ
ه/ا	ä	ع	‘
ب	b	غ	ġ
ب/پ	p	ف	f
ت	t	ق	q
ث	ṡ	ک	k
ج	ǰ	ک	g
چ/ج	č	ڭ	ng
ح	ḥ	ل	l
خ	x	م	m
د	d	ن	n
ذ	ż	ھ	h
ر	r	و/وا	o/ō
ز	z	و/وا/ا	u/ū
ژ/ز	ž	و/وا	ö
س	s	و/وا	ü
ش	š	و	v
ص	ṣ	ي/يا/ا	i/ī/e
ض	ḍ	ء	’
ط	ṭ	ي	y

VIII. Picture

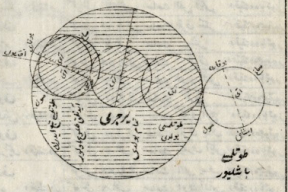


مین قوآلتنی سنہ شینجان شہرینک آی طوتلیسی صورتلری

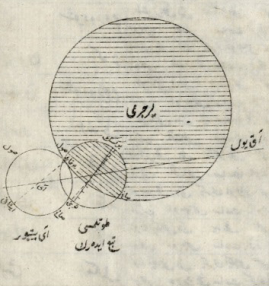
برنجی آی یکری اوچینی کونیده کونش طوتلیسی	
طوتلیسی باشلیور	اوکلن برنجی ساعت قرق بشنجی دقیقه صباغی براز یوقاریده
تمام بولدی	اوکلن ایکینجی ساعت اون طقوزنجی دقیقه برنجی دقیقه ایکی طوتلیسی صباغی براز یوقاریده
کونش چیقیور	اوکلن ایکینجی ساعت التمش دقیقه یوقاریده براز صباغی دهدر



یدنجی آی بشنجی کونیده آی طوتلیسی		
طوتلیسی	باشلیور	اوکلن برنجی ساعت قرق التمش دقیقه صول براز یوقاریده در
طوتلیسی	بولدی	اوکلن ایکینجی ساعت قرق بشنجی دقیقه یرنلک یوقاری دهدر
تمام	بولدی	اوکلن اوچنجی ساعت اوتوز اوچنجی دقیقه اون التنجی دقیقه اوچ یوزنلیسی یرنلک تحویزده در
آیدنلق طلوع اولور		اوکلن دوردنجی ساعت یکرمی بشنجی دقیقه یرنلک یوقاری دهدر
آی کیریلیور		اوکلن دوردنجی ساعت اوتوز دوقوزنجی دقیقه سکزنجی دقیقه یدی طوتلیسی تحویزدن ایرلی تحویزلرینک
آی بیتیور		اوکلن بشنجی ساعت یکرمی دقیقه یرنلک تحویزنک دهدر



اون ایکینجی آی یکری سکزنجی کونیده آی طوتلیسی		
طوتلیسی	باشلیور	اوکلن برنجی ساعت التمش التنجی دقیقه یرنلک تحویزنک دهدر
طوتلیسی	بولدی	اوکلن اوچنجی ساعت اوتوز ایکنجی دقیقه یرنلک تحویزنک دهدر
تمام	بولدی	اوکلن اوچنجی ساعت قرق برنجی دقیقه اون دقیقه بر طوتلیسی یرنلک تحویزده در
آیدنلق طلوع اولور		اوکلن اوچنجی ساعت قرق التمش دقیقه یرنلک تحویزنک دهدر
آی چیقیور		اوکلن دوردنجی ساعت اوتوز ایکنجی دقیقه اللی دقیقه سکزنجی دقیقه یدی طوتلیسی تحویزدن ایرلی تحویزلرینک دهدر
آی بیتیور		اوکلن بشنجی ساعت یکرمی ایکنجی دقیقه یوقاریده براز صباغی در



Reference

Bazin, Louis, (1991), (Chinese version translator: Geng Sheng 耿昇), (1998), *Tujue lifa yanjiu*突厥立法研究, Peking, Zhonghua Book Company.

Ning Xiaoyu寧曉玉, (2012), Zhongguo shiyong xili yibai nian中國使用西曆一百年, *Chinese national astronomy*, vol4.

Shahidi, Burhan, (1984), *Shinjangda Ötken Ellik Yıl*, Béyjing, Milletler neshryatı.

Shouchang, Sun, 孙寿昶, (1880), *Hanhuihebi*汉回合璧.

Kurt, Yılmaz, (2009) Osmanlıca dersleri I, Ankara, Akçağ.

(2010) Osmanlıca dersleri II, Ankara, Akçağ.

Zhixiao, Liu, 劉志霄, (1996), *Weiwuerzhu lishi (Zhongbian)*維吾爾族歷史*(*中编*)*, Peking, China social sciences press.

NASTURİ HARFLİ TÜRK YAZITLARININ ARAŞTIRILMASINDA ÇETİN CUMAGULOV'UN ROLÜ

Ali ÇELİK

Kırgızistan-Türkiye Manas Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türkoloji A.B.D

Özet

Türk dili geniş coğrafyalara yayılmış ve bunun sonucunda farklı dillerle ilişkide bulunmuştur. Bu ilişkiler sonucunda Türk diline farklı dillerden kelimeler girmiş, hatta alfabe kullanımında da birtakım değişimlerin olduğu görülmüştür. Bu kullanılan alfabeler içerisinde çalışmamıza temel konu olan Nasturi alfabesiyle yazılmış Türk yazıtlarıdır.

Nasturi alfabesi ile yazılan yazıtların ilim dünyasına duyurulması, 1850'lilerden sonradır. Kırgızistan'ın Bişkek ve Tokmok şehirlerinde bulunan bazı Hıristiyan mezarlarından çıkan bu yazıtlar, bilim adamları arasında büyük ilgi uyandırmıştır. Bu Nasturi harfli yazıtlar üzerine ilk haberi veren, Ceti-Suu eyaletinde arazi ölçümü işlerini yapan T. Andreev'dir. Geçen süre içinde birtakım araştırmalar yapılmış olsa da en kapsamlı araştırmaları yapan ve bu alanda tek isim olan Çetin Cumagulov'dur. 1937 yılında Kırgızistan'da doğan Çetin Cumagulov, Kırgızistan'daki eski Türk eserlerini inceleyen, önde gelen bilim adamlarındandır. Hocası İgor Batmanov'un önerisiyle eski yazıtlar üzerine çalışmaya başlamıştır. Kırgızistan'da bulunan Runik ve Arap harfli yazıtları, bizzat bulundukları yerlere giderek incelemelerde bulunmuştur. Hatta üzerinde yeterli çalışmalar yapılmamış olan Nasturi harfli yazıtları inceleyerek bilim dünyasının dikkatini çekmeye çalışmıştır. Kendisinin yapmış olduğu bazı çalışmalarda ilk ve tek olması bilim dünyası için önemlidir. Bunun yanında Cumagulov'un yazıtlar üzerindeki çalışmaları, "Türk Dili Tarihi" için büyük önem taşımakla birlikte Nasturi harfli Türkçe yazıtların, Türk dilinin farklı alfabelerle yazıldığının kanıtı olarak da gözler önüne sermektedir. Alanında ortaya koyduğu Nasturi harfli yazıtlar ile ilgili yaptığı son çalışması *"Kırgızstandagı Nestorian-Türk Cazuu Estelikteri (XIII-XIV Kılımdar) (Kırgızistan'daki Nasturi-Türk Yazıtları (XIII-XIV. Yüzyıllar))"* adlı eseridir. Bu eserinde toplam 208 adet Nasturi harfli yazıt verilmiş, bu yazıtlardan 18 tanesi de Türk dilinde yazılmıştır. Türk dilinde yazılmış olan bu yazıtların kim tarafından yazıldığı ya da hangi boydan olduğu hakkında herhangi bir şey bilinmemektedir. Bulunacak yeni yazıtlar, Türk dilinin önemini daha da arttıracaktır. Bunun yanında Cumagulov'un yapmış olduğu çalışmalar, özellikle Kore'de ve Japonya'daki bilim adamlarınca yakından takip edilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Çetin Cumagulov, Türk dili, Nasturi harfli yazıtlar, Türk yazıtları

Türkler dünya üzerine geniş sahalara yayılmışlar ve bunun sonucu olarak da kendisi ile menşe bakımından yakınlığı olan veya olmayan pek çok dille temasa geçmişlerdir. Bu temaslar neticesinde Türkçe ile bu diller arasında karşılıklı alıntılamalar ve etkileşmeler olmuş, Türkçe temasta oldukları bu dillere kelimeler vermiş ve başka dillerden de kelimeler almıştır. Çoğu zaman yazı dili olmayan tarihî dillerle, lehçe ve ağızlarla ilgili yeterli filolojik malzemenin bulunamayışı, dilsel süreçlerin tarihsel, siyasî, sosyal

ve politik olgular aracılığıyla belirlenmesini zorunlu kılmaktadır. Türk dili tarihinin ana kesitlerini oluşturan Türk yazı dilleri, lehçeleri ve ağızlarındaki sayısız dallanmalarına karşılık sınırlı sayıdadır. Çoğu tarihî Türk yazı dili alanıyla ilgili elimizde oldukça sınırlı bir dil malzemesi vardır. Dolayısıyla Türkçenin tarihsel dönemlerinin tespit edilmesinde, tarihî dönemler arasındaki geçiş ve dallanma proseslerinin, ilişkilerinin belirlenmesinde bu sınırlı dil malzemesi çoğu zaman yetersiz kalmış, bunun yanında başka tarihsel, siyasî ve sosyal olgular, tarihsel dil süreçlerinin belirlenmesinde ölçüt olarak kullanılmıştır.[1]

Nasturi (Süryani) Harfli Yazıtlar[2]

Kırgızistan'da bulunmuş yazıtların içinde dönemi, oluşum tarihi, sayısı yanında dil özellikleri açısından XII-XIV. Yüzyıllarda yazılmış olan Nasturi mezar taşları önemli yer tutmaktadır. Bu yazıtların bulunuşundan bu yana yaklaşık 120 yıla yakın bir zaman geçmiştir. Günümüze kadar bulunan yazıtların hepsi kayıt altındadır demek de doğru olmaz. Yazıtların bazıları müzelerde saklanmakla birlikte bir kısmı da bazı kişilerin evlerinde bulunmaktadır. Hatta kimi taşların sonradan kayboldukları bile görülmektedir.

Ağrılıklı olarak Ceti-Suu vadisinde bulunan bu yazıtlar çeşitli müzelere gönderilmiştir. Bilhassa Sanpetersburg'daki Milli Ermitaj Müzesi, Kazakistan Almatı Milli Tarih Müzesi, Kırgızistan Bişkek Milli Tarih Müzesi, Kırgız Bilimler Akademisindeki Tarih Enstitüsünün Arkeoloji bölümü, Tokmok şehrindeki Burana Müzesi, Manas Araştırma ve Milli Kültür Merkezi, Kırgız-Rus Slavyan Üniversitesi'nin Müzesi, Bişkek'te bulunan Kara-Cıgaç köyündeki Kara-Cıgaç İlkokulu Müzesi gibi yerlerde kayıt altına alınmışlardır. Bunun yanında kimi taşlar Sovyetler döneminde çeşitli yerlerdeki müzelere de gönderilmiş olabilmekle birlikte taşların bir kısmının da nerede olduğu günümüzde belirsizdir.

Genel olarak baktığımızda günümüzde Kırgızistan'da özellikle Çüy vadisinde Nasturi izlerini, Hıristiyanlığın yayılmasını ve o dönemdeki genel durumu araştırmak eldeki kaynaklarla neredeyse zordur. Belli bir dönemden sonra Ceti-Suu üzerinden geçen ticari yollar üzerinde Suriye tüccarları, zanaatkârlar gelerek medeniyet kurmuşlardır. Ancak bunların yerli halklarla olan ilişkilerini tam olarak tespit etmek güçtür. Bu meselenin tespiti için bıraktıkları yazıtlardaki Türkçe yazılmış sözler bize az da olsa bilgi vermektedir.

Yazıtlar genel olarak merhumun adı, vefat ettiği tarihi, mesleği, bu dünyadan şu veya bu sebepten ayrıldığı ve bu yazıtın onun için ebedi armağan olsun vb. gibi bilgiler içermektedir. Yazı soldan sağa ya da yukarıdan aşağıya doğru, çoğunda 2-3 veya 4-5 satır yazılmıştır. Türkçe yazılmış metinlerde ise 10-12 ye kadar satır bulunmaktadır. Tümünde haç işareti vardır. Özellikle hem Süryanice hem Türkçe metinlerin hepsinde Selevkos takvimi ve 12 hayvanlı takvim bulunmaktadır. Türkçe yazılmış metinlerde "Aleksandır Han'ın (İskender'in) takvimine göre .." diye başlamaktadır.

Bu yazıtlar günümüzde de değişik yerlerde bulunmaktadır, hepsi araştırılarak bize yeni bilgiler vermektedir.

Çetin Cumagulov'un Kısaca Hayatı

Çetin Cumagulov, 30 Mart 1937 tarihinde Çüy iline bağlı Kant ilçesindeki Çetindi köyünde bir öğretmen ailesinde dünyaya geldi. 1952 yılında Koçkor ilçesindeki Talaa-Bulak okulundan mezun olduktan sonra Bişkek şehrindeki 5 numaralı liseye

[1] Özyetgin, A. M., (2014) "Tarihten Bugüne Türk Dili Alanı", *http://turkoloji.cu.edu.tr/ESKI%20TURK%20DILI/ozyetgin_tarihten_bugune_turkdili.pdf*

[2] 01.05.2014 tarihinde Çetin Cumagulov ile yapılan sohbette derlenmiştir.

kaydını yaptırır. 1960 yılında ise Kırgız Devlet üniversitesinin Filoloji fakültesinden başarıyla mezun olur. Aynı yıl Kırgız Bilimler Akademisinin Dil ve Edebiyat Enstitüsündeki Türkoloji bölümünde araştırmacı asistan olarak işe başlar. Ordinaryüs İ. A. Batmanov'un danışmanlığıyla bilimsel araştırmalara, araştırma gezilerine katılmaya başlar ve keşfedilmemiş yazıtlar bularak kendisinin ilk makalelerini yazmaya başlar. 1964 yılında Akademide doktora öğrenimine başlar. İ. A. Batmanov'un danışmanlığında araştırmalarına devam eder. 1969 yılında "*Yazık Siro-Tyurskih (Nestorianskih) Pamyatnikov Kirgizii (Kırgızistandaki Süryani-Türk (Nasturi) Yazıtlarının Dili),*" başlıklı doktora tezini savunur. Kırgızistan'daki taşlarda bulunan, XII-XIV yüzyıllara ait Nestoriyan-Hıristiyanların yazıtlarıyla ilgili yapılmış ilk doktora tezi olduğundan onun bu çalışması bilim dünyasında büyük bir başarı olarak görülmektedir. Bu taşlardaki yazıtların dili unutulmuş ve ölü dil sayılmaktaydı. Bundan dolayı elde ettiği ürünün dilini öğrenmek ve değerlendirebilmek için çok çalışan Cumagulov, sonunda başarılı bir şekilde tezini tamamlamıştır.[3]

Çetin Cumagulov sadece Nasturi yazıtlarıyla sınırlı kalmaz ayrıca *Epigrafika Kirgizii 1-2-3, Kırgızistandın Bayırkı Estelikteri Cazuular, Mamlekettik Til Oylor Cana Problemalar, Kırgızistandın Epigrafikalık Estelikteri), Yazık Siro-Tyurskih (Nestorianskih) Pamyatnikov Kirgizii, Epigrafiçeskiye Pamyatniki Drevnogo Oşa, Kırgızistandaki Nestorian-Türk Cazuu Estelikteri, Biobibliografiya* gibi kitapları yanında 200 den fazla çalışması çeşitli kongrelerde, dergilerde ve gazetelerde çıkmıştır.

Nasturi Harfli Türk Yazıtlarıyla İlgili Kitapları

Yazık Siro-Tyurskih (Nestorianskih) Pamyatnikov Kirgizii[4]

Yayın Bilgisi

Çetin Cumagulov tarafından yazılmış ve 1971 yılında Bişkek (O zamanki adı Frunze)'te bulunan "İlim" yayınevi tarafından basılmıştır. Eserin genel yayın yönetmeni İ. A. Batmanov'dur. 159 sayfadan oluşan eserin dili Rusçadır.

Eserin İçeriği

Eserin başında Ceti-Suu vadisinin tarihi yanında Hıristiyan halkın Orta Asya'ya dağılışı hakkında bilgiler verilmektedir. Eserde, Nasturi harfli Türk dilinde yazılan anıtların fonetik, leksik ve gramatik özellikleri hakkında bilgiler, örnekler eşliğinde verilmiştir. Yazıtlardaki bazı kelimeler Uygur, Özbek, Kırgız Türkçeleriyle karşılaştırılmıştır. Buna ek olarak Orta devirlerde yazılmış birtakım eserlerle de sözvarlığı karşılaştırılmaları yapılmıştır.

Bu çalışma 1969 yılında Çetin Cumagulov tarafından doktora çalışması olarak ele alınmıştır. Kırgızistan'da bulunan XII-XIV. Yüzyıllara ait Nesturi Hıristiyanların anıtları hakkında ilk çalışma olması bakımından son derece önemlidir. Eserini daha da genişletip yeni bilgiler, görüşler ekleyerek 2012 ve 2014 yıllarında çıkan "*Kırgızstandagı Nesturi-Türk Cazuu Estelikteri"* adlı eserini ortaya koymuştur.

Kırgızstandagı Nesturi-Türk Cazuu Estelikteri (XIII-XIV- Kılımdar)[5]

Yayın Bilgisi

Çetin Cumagulov tarafından kaleme alınan eser Kırgız Türkçesinde basılmıştır. Editörlüğünü Cıldız Mederaliyeva üstlenmiştir. Eserin ilk baskısı 2012 yılında yapılmış; ancak bazı teknik hatalar sebebiyle 2. Baskısı 2014 yılında yapılmıştır. Eser 544 sayfadan oluşmaktadır.

[3] Alimov, U., (2008), "Çetin Cumagulov", *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, VIII/1, s.1-9

[4] Cumagulov, Ç., (1971), Yazık Siro-Tyurskih (Nestorianskih) Pamyatnikov Kirgizii, Frunze, İlim

[5] Cumagulov, Ç., (2014), Kırgızstandagı Nesturi-Türk Cazuu Estelikteri (XIII-XIV- Kılımdar), Bişkek

Eserin İçeriği

Cumagulov'un yazmış olduğu bu eser daha önceki yapmış olduğu Nasturi harfli metinler hakkındaki çalışmalarının toplamı niteliğindedir. Eserde XIII-XIV. Yüzyıllarda yazılmış ve Kırgızistan coğrafyasında bulunmuş Nasturi(Süryani) harfli yazıtlar hakkında geniş bilgiler verilmiştir. Çalışmada 208 yazıt verilip, bunlardan 18 tanesi Türk dilinde yazılmıştır.

Yapılan bu çalışma bilim dünyasında önemli yer edinmesinin yanında Türkçe metinlerin bulunması, Türklerin farklı alfabeleri kullandığı görülmektedir.

Türk ve Nasturi dilindeki yazıtlarda dikkat çeken bir konu da kadın ve erkek isimleridir. Kimi isimler sadece Türkçe olmakla birlikte kimi isimler ise Türkçe ile başka dildeki isimlerle birleştirilerek kullanılmıştır. Bu isimlerden bazıları şunlardır:

a. Erkek isimleri: Aymengü, Akpaş, Ak, Bek, Buka, Kutlug, Kutlug-Peg, İoann Tegin, İul Tegin, Mengü, Kutluk, Kutluk Peg, Tunga-Arslan, Tokuz, Yontuz-Bek…

b. Kadın isimleri: Ala-Köz, Alma, Alma-Katun, Kümüş, Mariyam-Katun-Kuştanç, Türk, Tur-Katun, Kız-Aşa, Mengkü-Kelka…

Nasturi harfli Türk yazıtlarından bir örnek:

Denha Arım Yazıtı

Bu yazıt Bişkek'ten yahut Burana'dan bulunmuştur. Bugün nerede bulunduğu bilinmemektedir. İlk olarak D. A. Chwolson, yazıtı ilim dünyasına duyurur. Ardından ikinci kez Almanca olarak yayınlar. S. E. Malov 1959 yılında "Pamyatniki Siriyskogo Pisma (13-14.vv) adlı eserinde Chwolson'un Almanca çıkan yazısına dayanarak, yazıtın kendisini eklemeden yayınlamıştır. Ardından tekrar okuma denemesi yapılarak Çetin Cumagulov, kendi eserinde vermiştir.

Yazıtın orijinal hali — Yazıtın estampajı

Yazıtın Transkripsiyonu:	**Yazıtın Tercümesi:**
1- Aleksandros kan	1- Aleksandros Han'ın
2- sakış(ı) ming altı	2- yıl hesabı (boyunca) bin altı
3- yüz ikirmi tört	3- yüz yirmi dört
4- erdi	4- idi.
5- ut erdi	5- İnek (yılı) idi.
6- pu kabra	6- Bu kabir/mezar,
7- Denha Arım	7- Denha Arım
8- Bamtanıng turur	9- Bamtanındır.
9- yat polsun kelmiş (kilma)	9- Anıt olsun. Ona gelenler
10- yazıkıŋa puşu polsun	10- onun günahlarına karşı dua okusun

Yukardaki metinde tarihlendirme 1624 olarak geçmektedir. Ancak Nasturilerin kullandığı takvim, miladi takvime göre 311 yıl ileridedir. Bu sebeple bu tür yazıtlarda verilen tarihler için 311 yıl geriye gitmek gerekir.

Yazıtın üçüncü satırındaki yirmi anlamındaki *ikirmi* kelimesi, diğer "Nasturi Harfli Türkçe Yazıtlar"da *igirmi* yahut *yigirmi* olarak geçmektedir. Burada *ikirmi* olarak geçmesi dikkat çekicidir.

Çetin Cumagulov'un Katkıları ve Sonuç

Yapmış olduğu doktora tezi ile Nasturi harfli Türkçe metinleri toplu biçimde sunmuştur. Kendi okuma denemelerinin yanında D. A. Chwolson, S. S. Slutskiy, V.V.Radloff, S. E. Malov, P. K. Kokovtsov gibi önemli bilim adamlarının okumalarına ve önerilerine

çalışmalarında yer vermiştir. Çalışmalarında yazıtların resimleri yanında estampajlarını, transkripsiyon, transliterasyon ve tercümelerini vermiştir. Özellikle Nasturi harfli Türk yazıtlarını bizzat bulundukları yerlere giderek fotoğraflaması ve üzerinde çalışması, çalışmasının değerini yükseltmektedir.

Kırgızistan coğrafyasında yaşayan Nasturilerin tarihi ve yazıtları üzerine araştırmalar yapmış, çeşitli yeni bilgilerle güncelleyerek okuyuculara sunmuştur. Bu durum ayrıca Kırgızistan coğrafyasının tarihi yazıtlar bakımından zengin bir coğrafya olduğunu gözler önüne sermektedir.

Çetin Cumagulov'un tarihi yazıtları keşfederek, araştırarak, tercümesini yaparak ilim dünyasına sunması büyük bir ilmi cesarettir. Özellikle yapmış olduğu çalışmalarında kendisi bizzat taşların bulunduğu yerlere giderek örneklerini alması ve bu taşlar üzerinde çalışması yukarıda anlattıklarımızı destekler niteliktedir. Böylesine değerli bir bilim adamının yapmış olduğu çalışmalar Türkoloji, Tarih ve Arkeoloji gibi alanlara yeni bir soluk getirmiştir. Ömrünün 50 yıldan fazlasını çeşitli yazıtlara harcamış, özellikle Nasturi harfli yazıtların tanıtılmasına olanak sağlamıştır.

Çetin Cumagulov, günümüzde bu yazıtlar üzerine araştırmalar yapan ve okuyan tek Türkolog olması bakımından Türkoloji ve Türk dünyası açısından önemlidir. Bilhassa Nasturi harfli Türkçe metinlerin ses ve şekil bilgisi yanında tarihi dönemlerde yazılmış metinlerimizle karşılaştırmalar yapması, Türk dilinin hangi aşamalardan geçtiğini de bizlere göstermiştir.

Kaynakça

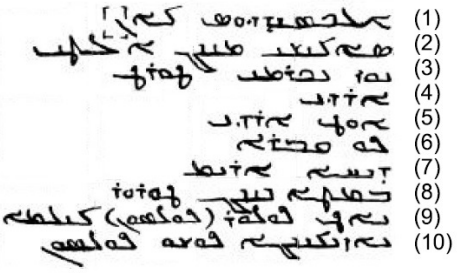
Alimov, U., (2008), "Çetin Cumagulov", *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, VIII/1.

Cumagulov, Ç., (1971), *Yazık Siro-Tyurskih (Nestorianskih) Pamyatnikov Kirgizii*, Frunze, İlim

Cumagulov, Ç., (2014), *Kırgızstandagı Nesturi-Türk Cazuu Estelikteri (XIII-XIV-Kılımdar)*, Bişkek

Özyetgin, A. M., (2014) "Tarihten Bugüne Türk Dili Alanı", *http://turkoloji.cu.edu.tr/ESKI%20TURK%20DILI/ozyetgin_tarihten_bugune_turkdili.pdf* erişim tarihi: 22.05.2014





ELÇİN EFENDİYEV'İN "MAHMUD İLE MERYEM" ROMANINDA ANLATICI, BAKIŞ AÇISI, ANLATIM TEKNİKLERİ

Aysel HÜSEYNOVA

İstanbul Kültür Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı

Özet

Bu bildiride Azerbaycan Edebiyatının ünlü yazarlarından biri olan Elçin Efendiyev'in "Mahmut ve Meryem" romanında anlatıcı, bakış açısı ve anlatım teknikleri incelenmiştir. Mesafeler yazarı Elçin Efendiyev, on altıncı yüzyılda geçen bu halk masalıyla, bizlere sevgi ve hoşgörüyü öğreten bir aşk hikayesi sunuyor. Eserdeki kahramanlar her yönüyle ustana irdelenmiş, her ayrıntı yazar tarafından ustaca okurlara anlatılmıştır.

Anahtar kelimeler: Elçin Efendiyev, Mahmut ve Meryem, Azerbaycan Edebiyatı, roman, anlatıcı, bakış açısı, anlatım teknikleri.

Abstract

In this paper, one of the famous author of Azerbaijan Literature, Elchin Efendiyev's "Mahmud ve Meryem"in the novel the narrator, perspective and narration techniques are axplored. The author of distances Elchin Efendiyev offers us, in the sixteenth century with the passing of this folk tale, a love story that teaches us love and tolerance. Work has been investigated to master every aspect of the heroes, every detail has been described by the author skillfully readers.

Key words: Elchin Efendiyev, Mahmut ve Meryem, Azerbaijan Literature, novel, narrator, perspective, narration techniques.

Giriş

Elçin Efendiyev 13 Mayıs 1943'te Azerbaycan'ın başkenti Bakü'de doğmuştur. Ünlü Azerbaycan yazarı İlyas Efendiyev'in oğludur. Bakü'de orta öğrenimini tamamladıktan sonra Azerbaycan Devlet Üniversitesi Filoloji Fakültesi'ni (1965) bitirmiştir. Tahsilini bitirdikten sonra bilim heyetinin kararıyla Azerbaycan İlimler Akademisi Nizami Dil ve Edebiyat Enstitüsü'ne asistan olarak kabul edilmiştir (1968).

1968'de Sovyet Yazarlar Birliğine üye olan yazar, Azerbaycan Yazıcılar İttifakı İdare Heyeti Sekreterliği'nde ve "Edebiyat ve İncesanat" Gazetesi Redaksiyon Heyeti'nde görev almıştır. Hariçteki Azerbaycan'lılarla kültürel ilişkileri yürüten «Vatan Cemiyeti»ne

başkan olmuştur. 1993 yılından beri Azerbaycan hükümetinde Başbakan Yardımcılığı görevini yürütmektedir. Aynı zamanda Bakü Devlet Üniversitesi'nde Edebiyat Nazariyeleri profesörüdür.

İlk hikâyesi 1959 yılında yayımlanan Elçin Efendiyev, 1970 yılında "Azerbaycan Bedii Nesri Edebi Tenkitte" adlı tez çalışmasıyla filoloji (dil ve edebiyat) doktoru olmuştur. Elçin Efendiyev'in hikâye ve romanları Rusça, Almanca, İngilizce, Fransızca, Macarca, Arapça, İspanyolca, Farsça ve Türkiye Türkçesinde olmak üzere dünyanın belli başlı dillerine çevrilmiştir. Kendisi de diğer dillerden çeşitli eserleri ana diline çevirmiştir. Farklı üslubu ve üst gerçekçi unsurlara yer vermesiyle tanınmıştır.

Yazar bir çok ödül kazanmıştır. Azerbaycan hikâye ve romancılığı hakkındaki tenkit yazısı "Drujba Narodov" (Halklar Dostluğu) dergisince 1973 yılının "En Güzel Makale"-si seçilmiştir. Hikâyeleri 1982'de "Sovyet Yazarlar Birliği"nin, yine 1982'de "Nedelya" haftalık dergisinin, 1983'te "Literaturnaya Gazeta"nın ve 1977 ile 1984'te "Smena" dergisinin mükâfatlarına layık görülmüştür.

Elçin Efendiyev, Azerbaycan edebiyatının yirminci yüzyılda yetiştirdiği büyük romancı ve düzyazı ustalarının başında gelir. Savaş yıllarının kargaşa ve sıkıntılarından kısmen uzak yetişmiş bir nesle mensup olarak ideolojik yaklaşımlardan daha uzak, gerçekçi ve değişik anlatım teknikleri kullanan bir edebiyat geliştirmiştir. 1960'dan sonra eserlerini vermeye başlayan çağdaş gerçekçi-psikolojik üslubun kurucularındandır. Eserlerinde çoğunlukla kent hayatı içindeki insanın sorunlarını konu edinir. Basit insanların hayatından alınmış psikolojik derinlik ve lirik bir anlatımla belirginleşmiş hikâyeleriyle çığır açmıştır. Azerbaycan'ın kadim Türk Kültürüne kayıtsız kalmamış; halk yaratıcılığının ürünleri olan hikâye ve destanları özümseyip eserlerinde usta bir biçimde işlemiştir.

Eserlerinden bazıları şöyledir:

Bin Geceden Biri (1966), Açık Pencere (1969), Sos (1969), Gümüşü Narinci (1973), Bu Dünyadan Gatarlar Geçer (1974), Bir Görüşün Tarihçesi (1977), Povestler, (1979), Tenkit ve Edebiyatımızın Problemleri (1981), Bülbülün Nağılı (1983), Mahmud ile Meryem (1983), Beş Dakika ve Ebediyet (1984), Ak Deve (1985), Ölüm Hükmü (1996) vb.

Folklor ve halk edebiyatı ürünlerinin modern sanatta yeniden yorumlandığı veya onlardan istifadeyle yeni eserler verildiği bilinmektedir. Elçin Efendiyev'in "Mahmud ile Meryem" romanı da bu tür çalışmalardan biridir. Roman, Osmanlı Hakanı Yavuz Selim ile Safevi Türkmen Hanı Şah İsmail›in çatışması tarihi zeminine oturtularak anlatılmıştır. Konusundan ve kaynaklarından gelen özellikleriyle de, eserin üslup güzelliği ilk dikkati çeken yönlerindendir.

"Mahmud ile Meryem" salt bir aşk öyküsü değildir. İktidar hırsının kan gölüne boyadığı bir ülkede yaşayan insanların tradejisinin yetkin, şiirsel bir dille gözler önüne serilmesidir. Olay, Azerbaycan tarihinin en parlak dönemi olan 16. yy.'da Safaviler zamanında geçer. Gence'de başlayan Azerbaycan delikanlısı Mahmud ve genç Hıristiyan kızı Meryem'in aşkı, toplumu kasıp kavuran çalkantıların içinden süzülüp Erzurum'a doğru yönelir. Kanun kaçakları, eşkiyalar ve acımasız insanları gözlemleyen Mahmud, Çaldıran Savaşı'nın yakıcı etkileriyle de karşılaşınca gerçekliği algılar. Bu destansı anlatıda sevgi ve toplumsal karmaşa iç içe geçmiştir. Elçin Efendiyev, eserde Mahmud'la Meryem'in aşkından bahsederken sık sık dipnot ekliyor. Kutsal Meryem Ana, Hz. İsa, Kur'an-ı Kerim'den verdiği ayetlerle esere renk katıyor.

Özet

Romanın başlangıcında anlatıcı 28 Haziran 1504'te Gence uyuduğu zaman, ihtiyarların anlattığına göre, sıcak bir yaz günü tam 64 sene önce halk ozanı Sazlı Abdulla'nın başının kesildiği gün olduğunu anlatıyor. O, Gence hakimi Kara Beşir'in oğlu Kara Bekir'in düğününde saz çalmayı reddeden Sazlı Abdulla'yı okura tanıtıyor. Halk ozanı Kara Beşir'e sarayının kan çanağı olduğunu, sazının tellerinin orada çalmayacağını söylediği ve Kara Beşir'e saygısızlık ettiği için yazar Sazlı Abdulla'nın şehir pazarı yakınlarında idam edildiğini anlatıyor. Cellat Toppuzgulu'nun usturadan keskin baltası Sazlı Abdulla'nın kafasını vücudundan bir göz kırpışında ayırıyor.

Yazar olayı daha da gerginleştirmek için "halk ozanının kanı fışkırıp idam kütüğünün etrafındaki geçen günlerin idamlarından kalan kurumuş kanları da yeniledi" ifadesini kullanarak devrin adaletsizliklerini, haksızlıklarını da okura anlatıyor.

Elçin Efendiyev'in kahramanları Mahmud Genceli Ziyad Han'ın oğlu, Meryem ise papaz kızıdır. Olayların merkezi Mahmud'la Meryem'in birbirilerine olan aşkları ve aşıkların kavuşmasını engelleyen, olayların feci sonla bitmesine sebep olan din faktörüdür. Eserde iki gencin sevgisini engelleyen Baba Papaz'dır. O, Hz. Muhammed'in ümmetinden olan Mahmud ile kızının aşkına karşı çıkıp bir gece ansızın kızını da yanına alarak yaşadığı şehri terk ediyor. Sonraki olaylar da yaşanan felaketleri anlatıyor...

Ziyad Han, zenginliği, ünüyle bilinen, dünyanın mutlu insanlarından sayılan, aslında tacı tahtına sahip çıkacak, zürriyetine önderlik yapacak bir evladı olmadığından kendi içinde evlat hasretiyle kavrulan, azap çeken zalim hükümdar, tarihi bir şahsiyettir.

Nihayet, Ziyad Han evlat sahibi olur. Ancak oğlu Mahmud büyüdükçe Ziyad Han manevi sarsıntılar içersinde yaşamaya devam eder. Çünkü Mahmud'un yolu başkadır. Mahmud, baş keserek, ocak söndürerek gücüne güç, servetine servet katan babasıın yerinde gözü olmayan, bir nazenin oğlan Bin bir türlü kurbanlarla, dualarla dünyaya gelmiş Mahmud ülkeler fethetmek, savaşlarda ün kazanmak, gücü, tacı taht sahibi olmak, kudreti ile nam salmak gibi düşüncelerden tamamile uzak, tüm ilgisini şahın kütüphanesindeki kitaplara veren, dünyanın birçok yerinden anne babasının siparişiyle getirilmiş çeşitli, kıymetli sanat eserlerinin ışığında kendini geliştiren zeki bir gençtir. Onun kalbinde yaşayan hisler zamanının, saray hayatı yaşayan yaşıtlarının arzu ve isteklerinden farklıdır. Önce kadınsı davranışları yüzünden annesiyle babasını endişeye düşüren ve alay konusu olan, sonraysa bir papazın kızına aşık olarak, aşkın peşinde insanlık değerleriyle yüz yüze gelen bir hükümdar oğludur. O, insanlar hakkında daha çok düşünüyor, onların derdini paylaşıyor, onlara acıyor:

"Nasıl olur, bu toprakta doğan, aynı ayın, güneşin, yıldızların altında, bu toprakta yaşayan insanlar birbirilerine kötülük yapabiliyor, kan akıtıyor, birbirilerini dövüyor?... Şeytan Adem ile Havva'yı aldattı ve onlar Cennet'ten kovuldular. Adem'le Havva'nın tek günahı buğday yemeleri oldu. Peki neden Adem ve Havva'nın soyu bu kadar günah işledi, kesti, dağıttı?"[1]

Gemerbanu, tahtı tacı boş verip, oğlunun derdine düşmüş bir hükümdar karısı.

Dokuz sene Ziyad Han ile aynı yastığa baş koymuş Gemerbanu evlat hasretiyle yanıp tutuşuyordu. Dokuz sene hekimler, dermanlar, türbeler, dervişlerin verdikleri tılsımlı elmalar, dualar, kutsal gördükleri sular, sürü sürü koyun, kervan kervan develeri kurban kesip yoksullara, açlara dağıtmaları ve daha nice uğraşlar onları evlat sahibi yapmaya

[1] Efendiyev, E, (1985), *Ak Deve***,** Yazıcı Yayınları, Bakü, s. 251-252

yetmemişti. Sonunda, üç gün üç gece Gökçe Gölü'nün soğuk sularında yıkanırsa dokuz sene sonra evlat sahibi olacağı söylenir. Bu çareyi de denemeye karar veren Gemerbanu tam dokuz sene sonra Mahmud'u doğurur. Evlat hasreti son bulan dertli anneyi ileride daha büyük ıstıraplar bekliyordu.

Evladının mutluluğunu göremeyen, başına gelebilecek felaketleri duyan, bu dertleri yaşayan, evladına sonsuz sevgi besleyen, onun için ıstırap çeken Gemerbanu Mahmud'un hiçbir zaman Ziyad Han'ın varisi olarak tahta çıkmayacağını biliyordu. Çünkü onun saflığı, temizliği, iğrenç saray kanunlarından, tacı taht uğrundaki çekişmelerden, savaşlardan uzaktı...

Baba Papaz ile Meryem'in yaşadığı ev Gence dışında, iki odalı küçük bir evdi. Meryem'in annesi kızını doğurduğu gün ölmüştü. O günden Baba Papaz ve Meryem hiç ayrılmamışlardı. Baba Papaz yaşadığı olumsuzlukları her zaman kabul etmiş, Allah'ın uygun görüp ona yaşattığı her şeyi yakınmadan, isyan etmeden kabul etmiştir. Baba Papaz ölmüş eşinin hayali ile konuşuyor, sıkıntılarını paylaşıyor, Meryem'in hayatı ile ilgili sorunları tartışıyordu.

Yazar, Baba Papaz hakkında şu ifadeyi kullanmıştır:

"On yedi yıl önce eşinin ölümünü şuurla kabul etmiş, kalben kabul etmemişti ve bunun için de Allah karşısında günahkar olduğunu düşünüyordu. Bu, Baba Papaz'ın tek günahı idi."[2]

Baba Papaz senelerce çeşitli insanların itiraflarını dinleyip onları tanımayı, kalplerinde olanları duymayı öğrenmişti. O, kızının davranışlarında, konuşmalarında hissettiği duygunun geçici değil, saf ve masum bir genç kızın gerçek aşkı olduğunu anlamıştı.

Meryem, Papaz babasının kendi halinde bir kızı olarak, bütün gününü ak keçisiyle geçiren biriyken, bir gün Mahmud'u görür ve görür görmez de hayatın en doğal akışıyla onun hayatının erkeği olduğunu bilir. Göz göze gelip el ele tutuştuklarında daha aralarında tek bir kelime bile konuşmamışlardır.

İşte olaylar tam da bu noktadan sonra alevleniyor. Baba Papaz kızının Müslüman bir erkeğe, Han oğluna aşık olmasını kabul edemiyor, onun Hz. Muhammed ümmetini mutlu edeceği fikri Baba Papaz'ı rahat bırakmıyordu. Baba Papaz öz kızının mutluluğunu kendisi gibi bir Hıristiyan genci ile evlenmekte, Hıristiyan çocuğunun annesi olmakta görüyordu. Onun, kendi dinine sadık bir dindardan çok, kızının mutluluğunu kendi duygularına, egoizmine kurban veren gaddar bir insan olduğunu söyleyebiliriz. Onun iç dünyasında İslam dinine karşı bir kin vardı.

Karanlığın kuşattığı bu dünyada Baba Papaz'ı yaşatan, ona güç veren tek ışık Allah ve onun ilmi, bir de Meryem idi. Onun için Meryem saf, savunmasız, masum bir çocuktu ve onu bu kirli dünyadaki kötülüklerden korumak, dinsizlerin şehvetinden kurtarmak, ona yardım etmek gerekiyordu. Ancak Ziyad Han çok güçlüydü ve her yer dinsizlerle doluydu. Baba Papaz ne yapacağını şaşırmıştı. Birden aklına Kutsal Ev geldi. Evet, Kutsal Ev'in kapısı Baba Papaz'a açık olacaktı. Kutsal İhtiyar ona yardım edecekti...

Ziyad Han dünyada iki kişiye çok güvenirdi. Onlardan birisi sağ kolu Bayandur Han, diğeri ise oğlunun geleceği için bütün varidatını emanet ettiği Sofi Lala'dır. Dünya malına, üne, tacı tahta göz koyan Bayandur Han Ziyad Han'ı öldürüp tahtına sahip oldu. Sofi Lala da Mahmud'un başına gelecek sonraki felaketlerde günahkar oldu.

[2] Efendiyev, E., (1985), s. 260.

Mahmud Baba Papaz'ın aşık olduğu kızı kaçırdığını öğrendiği zaman atsız, silahsız, askersiz Meryem'in peşinden gitmek kararını aldığında kimse onu tutamadı. Bu zaman Ziyad Han Sofi Lala'yı yanına çağırıp şu sözleri söyledi:

"Mahmud gözünü açtığından beri senin kucağında büyüdü, Sofi Lala. Sen *Mahmud'un sadece lalası değilsin, sen bizim en güvendiğimiz insansın. Sofi Lala! Bu mücevheri görüyor musun? Bunların hepsi Mahmud'undur... Bu mücevherleri al, gömleğinin altından beline bağla. Papaz kızının peşinden git..."* [3]

Bütün haksızlıklardan habersiz olan Mahmud Sofi Lala ile beraber Ziyad Han ve Gemerbanu ile ebediyen ayrılarak yola koyulur.

Sofi Lala Mahmud'la Meryem'in peşinden diyar diyar gezer. Mahmud'u bu yolculuğundan döndürmeye çalışsa da başarılı olamaz. Çünkü o, Meryem'in sevgisiyle yaşar. Bu yolculuğunda Mahmud anne ve babasını hatırlamaz. Tek düşüncesi Meryem'dir. Onun çektiği ıstıraplar Sofi Lala'nın kalbini sızlatır. Hastalandığında bir anne gibi Mahmud'la ilgilenir. Sofi Lala Mahmud'un saadetini istediği gibi kendini de düşünmektedir. Üç günlük dünyada o da insan gibi yaşamak istiyordu. Bu fani dünyada Mahmud'un artık hiçbir şey elde edemeyeceğini, onun yok olmaya mahkum olduğunu anladığında kalbinin derinliğinde farklı hisler uyandı. Ziyad Han'ın ona verdiği emanetleri de alıp kaçmak ve kalan bütün ömrünü eğlence ve zevk içersinde sürdürmeyi düşündü. Bazen Mahmud'un ısdıraplarını gördükçe içindeki şeytani hislerden kurtulmaya çalışıyor:

"Şeytan seni yoldan çıkarmış, Sofi Lala. Kov kalbinden şeytanı, lanet et ona. Eğer bu zavallıya ihanet edersen kendi ellerinle ona mezar kazmış olursun. Çünkü bu kara dünyada böyle kara düşünceler ki senin kalbine yerleşmiş, bu dünyada Mahmud'un kaderi kara topraktan başka ne olabilir?"[4]

Sofi Lala şeytana yenildi ve Mahmud'u yalnız bırakıp kaçtı. Ancak o, işlediği günahın cezasını bütün ömrü boyu çekti. Mahmud'la Meryem'in mezarı yanında mücavir olan Sofi Lala her gün Allah'tan ölüm diledi. Ama Sofi Lala dünyadaki bütün insanlardan uzun yaşadı. O, 214 yaşında öldü...

Mahmud'un annesi Gemerbanu oğlunun papaz kızına aşık olduğunu öğrendiğinde buna itiraz ederek "O papaz kızı nasıl bir cadıdır ki, genç yaşında böyle bir marifet sahibidir. Kızı ve papazı yok etmek kolay, ancak Mahmud'un bundan zarar görmemesini sağlamamız lazım." diyerek ne yapacağını düşünmeye başladı.

Mahmud'un saraydaki hocalarından biri olan, ihtiyar yaşlarında saray kütüphanesi müdürlüğü görevine atanan Mirze Salman ise bu konuda duyguyla değil, akılla hareket geçmeği önerdi. Gemerbanu'ya saf, temiz Mahmud'un papaz kızı ile izdivacını kabul etmesini rica etti. Ancak Gemerbanu bunu kesinlikle reddetti. Oğlunun bu sevgiden vazgeçmeyeceğini anlayan Gemerbanu çok düşündü ve nihayet Mirze Salman'dan gidip Baba Papaz'ın komşuları olan bilge Hıristiyanlardan papaz kızı ile ilgili bilgi toplamasını rica etti. Bir süre sonra Mirze Salman geri döndü ve uzun sakalının ince ucunu sol elinin işaret parmağına dolayarak şunu söyledi:

"Belkıs (Saba Melikesi'nin adı) gibi akıllı bir kızdır." [5]

Meryem'le Mahmud yeşil ovada buluştuklarında sanki göklerde uçuyor, semalara

[3] Efendiyev, E., (1985), s. 306.
[4] Efendiyev, E., (1985), s. 355.
[5] Efendiyev, E., (1985), s. 280.

kavuşuyor, birbirilerine gönül veriyorlardı. Aşıkların bu macerasını Mahmud'un annesi Gemerbanu'nun yolladığı casus yarıda bırakıyor.

Meryem babasına Mahmud'u anlattığında Papaz kızının aşkına teessüf ederek şunları düşündü:

"Benim kızım Hz. Muhammed ümmetine aşık olmuş. Bu bir kazadır. Dünyada her şeye dayanılabilir, ancak dine ihanete dayanılamaz... Meryem Hıristiyan *bir genci mutlu etmeli, Hıristiyan annesi olmalı..."* [6]

Meryem Mahmud'u anlattığında Baba Papaz'ın aklından geçenler şöyleydi:

"Zavallı kızım. Nasıl da basit konuşuyor. Bu sözlerin ardındaki uçurumdan habersiz... Demek, koskoca Gence'de han oğlu kızım Meryem'e göz koymuş. Binlerle Hıristiyan kızlarının dinsiz, ahlaksız sultanların, şahların, hanların saraylarında kirlenmiş şehvetlere hizmet etmeleri yetmez mi? Meryem'in dünyadan haberi yok..."[7]

Baba Papaz Meryem'de Mahmud'a karşı şüphe uyandırmak için çok çalıştı. Meryem'in sevgisi ise o kadar güçlüydü ki, Mahmud onun için kutsalların kutsalı, safların safıdır...

Kavuşmaları bin bir zorluklarla engellenen aşıklar sonunda kader yüzlerine güldü zannettiler.

Mahmud Meryem için çıktığı zorlu yolculuğunda çeşitli insanlar, çeşitli olaylar karşılaşır. Kim olduğunu bilmeden tanıştığı Süleyman Paşa Mahmud'a yardım etmek kararı alır. Süleyman Paşa Baba Papaz'ı ve Meryem'i buldurur ve sarayına getirtir. Süleyman Paşa Erzurum eyaletinde Türk kızlarının başka milletlerle evlenmesini yasaklamıştı. Ama erkeklerin böyle bir evlilik yapmasına izin vermişti. Çünkü dünyada Türklerin sayını çoğaltmak gerekiyordu...

Bütün ömrünü Hıristiyan dinine bağlayan, bu dine hizmet eden Baba Papaz'ın saf, temiz Meryem'i, tek evladı, Kutsal Meryem Ana'yı, Hz. İsa'yı rüyasında gören, Kutsal Meryem Ana'nın sancılarını kendi içinde hisseden Meryem Hz. Muhammed ümmetine sevdalanmakta günahkar değildi. Onu da, Mahmud'u da Allah yaratmıştı. Ancak Baba Papaz bunları görmek, düşünmek yerine kendi duygusuyla hareket edip aşıkların kavuşmasına engel oldu. O, Kutsal Ev'e gidip Kutsal İhtiyar'dan yardım istediği zaman Kutsal İhtiyar onun kör olduğunu söyledi ve gençleri ayırmaya çalıştığı için kovdu. Buna rağmen Baba Papaz kendi düşüncesinden vazgeçmeyerek Kutsal Evden aldığı dört düğmeli gelinliği kızı Meryem'e giydirdi. Baba Papaz kızını Hıristiyan dinine sadık, dinine hizmet eden asil bir Hıristiyan gibi görmek istiyordu. Kalbinden Hz. Muhammed ümmeti Mahmud'u çıkarması için, onların kavuşmamaları için kızının ölümüne bile hazırdı. Yeter ki, kalbinde koruduğu din bütünlüğünün bölündüğünü görmesin.

Süleyman Paşa'nın Mahmud'la Meryem'e yaptığı düğün sonunda bitti. Genç aşıklar sonunda kavuştukları için mutluluktan sanki uçuyorlardı. Kendi odalarına çekildiler. Mahmud Meryem'in dört düğmeli gelinliğinin ilk düğmesini, ardından ikinci, ardından üçüncü, nihayet son, dördüncü düğmesini açtı. Ama son düğmeyi açtığında bütün düğmeler kendiliğinden iliklendi. Birkaç kere Mahmud düğmeleri açmaya çalıştı, ama her seferinde yine aynı olay tekrarlandı. Meryem ağlayarak Mahmud'a elbisesini yırtması için defalarca bağırdı, yardım istedi, yalvardı. Ama Mahmud tüm uğraşlarına rağmen o elbiseyi yırtamadı. Tam o anda Mahmud birden alevlendi ve yanmaya başladı. Mer-

[6] Efendiyev, E., (1985), s. 287.
[7] Efendiyev, E., (1985), s. 287.

yem Mahmud'u söndürme çabasının boşuna olduğunu anladı ve yanan sevgilisine sarıldı. Meryem de Mahmud'la beraber yandı, kül oldu. Süleyman Paşa'nın emriyle o külleri defnedildi.

Baba Papaz gecenin karanlığında dut ağacının altında durup olanları seyrediyordu. Kızının kül olmasına şahit oldu. Sonra da durmadan bağırarak Allah'a şöyle seslendi:

"Böyle gerek bildin, böyle yaptın. Böyle gerek bildin, böyle yaptın. Böyle gerek bildin, böyle yaptın.... " [8]

Sonra yine bu cümleyi tekrarlayarak koşmaya başladı ve bir süre sonra gözden kayboldu..

Bu tarafların ihtiyarlarının anlattıklarına göre Mahmud'la Meryem'in mezarı önünde bazen bir saz ortaya çıkıyor ve kendi kendine çalmaya başlıyordu. Güya bir zamanlar Sazlı Abdulla diye bir halk ozanı varmış ve bu saz da Sazlı Abdulla'nın sazıymış...

Anlatıcı

Bir anlatım sanatı olan roman iki unsurdan oluşur:

Anlatılacak birtakım olaylar

Olayları okuyucuya iletecek bir anlatıcı

Anlatıcı romanın ayrılmaz bir parçasıdır. Bir eserde yazar-anlatıcı olduğu gibi, onun yerini alacak başka anlatıcılar da devreye girebilir. Yazılı kurmaca ürünler söz konusu olduğunda, bu eserlerde anlatılan olayları kimin anlattığı veya anlatacağı sorunu ortaya çıkar. Anlatma esasına bağlı türler olan roman ve hikayede modern çizgiye yaklaştıkça yazar-anlatıcı devreden çıkar. Yazar, kurmaca bir dünyaya taşıdığı olayları, bu kurmaca dünyaya mensup bir anlatıcı aracılığı ile okuyucuya ulaştırır. [9]

Anlatıcı, konuşulanları bize anlatmakla kalmaz, olaylar ve kişiler hakkında açıklamalarda ve yorumlarda bulunur. Bu yüzden romanlarda kişiler kadar onun varlığı da gözler önündedir. Olup bitenleri anlatan sesi çok daha belirgindir. Bazen bireysel özellikler taşıyan bir roman kişisi gibidir.[10]

Romanda bakış açısından yararlanılan kişi, olayları yansıtan bir ayna işlevi görür. Ama görüntüleri kendi karakter yapısına göre değiştirerek yansıtır. Bundan dolayı, ne kadar gizlenilirse gizlenilsin, anlatıcının kişiliği ve dünya görüşü romanın ayrılmaz bir parçasıdır. Aynı şey yazar-anlatıcı için de söylenebilir. Anlatıcının kendisi roman kişisi olursa bireysel özellikler iyice önem kazanır. [11]

Örnek:

*"Gemerbanu, kalbinden geçenleri, onun ıst*ıraplarını herkesten çok *Mirze Salman'ın anladığını ve günahlarından da yine Mirze Salman'ın haberdar olduğunu düşünüyordu."*

"Qəmərbanu hiss edirdi ki, onun ürəyindən *keçənləri, onun iztirablarını hamıdan* çox *Mirzə Salman başa düşür və Qəmərbanuya elə gəlirdi ki, Mirzə Salman onun günahlarından da xəbərdardır."* [12]

Bakış Açısı

Bakış açısı bir roman veya hikayede olayların okuyucuya kimin gözünden, kimin ağzından ulaştığı sorusuyla ilgili bir kavramdır. Bakış açısı temelde iki yönteme dayanır.

[8] Efendiyev, E., (1985), s. 420.

[9] Açа, M., Gökalp, H., Kocakaplan, İ., (2009) *Başlangıçtan Günümüze Tür ve Şekil Bilgisi*, Kriter Yayınları, İstanbul, s. 59.

[10] Aytür, Ü., (2009) *Henry James ve Roman Sanatı*, İstanbul, s. 19-20.

[11] Aytür, Ü., (2009), s. 21.

[12] Efendiyev, E., (1985), s. 281.

Ancak temel iki yöntemin birlikte kullanıldığı üçüncü bir yöntemden de söz edilebilir:

Anlatma: Yazarların olayı kendi ağzından anlatması. James Joyce göre bu yöntemle oluşturulan eserler lirik metinlerdir. Tanrısal bakış açısında bu yöntem kullanılır.

Gösterme, taklit etme: Olayı başkasının ağzından anlatma. James Joyce göre bu yöntemle oluşturulan eserler dramatik metinlerdir.

Destansı anlatım (epik): Anlatma ve gösterme yöntemlerinin karma olarak kullanıldığı yöntem. James Joyce göre bu yöntemle oluşturulan eserler epik metinlerdir.

Roman sanatında bugüne kadar roman anlatıcılarının kullandıkları bakış açıları dört tanedir:

Tanrısal Bakış Açısı
Görgü Tanığı Bakış Açısı
Tekil Bakış Açısı
Ben Anlatıcı Bakış Açısı
Sen Anlatıcı Bakış Açısı
Çoğul Bakış Açısı/ Yansıtıcı Bilinç

İncelediğimiz romanda yazar Tanrısal Bakış Açısı'ndan yararlanmıştır. Tanrısal Bakış Açısı destandan romana geçmiştir. Anlatıcı hikayedeki her şeyi bilir. Kahramanları bütün yönleri ile tanır. Kahramanların iç dünyalarına girer, olayları hızlandırıp yavaşlatabilir. Kısaca, romandaki vak'a sadece onun kontrolündedir. Roman dünyasında olayları ve ilişkileri hep o düzenler. Buna olimpik bakış açısı da denilir. Roman tanrısal anlatıcı tarafından 3. kişi zamiri (O) kullanılarak anlatılır. Bu bakış açısı yazara geniş imkanlar sağlar. [13]

Örnek:

"Bazen böyle şeyler olurdu. Baba Papaz hiçbir zaman yalan söylemezdi, aldatmazdı, ama bazen susardı, bazen Meryem'in sorularına cevap vermezdi ve Meryem de o soruyu tekrar sormaması gerektiğini anlardı."

"Hərdən belə şeylər olurdu. Baba Keşiş heç vaxt yalan demirdi, aldatmırdı, amma hərdən susurdu, hərdən Məryəmin suallarına cavab vermirdi ve Məryəm də başa düşürdü ki, həmin sualı təkrar etmək lazım deyil." [14]

Anlatım Teknikleri

Vaka, olay örgüsü, kişiler, anlatıcı, bakış açısı, zaman, mekan, kompozisyon, fikirler, dil ve üslup yazarın kudretiyle birleşerek bir yapıt oluşturur. Yazılı ve sözlü metinlerin malzemesi dildir. Bir ülkedeki her yazar aynı ortak dili kullanır. Ama onların dil karşısındaki tavırları farklıdır. Dile kendilerinden bazı şeyler kattıkları gibi, dilden seçme de yaparlar. Gerçek hayatla ilintili veya limitsiz birtakım olayları yeniden kurgularlar. Onları çeşitli teknikler kullanarak okuyucuya veya seyirciye ulaştırırlar.

Bakış açısı bölümünde belirttiğimiz gibi bakış açısı temelde iki yönteme dayanır:

Anlatma
Gösterme, taklit etme

Gösterme yöntemi yer yer hikaye ve romanda da kullanılır. Bu takdirde anlatma ve gösterme yöntemlerinin birlikte kullanıldığı üçüncü yöntem ortaya çıkar. Bu yönteme **Destansı (epik) anlatım** denilir.

[13] Açа, M., Gökalp, H., Kocakaplan, İ., (2009), s. 60-61.
[14] Efendiyev, E., (1985), s. 259.

Anlatma

Eski destan, masal ve efsane dönemlerinden modern romana geçen bir yöntemdir. Bu yöntemde olay bir anlatıcı tarafından dinleyici veya okuyucuya anlatılır. Anlatıcı yazar-anlatıcı olabildiği gibi, vakanın kahramanları arasından seçilmiş anlatıcı veya anlatıcılar da olabilir. [15]

Mahmud ile Meryem romanında yazar "anlatma" yöntemi kullanmıştır:

"Zaten Gence'den çıktıkları o geceden sonra Meryem *ile Baba Papaz* sürekli beraber olsalar da çok az konuşuyorlardı ve Erzurum *sarayına getirildikten sonra hiç konuşmadılar; bakışlar her* şeyi söylüyordu."

"Onsuz da Gpəncədən çıxdıqları o gecədən sonra Məryəm ilə Baba Keşiş həmişə bir yerdə olsalar da, lap az danışırdılar və Ərzurum *sarayına gətirildikdən sonra, heç danışmamışdılar; baxışlar hər şeyi deyirdi."* [16]

Tasvir

Tasvir kısaca "kelime ile resim yapmak" şeklinde tanımlanabilir. Anlatmaya dayalı eserlerde, yani roman ve hikayede önemli yer tutar. Yazar-anlatıcı veya anlatıcı duygu, düşünce, hayal ve izlenimlerini çevreyi, durumu, olguyu ve insanı kelimelerle canlandırmaya, bir tablo halinde aktarmaya çalışır. Tasvir mekan ve insan tasviri olarak ikiye ayrılır.

Anlatıcı tasviri iki bakış açısı ile yapabilir. Eğer anlatıcı çevreyi veya insanı gerçek görünümüyle tasvir ederse buna, nesnel (objektif) tasvir denilir. Şayet anlatıcı veya yazar-anlatıcı çevreyi veya insanı kendine göre değiştirecek tasvir ediyorsa ortaya öznel (sübjektif) tasvir çıkar. [17]

Mahmud ile Meryem romanında Elçin Efendiyev tasviri şöyle kullanmıştır:

Mekan Tasviri

"Sabahın ışıkları pencereden bu küçük odaya dolmuştu ve kireçli duvarların beyazlığı bu küçük odaya süt temizliği katmıştı ve bu süt temizliği yalnızca kireçli duvarlarda, tavanda değildi, odanın döşemesine, kuru tahta taburelere, Meryem'in yatağına sinmişti, pencerenin camları da bu süt temizliğinde parlıyordu."

"Skəhərin işığı pəncərədən bu balaca otağa dolmuşdu və əhəngli divarların ağlığı bu balaca otağa bir süd təmizliyi vermişdi və bu süd təmizliyi təkcə əhəngli divarlarda, tavanda deyildi, otağın döşəməsinə, quru taxta kətillərə, Məryəmin taxtına hopmuşdu, pəncərənin şüşələri *də bu süd təmizliyində parıldayırdı."* [18]

İnsan Tasviri

"O korkunç Dilsiz'in suratında, kafasında bir tane bile tüy yoktu. Kaşı, kirpiği yoktu, uzun boylu, uzun boyunlu, kamburdu. Deveye benziyordu ve gri gözleri vardı."

*"O b*ədheybət Lalın üzündə*, başında bir dənə də olsun tük yox idi, qaşı, kirpiyi yox idi, boyu hündür, boynu uzun, beli donqar idi, dəvəyə oxşayırdı və bomboz gözləri var idi."* [19]

İç Çözümleme

İç çözümleme anlatıcının kahramanın duygu ve düşüncelerini aktarmasına dayalı bir tekniktir. İç diyalog ve iç monologda konuşan kahramanın kendisidir. Halbuki iç çözümlemede anlatıcı konuşur.

[15] Açа, M., Gökalp, H., Kocakaplan, İ., (2009), s. 67-68.
[16] Efendiyev, E., (1985), s. 407.
[17] Açа, M., Gökalp, H., Kocakaplan, İ., (2009), s. 70.
[18] Efendiyev, E., (1985), s. 257.
[19] Efendiyev, E., (1985), s. 247.

Anlatıcı iç çözümleme yaparken nesnel olmalıdır. Kendi duygu ve düşüncelerini araya sokan anlatıcıların yaptıkları iç çözümlemeler, nesnelleri kadar başarılı olamazlar. [20]

Elçin Efendiyev Mahmud ile Meryem romanında iç çözümlemeyi sık sık kullanmıştır:

"Mahmud güldükçe geçen zaman zarfında vücudunun, kalbinin, varlığının bile bu gülüşe, böyle basit ve iddiasız şakaya hasret kaldığını *hiss ediyordu. Güldükçe sanki Mahmud'un kalbi boşalıyordu."*

"Mahmud güldükcə hiss edirdi ki, bütün bu müddət ərzində*, bədəni,* ürəyi*, varlığı belə bir gülməyin həsrətində imiş, belə bir sadə və iddiasız zarafatın həsrətində imiş və güldükcə elə bil ki, Mahmudun* ürəyi *boşalırdı."* [21]

Mektup

Mektup daha çok romanda kullanılır. Romanın bir bölümü veya tümü bu teknikle kaleme alınabilir.

Roman kadar eski bir yöntemdir. Ancak öyküye girişi yavaşlattığı için, okuyucunun sabrını zorlama gibi bir olumsuz tarafı vardır. Romanda diyalogun feda edilmesine yol açar.

Anlatan veya anılarını yazan birinci kişi yöntemi için uygun bir tarzdır. Karakterler birbirlerinden uzak tutulabilir. Mektuplarda kendini bulan okuyucu olay ve kahramanlarla daha kolay ilişki kurabilir ve özdeşleşebilir. [22]

Mahmud ve Meryem romanında Sofi Lala'nin Ziyad Han'a yazdığı mektuptan bir parçaya bakalım:

"Senin adamların arasıra fırsat bulup gözümüzün nuru *Mahmud'dan gizli benimle görüşüyor ve bu haberleri bana ulaştırıyorlar. Senin tembihlediğin gibi gözümüzün nuru Mahmud'u etkilemek, onu bu düşüncesinden vazgeçirmek istiyorum. Ancak şimdilik hiçbir şey mümkün değil."*

"Sənin adamların hərdənbir imkan tapıb gözümüzün nuru Mahmuddan gizlin mənimlə görüşürlər və bu xəbərləri mənə yetirirlər. Sənin tapşırdığın kimi, gözümüzün nuru Mahmuda təsir etmək istəyirəm, onu fikrindən döndərmək istəyirəm, amma hələlik heç nə mümkün *deyil."* [23]

Sonuç

Mesafeler yazarı Elçin Efendiyev, on altıncı yüzyılda geçen bu halk masalıyla, aslında bize sevgiyi ve hoşgörüyü öğreten bir çağdaş mesel sunuyor. Aşkların ve insanların önündeki yapay engellere, onları savaşa sürükleyen maddi emellere kafa tutuyor. "Mahmud ile Meryem" romanı, bildiğimiz "Kerem ile Aslı" hikâyesinin Azerbaycan varyantından yola çıkılarak yazılmış bir aşk hikâyesidir. Prof. Ali Duymaz'ın ifadesiyle, bu tür eserler için "Romanlaşan destan" yahut "Destanlaşan Roman" ifadelerini kullanabiliriz.

Yapıttaki kahramanlar her yönleriyle irdelenmiş, içe dönük monologların ustaca anlatımından folklorik öğelerin şiirsel ifadesine kadar, her satır Elçin Efendiyev'e özgü betim ve anlatım dağarcığının usta tümceleriyle kurulmuştur. Fuzuli ve Hatai gibi Azerbaycan halk edebiyatının usta ozanlarıyla beslenmiştir. Destanda anlatılan coğrafi bölgede, bugün aynı ulusal-toplumsal olaylar yaşanmaktadır ve 20. yy'da Mahmud ile Meryem gibi kim bilir kaç aşık haksız savaşlardan ve sömürüden nasibini almaktadır.

[20] Açа, M., Gökalp, H., Kocakaplan, İ., (2009), s. 79.
[21] Efendiyev, E., (1985), s. 414.
[22] Açа, M., Gökalp, H., Kocakaplan, İ., (2009), s. 71.
[23] Efendiyev, E., (1985), s. 311.

Kerem ile Aslı, Leyla ile Mecnun, Ferhat ile Şirin'in ölümsüz aşkları aslında hepimizin aşkıyla aynı kaynaktan fışkırıyorsa, Mahmud ile Meryem de bize aşka sarılarak insan olmanın değerini gösteriyor.

Kaynakça

Açа, Mehmet; Gökalp, Haluk; Kocakaplan, İsa, (2009), *Başlangıçtan Günümüze Tür ve Şekil Bilgisi*, İstanbul, Kriter Yayınları.

Azerbaycan Sovyet Edebiyyatı Tarihi, (1988), Bakü.

Aytür, Ünal*, (2009), Henry James ve Roman Sanatı*, İstanbul.

Efendiyev, Elçin, (1985), *Ak Deve***,** Yazıcı Yayınları, Bakü.

Hüseynov, Akif, (1984), *Nesr ve Zaman*, Bakü.

EVLİYA ÇELEBİ'NİN *SEYAHATNÂME*'SİNİ "SIRA DIŞI" KILAN FARKLI SES VE SÖYLEM DÜZLEMLERİNE BAKIŞ

Ayşe Duygu YAVUZ

Bilkent Üniversitesi, Türk Edebiyatı Bölümü

Özet

Döneminde verilmiş eserlerle kıyaslandığında *Evliya Çelebi Seyahatnâmesi* dil özellikleri ve sunduğu sahnelerle gerek edebiyat araştırmaları gerek ise kültür tarihi ve diğer çalışma alanları açısından sıra dışı bir niteliğe sahiptir. Bu niteliğiyle *Seyahatnâme* 17. yüzyılı aşan bir eser hâline gelmiştir. Evliya Çelebi'yi kendine özgü kılan "sıra dışı" anlatıma yoğunlaşıldığında onun, çağdaşlarının aksine üst-dili kırarak çeşitli dil ve lehçelere de yer vermesi dikkat çekici bir unsurdur. Evliya Çelebi'nin eserinde çeşitli kültür dairelerinden, farklı sınıflara mensup insanların seslerine rastlanabilmesi ilk kez Sovyet asıllı edebiyat kuramcısı Mikhail Bakhtin tarafından ortaya konulmuş olan "çok seslilik" tanımına uyacak bir okuma ufkunu beraberinde getirmektedir. Bakhtin'in "çok seslilik" tanımı kısaca anlatıcıdan veya yazardan bağımsız, birden fazla bilincin karşı karşıya gelmesini imlemektedir. Bir eserin "çok sesli" olarak kabul edilebilmesi için eserde yer alan karakterlerin diyalog sahalarında özerk seslerini, dolayısıyla bilinçlerini muhafaza etmeleri, bir üst ses tarafından bastırılmamaları gerekmektedir. *Seyahatnâme*'nin sayfalarında da özerkliğini koruyan seslere rastlanabilmektedir. Söz gelimi, zürefadan bir paşanın sesi ile bir balıkçının sesi/bilinci kendilerine has söyleyişleri korunarak eserde yer almaktadır. Yazınsal düzlemde de toplumsal konum çeşitliliğiyle koşut farklı biçimler üzerinden bu sesleri takip etmek mümkün görünmektedir. Bu çalışmada *Seyahatnâme*'nin farklı "ses" ve "söylem" düzlemlerine örnek teşkil eden bölümlerine odaklanılarak eserin "çok seslilik" imkânları tartışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Evliya Çelebi Seyahatnâmesi, Mikhail Bakhtin, çok seslilik, ses, bilinç.

Abstract

In comparison to the works of its own period, *Evliya Çelebi Seyahatnâmesi*, considering its linguistic features and settings it includes, has an extraordinary character for literary reasearchs, cultural history and other areas of studies. *Seyahatnâme*, with this feature, becomes a work that goes beyond the 17th century. Concentrating upon the "extraordinary" narration for which Evliya Çelebi is a distinctive figure, one sees that he, contary to his contemporaries, remarkably allows different languages and dialects by breaking the second order language. Since it is possible to come across with the voices of people from various cultural cycles and different classes, it brings out a new horizon of reading befittingly the definition of "polyphony" which is first asserted by Soviet literary theorist Mikhail Bakhtin. Bakhtin's definiton of "polyphony", in brief, implies coming across of two "speaking consciousness"es independent from narrator or author. In order to admit a literary work of art as a "polyphonic" one, it is necessary for characters to keep their autonomy of the voices - therefore their conscioues- and also to not to be supressed by a higher voice. It is also possible for *Seyahatnâme* to come across with voices that are autonomous. For instance, the voice/conscious of a pasha from a higher rank or of a fisherman takes part in the book with its own distinctive utterance. It also seems possible to follow those voices via different forms in paralel with variety of social classes on a literary ground. In this work, by concentrating the specific parts of *Seyahatnâme* which constitute examples for different "voice" and "discourse" levels, possibilites for the "polyphony" are going to be argued.

Key Words: Evliya Çelebi Seyahatnâmesi, Mikhail Bakhtin, polyphony, voice, consciousness.

Evliya Çelebi'nin (ö. 1685) hayatının son yıllarında Mısır'da yazmış olduğu *Seyahatnâme*'si, Osmanlı nesir geleneğine dâhil edilebilecek eserlerin içinde döneminin çeşitli kültür dairelerini özgün anlatım yollarıyla yansıtması ve pek çok edebî türü barındırması gibi nitelikleriyle çok farklı bir konuma sahiptir. Eserde Evliya Çelebi'nin on cilt boyunca aktardığı seyahat deneyimi çerçevesinde çeşitli şehirlerin öne çıkan mekân tasvirleri ile birlikte, araştırmacılara zamanın ruhunu kavramada önemli veriler sunan gündelik yaşamı yansıtan ifadeler de yer alır. *Seyahatnâme*'de 17. yüzyılda Osmanlı coğrafyasında ve komşu ülkelerde yaşayan insanların dillerine, lehçelerine ve buna bağlı olarak kelimeleri nasıl telaffuz ettiklerine dair bilgilere de rastlamak mümkündür. Evliya'nın kendisinin kullandığı dille birlikte başka topluluklara has kullanımların eserde iç içe bulunması ses ve söylem düzleminde çoğulcu bir yapının ortaya çıkmasına sebep olur.

Eserden hareketle çeşitli örneklere odaklanıldığında Evliya'nın eserini çağdaşı eserlerden ayıran en önemli nokta tek bir hâkim ses veya söyleme dayandırılarak oluşturulmamasıdır. Evliya Çelebi'nin çeşitli dillere ve lehçelere yer vermesi, çağdaşı Nabi gibi verili üst-dilin içinden tekil bir söylemle eserini meydana getirmemiş olduğunun göstergesidir. Başka bir deyişle, *Seyahatnâme*'de üst kültür (Osmanlı'nın ileri gelenlerinin kültürü) ile halk kültürü dilsel kullanım farklarıyla bir arada sunulduğundan kuşatıcı, tek bir üst-söylemden söz edilemez. Bu çalışmada Evliya Çelebi'nin eserini özgün kılan farklı ses ve söylemlere değinilecek, bu bağlamda *Seyahatnâme*'nin "çok sesli" bir eser olarak ele alınma imkânları değerlendirilecektir. Böylelikle Evliya Çelebi'nin kendine özgü anlatımının nitelikleri açımlanmaya çalışılacaktır.

Evliya Çelebi'nin *Seyahatnâme*'sinin ses ve söylem düzleminde çeşitlilik arz etme özelliğini vurgulamada Mikhail Bakhtin'in "çok seslilik" tanımı, aydınlatıcı olacaktır. Edebiyat incelemelerinde "çok seslilik" (polyphony) kavramı, ilk kez Sovyet kuramcı Mikhail Bakhtin'in "çok sesli roman kuramı" etrafında metodolojik bir temele oturtulmuştur. Bakhtin'in kuramı, roman türü üzerinden ortaya konulmuş olmasına karşın başka türler üzerinden de araştırmacılara ufuk açıcı veriler sunmuştur. Mikhail Bakhtin'e göre "[r]oman, sanatsal olarak düzenlenmiş bir toplumsal söz tipleri çeşitliliği (hatta bazen de diller çeşitliliği) ve bireysel sesler çeşitliliği olarak tanımlanabilir"(*Bakhtin 2001: 37-38). Karnavaldan Romana* isimli kitapta Mikhail Bakhtin'in yazılarını derleyen Sibel Irzık kitabın "Önsöz" bölümünde teorisyenin bakış açısından yola çıkarak romanın edebî türlerle "edebiyat dışı söz türleri[ni] karnavalımsı bir kural tanımazlıkla"(Bakhtin 2001: 10) barındırmasından söz eder. Bu tanıma göre roman birden fazla türün, dilin ve söylemin içe içe geçmesinden oluşan çok katmanlı bir yapıdır. "Karnaval" kelimesi ile romanda sadece çeşitli söz türlerinin bir araya gelmesi değil, aynı zamanda, çeşitli ideolojik ve toplumsal sınıflara mensup insanların özerk seslerinin diyaloğa geçerek bir kültür çeşnisi sunması da imlenir. Böylece, söz bazında edebî olanla edebî olmayanın; karakter bazında ise asil ile avamın bir araya gelmesi, çeşitli hiyerarşik yapıların kendine has söylemlerinin bir arada, birbirlerini baskılamaksızın yer alması gerçekleşir. Mikhail Bakhtin her diyalogun "çok seslilik"i imlemediğini belirtirken "ses" ve "söylem" kavramlarının neyi imlediğini açıklamıştır. Bu noktada kavramların izahına yer vermek yerinde olacaktır. İngilizceye Carly Emerson ve Michael Holquist tarafından çevrilen Bakhtin'in *The Dialogic Imagination*: *Four Essays* adlı kitabının "Glossary" (*sözlük*) bölümünde "Ses" *(voice)* şöyle açıklanmıştır: "Bu konuşan kişilik, konuşan bilinçtir. Bir ses her zaman ardında bir istek veya arzu, kendi tınısını *(timber)* ve art anlamlarını *(overtone)* barındırır"(Holquist vd.

1994: 434). Görüldüğü üzere, diyalojikleşmeye rastlanılan bir yapıttaki ayırt edici özellik veya paradigma, Bakhtin'in de altını çizdiği gibi "bilinç"tir. Çok sesli romanın temeli birden fazla bilincin tını ile buluşması olarak yorumlanabilir. Bakhtin'deki "söylem" (*discourse*) kavramı ise: "[r]omancıya özgü çevreleri olanaklı kılan bir çeşit konuşma [Bakhtin'in asıl ilgilendiği bu tarz konuşmanın nasıl diğer kapalı sistemleri tehdit ettiğidir], tek bir dildeki toplumsal ve ideolojik farklar tarafından belirlenen alt bölümler"(Holquist vd. 1994: 427) karşılıkları ile geçer. Roman tek bir otoritenin söylemi içinde sıkışan konuşmaları ihtiva ettiğinde monolojik niteliğe büründüğünden söylemin otoritenin öteki kıldıklarının düşünce yapısını yansıtması diyalojiyi doğuracaktır.

Özetlemek gerekirse, Mikhail Bakhtin'e göre "çok sesli roman", karnaval ortamını andırır. Nasıl ki, bir karnavalda pek çok sınıfa ve kültürel gruba mensup insanlar bir araya geliyorsa, çok sesli romanda da pek çok yazın tekniği, edebî ve edebî olmayan sözce bir araya gelir. Yazar, karakterler aracılığıyla farklı dünya görüşlerini "karnavalesk" bir atmosfer içinde sunabilir. Pek çok türü barındırması ve çeşitli sınıflara mensup kişileri, kendilerine has söylemleriyle sunması doğrultusunda Evliya Çelebi'nin eseri için de Bakhtin'in "çok sesli roman"ın bir özelliği olarak ortaya koyduğu "karnavalesk" yapıdan söz edilebilir. Elbette, bu "karnavalesk" yapı, eserin "çok sesli" olduğunu iddia etmede yetersizdir. Bakhtin'in kuramından hareketle bir eserin "çok sesli" kabul edilebilmesi için eserdeki karakterlerin/kişilerin diyalog sahaları da dikkatle incelenmelidir. Bakhtin, herhangi bir romanda karşılaşılabilecek karakterler arasındaki diyaloğun, o romanı "çok sesli" yapmada yeterli bir ölçüt olmadığının altını çizmektedir. Bir romanın "çok sesli" olduğunu iddia edebilmek için kahramanların ortak bir bilincin ürünü olmadığının kanıtlanması gerekir. Söz gelimi romanda "çok seslilik", karakterlerin birbirlerinden, anlatıcıdan ve hatta yazardan bağımsız; farklı bilinçlerin ve argümanların taşıyıcısı olmaları durumunda gerçekleşir.

Robert Dankoff, Kültür Bakanlığı'ndan çıkan *Evliya Çelebi* kitabında yer alan "Seyahatnâme'de Yeryüzü Dilleri" başlıklı yazısında "Evliya'nın kullandığı standart dil[in] İstanbul Türkçesi" (Dankoff 2011: 550) olduğunu vurgular. Bununla birlikte Dankoff, Evliya'nın "toplum katmanları arasındaki lehçe farklılıklarına karşı duyarlı[lığının]" (Dankoff 2011: 551) altını çizer:

> [H]iyerarşinin tepesinde yer alan Osmanlı hanedanı mensuplarının kendilerine özgü kimi konuşma alışkanlıkları olduğunu Evliya'dan öğreniyoruz, örneğin IV. Murad'ın şarap için eskicil bir kelime olan "çakır"ı kullandığını kaydetmiştir. (..) Öte yandan en alt sınıftakilerin, örneğin deri sepicilerinin ve isyancı askerlerin konuşmalarından da örnekler verir (Dankoff 2011: 551).

Robert Dankoff'un makalesinde belirttiği üzere Evliya'da farklı sınıflara mensup kişilerin dili kullanım şekilleri otantikliğini koruyarak metnin içinde yer bulur. Örneğin eserin ikinci cildindeki "Mâhilerinin memdûhâtların beyân eder" başlıklı bölümde Trabzon asillerinin söyledikleri bir tekerlemeye yer verilir:

Tarabozandır yerimüz
Akça tutmaz elimüz
Hapsi paluk olmasa
Niç'olurtı halümüz (EÇS II: 51).

Evliya Çelebi, "Tarabuzun zürefâları"nın, söylemlerini otantikliğini bozmaksızın aktarır. Mikhail Bakhtin "söylem" meselesinde "otoriter söylem"in diğer alt söylemleri bastırması üzerinde durmuştur. Evliya Çelebi için "otoriter sistem" verili dil; yani klasik Osmanlıca'nın yazı dilindeki kullanımı olmalıdır. Ancak Evliya, üst-dilin şekillendirdiği "otoriter söylemi" yıkarak alt söylemlere de ifade olanağı tanımıştır. Eserin aynı bölümünde Evliya Çelebi, balık dellâllarının söylemine de yer verir: "Ey muhterûn, ey muhterûn. Esi çıfata zûn, den hurdesin, samur bâdâ taraşa, ey lefte karûn, ahnı kulup ipsarya, ala pamun, ey ümmet-i Muhammet ala pamun" (EÇS II: 50). Evliya Çelebi söyleyiş farklılıklarının ötesinde, Osmanlı Türkçe'sinden oldukça farklı dillere de eserinde yer verir. Örneğin "lisan-ı çiço". Trabzon halkının kabile halkının dilini anlayamayadığını belirten Evliya Çelebi, aynı bölgede birbirinden çok farklı dillerin olabileceğine işaret etmesi bakımından bir balıkçı kavminin diline şu dörtlük yoluyla yer verir:

Ton zariğon tâ niçaro
Tomur funda pâlikaro
İhâyinke gohâ tona
Kiha pâyiş to hammâmo (EÇS II: 52).

Nuran Tezcan, *İslam Ansiklopedisi*'nde yer alan "Seyahatnâme" maddesinde Evliya Çelebi'nin azınlıkların Türkçe kelimeleri "kendilerine has" telaffuzlarıyla sunduğundan bahseder. Eserin ilk cildinde yer alan "Menâkıb-ı Ali Paşa" başlıklı bölümde Evliya, Paşa içim şu ifadeleri kullanır: "Zürefâ mâbeyninde meşhûrdur kim Kılıç Alî Paşa uluç âdemîsi olmağile lisânı Freng lehcesi imiş"(EÇS I: 206). Nuran Tezcan, Evliya'nın eserinde Kılıç Ali Paşa'nın konuşmasını şahit olmaksızın aktardığından söz eder: "Hatta sonradan ihtida ederek Osmanlı hizmetine girip vezirliğe kadar yükselen Kılıç Ali Paşa'nın döneminde yaşamadığı hâlde onun bir konuşmasını bozuk Türkçe'siyle aynen vermiştir" (Tezcan 2009: 17-18). Nuran Tezcan'ın verdiği örnek Evliya'nın yazarlığını çözümlemede önem arz eder. Evliya Çelebi farklı dillere, telaffuzlara ve söylemlere eserinde yer verirken sadece birebir duyduklarını aktarmak yerine, yaratıcılığıyla Paşa'nın dilini de kurgulamış, ona özerk bir söz alanı yaratmıştır. Söz gelimi, ana dili "Freng lehçesi" olan bir Paşa'nın Türkçe'yi konuşurken nasıl bir telaffuzla konuşabileceğini kurgulamıştır.

Evliya Çelebi, farklı sınıflara veya kültürel dairelere mensup kişilerin dillerine yer verirken beyitlerden veya dörtlüklerden faydalanmaktadır. Halk kültürüne dair bir özelliği aktarırken otantik dili koruduğu gibi biçim bakımından da o kültürün edebî formlarını gözler önüne sermiştir. Örneğin yukarıda balıkçılar bahsinde örneklenen alıntılarda halk kültürüne özgü bir edebî form olarak "tekerleme" aktarılmıştır. Bazen tekerleme yerine mani formunda parçalara yer verilmiştir. Eserin ikinci cildinde Evliya, Bursa dönüşü İstanbul'a geldiğinde babasının huzuruna çıkar. Babası ona hikmetli sözler söyler, çeşitli konularda onu uyarır. Bu sözler aktarılırken beyitler hâlinde sunulmuştur. Evliya Çelebi'nin babasının cümleleri nesir şeklinde geçerken, aynı zamanda "beyt-i nasihat" başlığı altında şu manzum bir parçaya yer verilir:

Sormağa ey yâr, eyleme gel âr
Anla ne kim var ilm-i tamâmı
Fârsi'yi bilgil, ehlini bulgıl

Afsah-ı nâs ol, Arb u Acamı
Vakt-i namaz et, Hakka niyâz et
Hâlıkı yâd et, gözle imâmı
Bildiğin öğret, dersini fikr et
Eyleme hiç red, hâs u avâmı
İlme harîs ol, Şuğle enîs ol
Ehl-i celîs ol, görme melâlı
Damla-be-damla, göl olur anla
Sözümü dinle, temm ü kelâmı

Ve oğul dünyâ cihetinde nasîhatim oldur ki, dâ'imâ sebük-rûh olup ankâ-meşreb ol kim hem celîs, hem enîs olduğun vüzerâ ve vükelâ ve a'yân-ı kibârlara varup her bâr cihet-i dünyâ içün bir Şey ricâsında olma kim senden nefret edüp istiskâl etmeyeler (EÇS II: 36).

Burada ise oğluna nasihat veren bir babanın dili görülür. Ses düzeyinde farklı bir bilinci imlediğinden bu kısım ayrıksı bir niteliğe sahiptir. Söylem düzeyinde ise halk dilinden ayrılan ve farklı bir sınıfsal konuma işaret eden bir kelime dağarı söz konusudur. Evliya'nın babasının sınıfsal konuma bağlı olarak şekillenen ifadeleri beyitler üzerinden taşınmıştır. Bu örnekten farklı bir söylemi; halk söylemini göstermesi bakımından beşinci ciltte yer alan Celalî'lerle ilgili "Der-beyân-ı âkıbet-kârî-i Celâlî Hasan Paşa der-meştâ-yı Halebü'ş-şehbâ" başlıklı bölümdeki mani parçasına değinilebilir:

Hemân Tayyaroğlu Ahmed Paşa eydir: "Bak a Murtazâ Paşa karındaşım, bu kârhâne-i dünyânın hükmü budur. Bozmak ve bozulmak Allâhu Rabbü'l-âlemînin elindedir, ammâ hâlâ hasb-i hâlimize münâsib bir Acem mânîsi vardır kim ne der. Mânî-i Acem, beyt:

Baba kitâb ile sen
Oku ki tâ bilesen
Bunda bir iş işle kim
Sinde yatabilesen (EÇS V: 115)

Bu örnekte dil bütünüyle halk şöyleyişine göre kurgulanmış, biçim ise maniye dönüşmüştür. Aynı maniye ufak değişikliklerle üçüncü ciltte de yer verilmiştir. Yine üçüncü ciltte bu kez "ses" düzleminde dünyanın kimseye kalmayacağını, insanoğlunun geçiciliğini imlemesi bakımından tasavvufi nitelikte bir düşünsel alt yapının yansıdığı şu mani parçası Evliya'nın sadece farklı türlere yer verdiğini göstermesi açısından değil; bu türlerin imlediği farklı bilinçleri göstermesi bakımından da ilgi çekicidir:

Lelenin dünyasına
Aldanmadın ya sına
Dünya menim diyenin
Gitmişdik dün yasına (EÇS III: 150).

Bu dörtlük üzerinden, Evliya klasik Osmanlı şiirinin kalıplarının dışına çıkarak hâkim/üst edebî formların dışında halk edebiyatının şekillerine de yer vermiştir. Böylelikle Evliya, metninde otoriter söylemin ötesine geçerek anlatım ve şekil çeşitliliğine izin veren bir dil inşa etmiştir.

Sınıfsal konum üzerinden şekillenen söylem düzlemindeki farka bir başka örnek de ikinci ciltte fukaralarla bir paşa arasında geçen diyalogdur:

> Cümle evlâd-ı sığâr u kibârının ellerinde birer ağaç topuzları ve niçesinün birer eğri başlı demir asâları vardır. Paşaya cümle fukarâları hedâyâlarıyla ve evkâfnâ-meleriyle gelüp hizmetde olup du'â-i hayr niyâ[z] etdiler. Paşa-yı [sâhib]-re'y [u] tedbîr eyitdi: "Ey fukarâ! Bu kadar mu'âf ve müsellem olmağa neden müstahak oldunuz?" deyince "Sultânım sehilce semâ'hâne meydânımıza teşrîf buyurun" dediler. Paşa dahi da'vete icâbet deyüp vardık (EÇS II: 96).

Paşa ile halk arasındaki diyaloğun yansıtıldığı bu bölümde Osmanlı'nın ileri gelenlerine mensup olması sebebiyle Paşa üzerinden daha elit bir söylem kurgusu oluşturulduğu söylenebilir. Fukaranın da Paşa ile iletişiminde nezaket çerçevesinde benzer bir üslupla diyalog kurgusuna dâhil edildiği gözlemlenebilir. Diyalog aktarımında söylem farkı barındırmayan cümlelere örnek teşkil etmesi bakımından Sarı Saltık menkıbesinde geçen diyaloglardan bahsedilebilir.

Evliya Çelebi, anlatıcı yönüyle karşımıza çıktığı menakıbnâmelerdeki diyalog aktarımında her zaman söylem düzleminde çeşitlilik arz eden bir yapı sunmamaktadır. *Seyahatnâme*'de Bakhtin'in sözünü ettiği edebi bir eserdeki her diyalogun çok sesliliğe işaret etmeyeceği, diyalojik ilişkiden muaf monolojik bir anlatımı imleyebilmesi ile kastettiği örneklere de rastlanır. Sarı Saltık hikâyesinin anlatıldığı ikinci ciltte diyalog aktarımı şu şekilde gerçekleşir:

> Ân-ı sâ'atde Saltık Sultân dahi kralın kızlarıyla gelüp tahta kılıcı kanıyla kralın huzûruna kor. Kızları kral bağırlarına basup "Ejderi kim katl etdi" deyü Dobruca Kral kerîmelerinden su'âl eder. Kızlar dahi mâ-vak'ı üzre Saltık Bây Sultân'ın katl etdüğün bir bir takrîr ederler. Ruhbân-ı mel'ûn musırr olup "Elbette ben katl etdim" der. Saltık Sultân eydür "İmdi ey kral. Ejder öldürmek kerâmetdir. Bu râhib ile beni bir kazana koyup su içinde fıkır fıkır kaynadın. Kangımız ejderi öldürdü ise pişmeyüp halâs olur. Kizb söyleyüp ben öldürdüm diyen büryân olur" deyü bu da'vâ-yı merdi edince papas-ı bî-dîn bu kavle rıza vermeyüp kral "eyle olsun" deyüp Pravadi garbında Kazan Balkanı demekle ma'rûf ol balkanda bir kazan içre su doldurup gayrı ruhbânlar Saltık Sultân'ın ellerin ardına bağlayup kazana korlar (EÇS II: 96).

Görüldüğü üzere Evliya Çelebi'nin *Seyahatnâme*'si "çok sesli" bir eser olarak değerlendirilebilir mi? sorusu ekseninde metinde karşılaşılan her diyaloğun çok sesliliğin kapılarını araladığı görüşünden hareket etmek hatalı olacaktır. Bakhtin'in de belirttiği gibi her diyalog, farklı bilinçlerin karşı karşıya gelmesine imkân vermez. Bu tip diyalojik karşılaşmaların yer almadığı diyaloglarda söylem düzeyinde de tekdüzelik hâkimdir.

Sonuç olarak bu çalışmada *Seyahatnâme*'den çeşitli örnekler sunularak metindeki ses ve söylem düzlemlerinin çeşitliliğine, dolayısıyla "çok seslilik" imkânlarına değinilmiştir. On ciltten oluşan, kapsamlı ve bütüncül bir eser olan *Seyahatnâme* bu bağlamda

ele alınırken daha pek çok örnek sunacaktır. Bu örneklerle dahi Evliya Çelebi'nin klasik Osmanlı nesir dili üzerinden şekillenen otoriter söylemi yıktığı, otoritenin dışındaki alt grupların söylemlerine yer verdiği sonucuna varılabilir. Dolayısıyla üst-sınıfın dışında sıradan halkın sesi de özerkliğini muhafaza ederek metne çeşitli üsluplar çerçevesinde yerleştirilmiştir. Evliya Çelebi'nin eseri, hem farklı sesleri yansıtması, hem de farklı türleri kapsaması ile tam da Bakhtin'in belirttiği "karnavalesk" bir yapıya sahiptir. Evliya'yı "ses" ve "söylem" düzleminde "sıra dışı" kılan bir diğer özellik ise eserinde sadece farklı edebî türleri bir arada sunmakla kalmayıp bu türler üzerinden farklı bilinçleri yansıtmasıdır. Bu noktada eserin çeşitli türleri barındırması meselesi, biçim farklılıkları üzerinden farklı sınıfsal konumların söyleyişlerine değinilmesi üzerinden de okunabilmektedir. Klasik şiirin şekil özelliklerine genellikle üst-sınıfa mensup kimselerin ifadeleri aktarılırken rastlanır. Buna karşılık halktan kimselerin ifadeleri mani veya tekerleme gibi biçimler üzerinden yansıtılır. Kimi zaman bu fark, Celali'lerin anlatıldığı bölümlerde olduğu gibi coğrafi düzleme bağlı olarak merkez-taşra ayrımında da kendini gösterebilir. Burada altı çizilmesi gereken nokta, farklı edebi türlerin kullanımdaki biçimsel farkların aynı zamanda farklı sınıfsal konumlara referans vermesi, dolayısıyla eserde söylem çeşitliliğinin olanaklı kılınmasıdır. Evliya Çelebi'nin eseri, söylem çeşitliliğinin ötesinde daha özel bir alanda; "ses" bakımından da kişilere has telaffuz biçimlerini barındırması açısından "çok seslilik" üzerinden bir okuma ufku sunmaktadır.

Kaynakça

Bahtin, M. Mihail, (2004), *Dostoyevski Poetikasının Sorunları.* Çev. Cem Soydemir, İstanbul, Metis Yayınları.

Bakhtin, Mikhail, (2001), "Romanda Söylem". *Karnavaldan Romana: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*. Çev. Cem Soydemir. Der. Sibel Irzık. İstanbul, Ayrıntı Yayınları.

——. (1994)"Glossarry".*The Dialogic Imagination: Four Essays by M. M. Bakhtin*. Michael Holquist, Çev. Caryl Emerson ve Michael Holquist. Texas: Texas Üniversitesi Yayınları.

Dankoff, Robert, (2000), "Seyahatnâme'de Yeryüzü Dilleri".

Evliyâ Çelebi, (2011), Editörler Nuran Tezcan-Semih Tezcan. Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları.

Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi, Haz.: Y. Dağlı, S. Kahraman, R. Dankoff, İstanbul, Yapı Kredi Yay.

Tezcan, Nuran, (2009), "17.Yüzyıl Osmanlı Türk Edebiyatı ve Seyahatnâme". *Çağının Sıra Dışı Yazarı Evliya Çelebi.*Haz. Nuran Tezcan. İstanbul, YKY.

ФРАЗЕОЛОГИЗМДЕР ЖӘНЕ ОЛАРДЫҢ АУДАРЫЛУ ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ

Ә.С. Тарақов

Әл-Фараби атындағы Қазақ ұлттық университеті

И.Қ. Әзімбаева

Әл-Фараби атындағы Қазақ ұлттық университеті

Аңдатпа

Мақалада фразеологизмдердің түпнұсқадан аударма тілге аударудың негізгі амал-тәсілдері мен жолдары көрсетілген. Тұрақты сөз тіркестерін тәржімалау кезінде оның образдылығына, нақылдылығына, ырғақтық-әуездік сипатына, тұспалды мағынасының сақталуына назар аударылады. Фразеологизмдерде көрініс тапқан ұлттық-мәдени компоненттерді аудару барысында аудармашы үшін туындайтын қиындықтарға сипаттама беріледі. Фразеологиялық бірліктердің аударамадағы көрінісі мүлдем басқа тілдік бірліктермен не басқа ұғымдармен көрініс табуы мүмкін. Сондықтан аударма барысындағы аудармашы қызметіне талдау жасалынады.

Кілт сөздер: фразеологиялық бірлік, фразеологиялық аударма, фразеологиялық емес аударма, аудармашы, көркем аударма.

Absrtact

The article deals with various ways and methods of translation of phraseological units from the text of the original. Special attention is paid to preservation of figurativeness, edification, melodically-rhythmic structure of steady combinations. The description of difficulties is given when translating national and cultural components. Thus phraseological units can be replaced with equivalent units that demands the careful analysis of professional activity of the translator. The important ways and methods of transferring phraseological units from source language into target one are considered in the following article. The significance of a translator's personality during translation is also emphasized in the given article.

Keywords: phraseological unit, phraseological translation, non-phraseological translation, translator, literary translation.

Фразеологиялық тіркес – ойды мәнерлі жеткізетін сөздер тобы. Ондай тіркестер әдетте тұрақты болады. Олар «идиомалық тіркес», «фразалық тіркес» деп екіге бөлінеді. Идиомалардың білдіретін мағыналарына, олардың құрамындағы сөздердің мағыналары қатынаспайды, мүлде басқа мағынада, сол тұрақты қалпында ойды әсерлі, көркем жеткізуде қолданылады. Олар: қой үстіне боз торғай

жұмыртқалау, қара қылды қақ жару, жүрегі шайылу. Фразалық тұрақты тіркестер де ауыспалы мағынада кездеседі. Олардың идиомалық тіркестерден айырмашылығы – құрамындағы сөздердің (не бірінің) бастапқы мағынасы айтылған ойға қатысты. Мысалы: тіл алмау, көз қырын салу, жаны ашу, үрейін ұшыру, тасы өрге домалау, жарғақ құлағы жастыққа тимеу т.б. Француз аударматанушысы Ш.Балли «Қандай да бір сөз тіркесінің құрамына енген архаизмдер – сол тіркестің фразеологиялық мәнге ие болғандығын көрсетеді» деген ойда.

Фразеологизмдер ұлттық тіл байлығы мен тілдің қолданылу мүмкіндігін, оның алуан түрлі сипатталу ерекшелігін танытады. Көркем шығармада кейіпкердің білімділігін, ой тереңдігін көрсетумен бірге, жазушы белгілі бір затты, оқиғаны сипаттауда қалыпты мәтінді қолдана бермей, образды, тұспалды мағынадағы тұрақты сөз тіркестерін пайдаланады. Фразеологизмдер экстралингвистикалық, яғни сыртқы факторларға (тарихи әлеуметтік, экономикалық – діни, этикалық, салт-дәстүрлері, тұрмыстық, кәсіптік, адамдардың қарым-қатынасына) басқа да ерекшеліктерге байланысты.

Фразеологизмдер жалпы халықтық құндылықтарды тілдің образдылығын, нақылдылығын, ырғақтық-әуездік сипатын, реттілігін сақтайды.

Фразеологизмді танып білудің І.Кеңесбаев айқындаған үш белгісі бар: қолданылу тиянақтылығы, мағына тұтастылығы, тіркес тиянақтылығы [1, 590].

Жалпы фразеологизмдер тұрақты саналғанымен, құрамы, құрылымы жағынан құбылып, өзгеріп отырады. Осындай өзгермелі табиғатының бір көрінісі – варианттылығы (әр нұсқалығы). Фразеологизмдердің қолдану тиянақтылығы сөйлемде, айтылуында бұрыннан қалыптасқан даяр қалпында жұмсалатын еркін сөз тіркесінен айқын байқалады. Мысалы: Аузымен орақ орған өңкей қыртың. (Абай) Бет моншағы үзіліп. Ит арқасы қияннан.

Екінші белгісі – фразеологизм бірлігінің өзіне тән мағынасы болады. Ол мағына тұрақты тіркесті құрастырушы, сөздердің мағыналарымен үнемі сәйкесе бермейді, тіркес ішіндегі сыңарлар тұтасып барып, бір мағынаны білдіреді. Жұмған аузын ашпау (үндемеу), бүйректен сирақ шығару (ұрыс-жанжал шығару), көзді ашып-жұмғанша (жылдам тез).

Үшінші белгісі – тіркес тиянақтылығы. Тұрақты тіркес тізбегіндегі сөздер айтушының қалауынша емес, қалыптасқан белгілі бір жүйемен орналасқандықтан, ара-жігі ажыратылмайды. Пендешілік жасады – адамшылық жасады делінбейді. Сұқ тиді, көз тиді – дегенді тіл тиді деуге болмайды. Фразеологизм бірлігінің басты белгілері –тұтастық, тұрақтылық, тиянақтылық.

Фразеологизмдер, фразеологиялық тұтастық, фразеологиялық бірлік, фразеологиялық тізбек болып бөлінеді. Мысалы: Қас пен көздің арасында – (лезде, тез) қырық пышақ болу (араздасу). Тұтастық, мағыналық жігін ажыратуға келмейді.

Сонымен, еркіндігінен айырылған, бір-бірінен ажырамайтын мағыналық қалыпқа кірігіп кеткен тіркестер тұрақты тіркестер не фразеологизмдер деп аталады. Фразеологизмдердің өзіне тән белгілері: лексикалық мәні, компоненттік құрамы, грамматикалық категорияларының түрі. Фразеологиялық тұтастықтар мен фразеологиялық бірліктер сөздерге жанамалық қатыста жұмсалуына орай, көбінесе бір топқа бірігеді. Бұл идиомалар немесе идиомалық орамдар делінеді.

Идиомалар ерекшелігі – тиянақтылығы, бұрыннан қолданысқа енгендігі. Идиомалар барынша қысқа келеді де, барлық сыңарлары топтасып бір ғана мағына білдіреді. Олардың сыңарлары тиянақты ойды бейнелеп, тұспалдап жеткізеді. Идиомаларды аудару қиын болса да, аудару қажет. Оны калька тәсілімен де, не баламалы аударуға да болады – «Дураку закон не писан – Ақымаққа заң жоқ немесе ақымаққа сот жоқ. Сухая ложка рот дерет – Құрғақ қасық ауыз жыртар». Халықтардың тұрмыс-тіршілігінің ұқсастықтарынан балама түрдегі идиомалар кездеседі, айтылған сөздің нысаны бір болғандықтан, ұқсас фразеологиялық орам жасалады: Не в свои сани не садись – Көрпеңе қарай көсіл. Что посеешь, то и пожнешь – не ексең, соны орасың.

С.Виноградов фразеологизмдерді үш үлкен топқа бөледі:

1.Лексикалық фразеологизмдер. Ол сөздермен мағыналық байланысты, оған ұғымымен ұқсас. Мысалы: козел отпущения, держат язык за зубами т.б. Аталған фразеологизмдер сөзде дайын лексикалық бірлікте, сөздің түрлі бөлігінде зат есім, етістік, сын есім, үстеу т.б. баламалық сипатта кездеседі. Олар мағыналық жағынан ажырамас бірлікте, жинақты, толық мәнге ие.

2.Предикативтік фразеологизмдер. Бұлар ережеге сай тілге тұрақты, тұжырымдалған түрінде тиянақталған сөйлемдер. Мысалы: Шила в мешке не утаишь. Лучше синица в руках, чем журавль в небе, лучше поздно, чем никогда. Выбирай жену не в хороводе, а в огороде т.б.

3.Компаративтік фразеологизмдер тілге тұрақты теңеу түрінде орныққандар. Мысалы: хитрый как лиса, твердый как камень. Поет как соловей, работает как вол т.б.

Фразеологизмдерді аударуда түпнұсқадағы тұрақты сөз тіркесіне сәйкес берілген мағыналық, эмоционалды-экспрессивтік және функционалды-стилистикалық мазмұнын сақтау қажет. Аудармашы осыған ұқсас сәйкестік іздеуі керек.

а)Аударма тіліндегі фразеологизм түпнұсқа фразеологизмімен пара-пар және мәндес болып сол стилистикалық бояумен және ішкі түрін қайталауы мүмкін. Мысалы Ахиллесова пята, длинный язык – болтун.

б)Аударма тіліндегі фразеологиялық бірлік түпнұсқадай жақын мәндес, бірдей стилистикалық бояуымен және образдылықтың ішкі түрінің сипаты бойынша сәйкес келуі мүмкін. Белая ворона – важная птица т.б. Кейбір фразеологизмдердің толық түрде емес жекелеген бөліктері баламалы болуы мүмкін.

в)Аударма тілінде стилистикалық баламалы фразеологиялық тіркестер тәрізді түпнұсқада соған жақын мәнде болғанымен, ішкі түрі басқаша кездесуі мүмкін. Мысалы: Убить двух зайцев – бір оқпен екі қоянды атып алу.

г)Аударма тілінде түпнұсқамен өзінің мәнімен де әрі сөздің стилистикалық бояуының әрімен де сәйкес келетін фразеологизмдер: (расточитель), строптивый, бахвалиться.

Аудармашы фразеологизмді фразеологизммен аударғысы келгенмен, көп жағдайда мағына жағынан соншалықты тепе-тең бола бермейді, кейде мағынасы басқа әрі стилистикалық сипатымен сай келмеуі мүмкін. Мұндай жағдайда сөздік сәйкестік көмегімен, сипаттамалы аудару керек не калька жасау тиімді. Түпнұсқа мен аудармадағы фразеологизмде кейде сипаттамалы, түсіндірмелі сәйкестік жасалады, еркін сөз тіркестерімен беріледі.

Компаративтік тұрақты сөз тіркестерін тәржімалау кезінде екі тәсіл қолданылады. Соған сәйкес фразеология таңдалынады немесе түпнұсқа орамдарынан калька жасайды. Оны шет тілдік фразеологизмнің баламаларымен аудару ұлттық орамның өзгешелігін жоғалтады, мағыналық, стилистикалық және функционалдық сәйкестігі сақталады. Екіншісі жағынан компаративті орамдарды калька жасау ұлттық колориттің әлсіреуіне әкеп соғады. Өйткені фразеологизм емес калька тәрізді еркін сөз тіркесі болып қана қалады, дербес авторлық теңеу түрінде қабылданады. Сонымен тұрақты сөз тіркестері түрін өзгертіп тұратындығын ескере келе, оны аударуда толық және жекелеген сәйкестіктегі (баламаларды) қолданумен бірге калька жасау, қайта мазмұндау тәсілі қолданылады.

Тұрақты сөз тіркестерін аудару аса қиын, оған аудармашының лексикологиялық сөздік қорының байлығы аса қажет. Аудармашылар мағыналық астарын ажырата алмай, жиі шатасады. Фразеологизмдердің мағыналық, стилистикалық қызметі әр тілде әр түрлі. Оларды аудару кезінде әр тілдегі сөздердің өзіндік тіркесу ерекшелігін, көркем шығармадағы стилистикалық-семантикалық қызметін ажырата білу керек. Фразеологизмдердің өзіндік дара белгілері мыналар: лексикалық мәні, компоненттік құрамы, грамматикалық категорияларының түрлері. Фразеологизмдер – ұлттық тілдің байлығы мен сұлулығын, бейнелілігі мен өткірлігін көрсететін айрықша құбылыс. Мұнда ұлттық сөйлеу мәдениетінің, ойлау жүйесінің, дүниетанымының сипаты дараланып тұрады. Фразеологизм екі немесе бірнеше тіркестен құралатын орам, көп мағыналы шағын сөйлем үлгісі. Абайдың өлеңге берген анықтамасында «көкірегі сезімді, тілі орамды» деуі де бейнелі сөйлеп, көркем жазу мәдениетін танытады.

Әр сөзде тұрақты сезімдік сипатты анықтайтын қуанышты, реніштi білдіретін сөздер бар. Мұндай сөздер жеке қолданыста автордың субъективті қатынасын да білдіреді. Эмоционалдық мәндегі сөздер әрқилы контексте әралуан мәнді белгілерін көрсетеді. Фразеологиялық бірліктер аудармасының қиындығы – ешбір сөздіктің, контексте тұрақты сөз тіркесін пайдаланудың барлық мүмкіндігін қарастыра алмайтындығы. Оның үстіне әр тілдегі тұрақты сөз тіркесінің өзіндік тіршілік-тұрмыс, әдет-салтқа қатысты мән-мағынасы бар.

Тұрақты тіркестердің өзі – идиома, фраза (шағын сөз топтары), мақал-мәтелдер «Қазақ тілінің стилистикасы» кітабында «Мағынасы жалпыға белгілі, грамматикалық байланысы жағынан бір бүтін бірлік болып, қолданылуы дәстүрге айналған тұрақты сөз тіркестерін тіл білімінде фразеологиялық орам немесе фразеологизмдер деп атайды» деген анықтама беріледі [2, 106].

Тұрақты сөз тіркестердің кейбіреуі аудармаға мүлде келмейді. Мағыналық жағынан жуыспайды. Мұндайда не істеу керек? Аудармашы тұрақты тіркестің орнын басатын, мағыналық жағынан ұқсас мәтіндермен ойды дәл жеткізу мүмкіндігін қарастырады. Көркем прозада ұғымға ауыр, астарлы тұрақты сөз тіркестері мен идиомалар дұрыс аударылуы тиіс.

Дегенмен идиомаларда аудару мақал-мәтелдерді аударуға қарағанда қиын. Өйткені олар жеке тұрғанда негізгі мағынасын сақтамайды, өзара жымдасып, бір ғана негізгі лексикалық ұғым береді. І.Кеңесбаев, Ғ.Мұсабаев атап көрсеткендей:

1)«тұтас бір ұғым жеке сөздердің ұғымынан алшақ кетеді де жеке сөздер (компоненттер) өзінің дербес ұғымынан не жартылай, не мүлдем айырылып қалады»;

2)бұл тізбектердің көпшілігі екінші тілге сөзбе-сөз аударуға келмейді [3, 207]. «Идиома фразалар – көбінесе дыбыс үйлесімділігіне құралады. Тұрақты сөз тіркесін аудару - қиындығынан кейбір аудармашылар оның ауыспалы мағынасын, тұспалды ойын аңдамай қалады. Тура, сол күйінде, сөзбе-сөз қайталап аударады. Содан мәтін мағынасы мүлде бұзылады» [3]. Автор ойы түсініксіз, кейде кереғар ұғымда жетеді. Г.Бельгер қазақ аудармашылары орыс тіліне аударған мынадай тұрақты тіркестерді атайды: «воротнички ушли на джайлау – «жағасы жайлауға кетіп», «сделать одну голову двойной» «бір басты екеу ету» т.б. фразеологиялық орамдар мен тіркестердегі ой астарына мән бермеу күлкілі жағдайға ұшыратады.

Тұрақты сөз тіркестері біртіндеп екінші тілге аударуға келе бермейді, оларды сөзбе сөз аудару мағынасын мүлдем бұрмалайды. Оларды мағыналық жағынан жақындайтын баламалар немесе мағынасын жеткізе алатын жекелеген сөздермен, еркін сөз тіркестерімен тәржімалау тиімді. Аудару үшін фразеологиялық тұтастықты, фразеологиялық бірлікті, фразеологиялық тізбекті білу қажет. Фразеологиялық тұтастық бір-бірінен бөлініп, ажыратылмайтын, мағынасы жағынан құрамдағы сыңарлардың мағынасымен мүлдем байланыспайтын әбден бітісіп, тұтасып кеткен, томаға-тұйық тіркестер. [4, 170]. Мысалы: ит өлген жер – алыс, жүрек жұтқан – (ештемеден қорықпайтын, сескенбейтін, батыл) үріп ауызға салғандай – әдемі, сүйкімді т.б.

Көптеген тіл мамандары фразеологизмдерді аударылмайтын тілдік бірліктер деп сипаттайды. Бұған мүлдем келісуге болмайды. Кейбір тұрақты сөз тіркестерінің аударылуы қиындық туғызатыны белгілі. Фразеологиялық бірліктердің образдылық құрылымы ұлттық ерекшеліктерімен тығыз байланысты болады, олардың мағыналарының даралығы және қайталанбастығы аудармада да оңайлықпен жүзеге аспайды. Аудармашының алдында тұрған қиын міндет – бір тілдегі фразеологизм мағынасын басқа тілдің құралдарымен дәл және сәйкестікте жеткізу. Бұл қиындықтың тереңдей түсетіні фразеологиялық бірліктер құрылымдық-мағыналық қатынаста бір текті келмейді. Тұрақты сөз тіркестеріне мағыналық трансформация жасау оның барлық бірліктерін қайта ойда сараптауды қажет етеді. Фразеологиялық тұтастықты кейде идиома дейді. Мысалы: Қас пен көздің арасында – лезде. Фразеологиялық бірліктер мағынасы жағынан ажыратылмайы, тұтасынан бір бүтін мағынаны білдіретін, бірақ сөз тіркестерінің бір бүтін мағынасы лексикалық сыңарларының мағыналарының бірігіп тұтасуынан туатын тұрақты сөз тіркестері [4, 172]. Мысалы: Ауырдың үсті, жеңілдің астымен, тайға таңба басқандай, екі езуі құлағына жету. Бұлар астарлы, бейнелі әрдайым аңғарыла бермейтін мағынасымен, айрықша әсерлі, мәнерлілігімен, сыңарларының орнын өзгерту немесе басқа сөзбен алмасуға келмеуімен ерекшеленсе, тіркесті синонимдес келетін тұтас т.с.т мен немесе мағына жағына дәлме-дәл келетін жеке сөзбен алмасатындығы.

Фразеологиялық бірліктерді образдылық сипатымен аудару кезінде белгілі бір заңдылықтарын айқындап алып, оны 4 түрлі тәсілімен жеткізу керек:

шет тіліндегі болмысын, сипатын толық сақтау арқылы;

образдылығын жекелеген өзгерістермен жасау;

образдылықты толық ауыстыру;

образдылықты алып тастау арқылы [4, 184].

Фразеологиялық бірліктерді аудару лингвистикалық терең, білім мен аудармашылық ізденісті қажет етеді. Образдылықты алып тастау кезінде аудармашы жинақтау, компенсация тәсілін пайдаланғаны дұрыс.

Фразеологиялық бірліктер – тілдегі ерекше лексикалық топ. Бірақ бұл топ – бірнеше сөзден құралғанымен, бір ғана мағына береді. Негізінен ауыспалы мағынаға ие, ең бастысы (образдылығы) бейнелілігі. Ит арқасы қиянда, ит өлген жерде – алыс, алыстың-алысы.

Сатиралық, әзіл, өткір, мысқыл, ащы, әжуа түріндегі тұрақты тіркестер бар. Мысалы: Айдағаның бес ешкі, ысқырығың жер жарады. Асын ішіп, текеметін тіліп.

Фразеологизмдер аудармасы түсінікті, тиянақты мағыналық жақындықта болуы керек. Аудармада көбінесе жалпы мағынасы беріледі: Козел отпущения – кінәлі ету, Яблока раздора – егестің басы, Бросить слова на ветер – жөнсіз сөз айту т.б.

Екіншіден олардың мағыналас, мәндес, ұқсастығы, жақындығы қарастырылады. Мысалы «беречь как зеницу ока – көздің қарашығындай сақтау», «волосы встали дыбом – төбе шашы тік тұру», «за тридевять земель – жердің жеті түбі», «до седьмого неба - төбесі көкке жету».

Үшіншіден сөзбе-сөз аудару немесе калька тәсілін қолдану. «Как две капли воды – екі тамшы судай», «лучше поздно, чем никогда – ештен кеш жақсы», т.б.

Тұрақты сөз тіркестерін аударуда әр халықтың сөйлеу мәдениетін, ұлттық ерекшелігін, тілді қолдану дәстүрін жете білу, әрбір фразеологизмнің шығу тегін, жасалу жолдарын, т.б. сипаттарын терең түсіну қажет.

Фразеологизмдер – аударылуға оңайлықпен келмейтін, аударуға қиындық туғызатын тіл саласы. Фразеологиялық бірліктердің көпшілігі аударуға мүлде келмейді. Фразеолоияны аудару үшін аудармашыға әзірлік қажет:

1) Фразеология саласындағы білім;

2) Фразеология бірліктерін мәтінде тану қиындығы;

3) Түпнұсқадағы мағынасымен бірге аудармада өзіндік экспрессивтік-стилистикалық функциясына сәйкес бірлікте жеткізу.

Бірінші кезең – өзіндік тұрғыда тұрақты сөз тіркестерін танып біліп, түпнұсқадағы мағыналық құрылымына мұқият зер салуды қажет етеді.

Түп астарын тану қиынға соғатын фразеологиялық бірліктерді аударуда мына жайларды ескерген жөн.

1)Сөз деңгейінде аударуды туындататын ауыспалы (еркін) сөз тіркесі ретінде қабылдау;

2)Оның үйлесімділігін аңғара отырып, автордың дербес стиліне немесе халықтың сөйлеу үлгісіне жатқызу;

3)Тұрақты санадағы еркін сөз тіркесінің жасалуы оны фразеологиялық деңгейге сәйкес жеткізеді.

Аудармадағы кедергі – фразеологиялық бірлікті қабылдау қиындығы. Көп жағдайда сөзбе-сөз аудару салдарынан фразеологиялық бірліктердің мән-мағынасы

жоғалып кетеді және негізгі мәтінге үйлеспей бөлектеніп қалады. Фразеологиялық бірліктерді аударуда оның негізгі тілдегі мәнін терең түсіну қажет. Фразеологизм тек фразеологизммен ғана аударылады, басқаша аударылуы мүмкін емес.

Аударма тілінде фразеология бірліктердің түпнұсқа тілімен мағыналық әрі конотациялық толық сәйкестігі баламалыққа жеткізеді. Фразеологиялық бірліктерді толыққанды аудару мүмкін болмаса, онда сәл шегініс жасай отырып, негізгі тілден аударма тілін ұқсас етіп аудару. Аударма тілінде фразеологиялық бірліктің баламасы не ұқсас мағынасы жоқ болса, сөздік жүйесінде аударылуға келмеген жағдайда ғана осылай жасалады. Онда негізгі тілдегі фразеологизм аударма тіліне фразеологиялық емес құралдармен жеткізіледі.

Фразеологиялық балама – бұл аударма тілінде бірлікке барлық көрсеткішімен тең келетін фразеологизм. Ол контекске еш қатыссыз-ақ денотативті және конанативті мәнге ие болуы керек. Үйлесімді фразеология бірлік арасында мағыналық мазмұнға, эмоционалдық-экспрессивтік бояуға қатысты еш айырмашылық болмайды. Оның тағы бір маңызды өзгешелігі – ұлттық колориттің қатыспауы. Толық және абсолютті баламалыққа жету – барынша жоғары талапты қажет етеді. Фразеологиялық баламалық кейде интернационалдық фразеологияда да кездеседі. Бірқатар тілде латын және грек тілінде шыққан фразеологиялық баламалар бар: поднять мечь, яблока раздора, адам адамға қасқыр (человек человеку волк), третьего не дано т.б. Толық емес (жекелеген) фразеологиялық баламалық негізгі тілдегі фразеологиялық бірлікке салыстырмалы абсолютті баламалық болып табылатын аударма тіліндегі сондай бірлікті айтады. Жекелеген баламалық өте сирек кездеседі.

Салыстырмалы фразеологиялық баламалық абсолюттіктен тек мына жағдайда кем түседі, негізі фразеологиялық бірліктен қандай да бір көрсеткішімен басқалары көбінесе синонимдік компоненттері, түрлерінің аздаған өзгерісі, синтаксистік құрылымының өзгеруі, басқаша морфологиялық түрге жатқызуымен ерекшеленеді. Фразеологиялық ұқсастық счастливой звездой (фразеологизм доброй звездой).

1) Образдар бір-біріне өте жақын, жанасып, тұтасып жатуы мүмкін: «тихая вода», «тихий омут», «спящая вода», в тихом омуте черти водятся.

2) Екі ұқсастықтағы образдар (түпнұсқа мен аударма тіліндегі образ ретінде) екеуінің арасында еш айырмашылық болмай, ортақ мағына болуы. Фразеологизмге дербес баламалар да жатқызылады. Олардың шеберлікпен жасалғаны сондай, аударуға мүлде келмейді. Мұндайда сипаттамалы аударма жасалады. Образды фразеологизмдерде метафора, фразеологиялық бірліктер стилистикалық бояуы т.б сипаттары онымен жиі байланысты болғандықтан аудару қиын. Образды емес фразеологизмдер аудармасы образдылықтан бір жоспарлығымен ерекшеленеді. «Вот так так!» «Вот те на!» Образдардың сәйкес келмеуі аудармада күрделі мәселе туындатады. Ұлттық (кіріккен) интеграционалдық фразеолгиялық бірліктер бар. Орысша Ахиллесова пята, Аредовы веки жить т.б. Фразеологиялық калькалар да бар грамматикалық фразеология етістіктерден тобынан тұрады. Авторлық фразеологизм жазушының тілдік ізденіс нәтижесі. Фразеология бірліктер астарлы, образды мағынасымен ерекшеленеді, оларда мәнерлеп, бейнелеп айту қызметі ерекше. Эмоциональдық-экспрессивтік бояуы басым.

Фразеологизмдер ерекше бейнелілігімен экспрессивтілігімен сипатталады. Мысалы үріп ауызға салғандай – сұлу, көркем. Тайға таңба басқандай – ашық,

анық, айқын. Кейде өткір мысқыл, ащы әжуа, тапқыр қалжыңға да құралады. Айдағаның екі ешкі, ысқырығың жер жарады, түйе үстінен сирақ үйту, тіл-жағына сүйену, бүйректен сирақ шығару т.б. Тіл мамандары (М.Балақаев, Е.Жанпейісов, М.Томанов, Б.Манасбаев) фразеологизмдерді орыс тілінен қазақшаға аудару жолдарын көрсетеді:

1)Фразеологизмдер аударуда жалпы мағынасының берілуі. Вариться в собственном соку - өзімен-өзі болу. Козел отпущения – кінәлі ету. Яблоко раздора – егестің басы.

2)Аудармада өзара мәндестігі ескерілетіндігі. Беречь как зеницу ока – көздің қарашығындай сақтау, Зубы точить – тісін қайрау, Волосы встали дыбом – төбе шашы тік тұру, За тридевять земель – жердің жеті түбі, до седьмого неба – төбесі көкке жету.

3)Көптеген тұрақты сөз тіркестерінің біртіндеп екінші тілге сөзбе сөз немесе калька тәсілімен аударылуы. Бұған көбінесе идиомалар тән. Ни рыба, ни мясо – балық та емес, ет те емес, как две капли воды – екі тамшы судай, береги чести смолоду – арыңды жастан сақта [2].

Ө.Айтбайұлы фразеологизмдерді аударуда екі топқа бөліп, мағынасы жағынан жеке сөздер мен сөз тіркесіне пара-пар келетіндерін идиомалардан, екіншіден синтаксистік құрамы біртұтас, тиянақты аяқталған ойды білдіретін мақал-мәтелдерді аударуда шығармалардағы қолданылу аясын, көлемін, түрін, мақсат, мәнін айқындап алу қажеттігін айтады [5].

Кейбір аудармашылар фразеологизмдерді тура мағынасында, сөзбе-сөз аударғандықтан, мәтін мағынасы басқаша ұғымды туғызады. Мәтіндегі қарама-қайшылық осыдан туындайды. Яғни сөйлем логикалық жағынан дұрыс құрылмайды. Аудармашы түпнұсқадағы фразеологизмнің мағыналық сипатын, тұспалды мәнін, астарлы сырын терең ұғынуы тиіс. Бұл үшін фразеологиялық сөздікті пайдалану тиімді. Содан кейін ғана оған аударылатын тілдегі баламамен сәйкестіктегі фразеологиялық ұқсастық түрлерін іздестіреді. Сәйкес, ұқсас фразеологизмдер жоқ болса, онда калька тәсілімен аударады. Орыс әдебиетіндегі фразеологизмнің шығыс тіліне аударылуын зерттеушілер бірнеше мысалдармен салыстыру жасаған. Мысалы М.Горькийдің «Макар Чудрасындағы» «Век свой будешь свободной птицей» сөйлемінің аудармалары түрікше: «Өзіңнің бүкіл өміріңде еркін құс құсап өмір сүресің», жапонша: «Бар өміріңді құсқа ұқсап, еркін өмір сүре аласың», арабша: «Еркін құстай еркін өмір сүресің». Аударма кезінде «азат құс» (дәл трансформациясы «еркін құс») метафоралық бояуға ие болып, ұлттық сипатынан айырылған, калька жасалған. Зерттеушілер түрік аудармасы анағұрлым дәл, жапондағы фразеологизм салыстырмалы орамға айналған, мағыналық көмескілік элемент ретінде алынған дейді. Фразеологизмдер талдауда баламалар мен ұқсастықтар іздестіруден бөлек, лексикалық және сипаттамалы аударма, сөзбе-сөз (калька) жасау қолданылады. Көркем аудармада өзін-өзі үнемі ақтай бермейтіндіктен, бұл тәсілді тиімсіз санайды.

Қорыта келгенде, фразеологизмдерді аударуда 1) мазмұн мен түрін, экспрессивтік-эмоциялық әсерін, образдылығын тұтастай жеткізу керек, яғни заттық-сипаттық мағынасы түгел сақталады, 2) фразеологизмдердің мазмұны толық жеткізілгенімен, лексика-грамматикалық құрылысына ептеп өзгерістер енгізіледі.

Заттық-сипаттық мағынасы жартылай сақталады. Үшіншісі халықтардың өміріндегі ұқсас жағдайлар мен құбылыстар нәтижесінде жасалған мақал-мәтелдерді бір-біріне дайын балама ретінде пайдалану мүмкіндігі. Мұндай лексика-семантикалық топтар әр халықта бар. Ұлттық бояуы айқын, аударуға аса қиын фразеологизмдер де кездеседі. Оны ұлт тіліне мағынасын жақындата, сәйкестікте аудару дүниетаным кеңдігін, ойлау даралығын танытады. Ө.Айтбайұлы фразеологизмдер мен мақал-мәтелдер аудармасын қарастыра келе «фразеологизмдер жазушының негізгі мақсатына орай стильдік қызмет атқарады. Ендеше, жазушының стилистикалық мақсатына орай, олардың аудармасын қарастырған жөн» деген пікірде. Оларды аударуда шығармалардағы қолданылу өрісін, көлемнің түрін, мақсатын анықтап алуды ұсынады.

Әдебиеттер

Кеңесбаев І. Қазақ тілінің фразеологиялық сөздігі. – Алматы: Ғылым, 1977. – 712 б.

Балақаев М., Жанпейісов Е., Томанов М., Манасбаев Б. Қазақ тілінің стилистикасы. Оқулық. 3-басылым. – Алматы: Дәуір, 2005. – 256 б.

Кеңесбаев І., Мұсабаев Ғ. Қазіргі қазақ тілі (лексика, фонетика). – Алматы: Қазақстан мем.оқу-пед.баспасы, 1962. – 315 б.

Аханов К., Тіл білімінің негіздері. – Алматы: Мектеп, 1978. – 495 б.

Айтбаев Ө. Аудармадағы фразеологиялық құбылыс. – Алматы: Ғылым, 1975. – 228 б.

Комиссаров В. Н. Общая теория перевода пособие. – М.: ЧеРо, 1999. – 136 с.

Львовская З.Д. Современные проблемы перевода. – М.: Изд. ЛКИ, 2008. – 224 с.

Тарақов Ә.С. Аударма әлемі. Оқу құралы. Өнд. Толықт. 2 бас. – Алматы: Қазақ университеті, 2011. – 332 б.

Алексеева И.С. Учеб. пособие для студ. филол. и лингв фак. высш. учеб. заведений. СПб.: Филологический факультет СПбГУ; – М.: Издательский центр «Академия», 2004. – 352 с

ALMANYA'DA TÜRK GENÇLERİNİN DİLİ, DEUKİSCH (DEUTSCH/TÜRKİSCH)

Beytullah BEKAR

Erciyes Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Özet

Dil, toplumun sürekliliğini ve kültürün bir sonraki nesle aktarımını sağlamada en temel unsurdur. Düşüncenin belirleyicisi dil, dilin belirleyicisi ise toplumdur. Türkçe Almanya'daki Türklerle Alman devleti arasında çatışmanın merkezine oturmuş durumdadır. Almanya, Türkçeyi entegrasyonun önündeki en önemli engel olarak görmekte, uyum ve entegrasyon için göçmenlerin ana dillerini kullanmalarına ve geliştirmelerine yönelik çalışmaları engellemeye çalışmaktadır. Almanya'da doğan ve yetişen ikinci ve üçüncü kuşağın dil kullanımı birinci kuşağa göre değişmiş, özellikle üçüncü kuşakta düzenek kaydırma ve düzenek kopyalama olarak tanımlanan dil hususları çokça görülmeye başlamıştır. Yapılan araştırmalar Türk çocukların kendilerini Türkçe Almanca karışımı bir dil ile ifade ettiklerini göstermiştir. Bu çalışma Almanya'da yaşayan Türk gençlerinde görülen dil kullanımı ve bu hususların sebepleri üzerinedir olacaktır.

Anahtar Kelimeler: Göç, Yarım dillilik, Almanya, Asimilasyon.

Abstract

Language is the basic element of continuity of society and transfer of the culture to the next generation. Language is decisive of thought, and society is decisive of language. Turkish language is at the center of the conflict between the Turkish people in Germany and the German goverment. German government believes that Turkish language is the most important obstacle of integration of Turkish people. As a result, due to rapport and integration of immigrants German government inhibits immigrants using and developing their mother languages. Usage of the Turkish language among the second and third generation born in Germany is different compared to the first generation. Particularly, code switching and code mixing named as language matters are being seen widely among the third generation born in Germany. According to the researches, Turkish young people use Turkish and German mixed language to express themselves. This paper will study the usage of language and their reasons of Turkish young people in Germany.

Keywords: Migration, Half-Lingualism, Germany, Assimilation.

Giriş

İkinci Dünya Savaşı'ndan çıkan Almanya endüstrisini hızla geliştirmeye başlamış, gelişen endüstri beraberinde iş gücü açığını ortaya çıkarmıştır. Almanya işçi açığını kapatmak amacıyla önce İtalya'yla anlaşma yapmış fakat zamanla işçi açığının büyümesiyle ilerleyen

yıllarda Türkiye, Yunanistan, İspanya, Portekiz, Tunus gibi ülkelerle de anlaşmalar yaparak işçi açığını giderme yoluna gitmiştir (Çelik 2012: 7).

1960 yılından itibaren Türkiye'den Almanya'ya iş gücü gitmeye başlamıştır. Almanlar gelen işçilerin Almanya'da belli bir süre çalışıp ülkelerine geri döneceklerini düşünerek onları "misafir işçi" (Gastarbeiter) olarak adlandırmışlar fakat işçilerin çoğu ülkelerine geri dönmemiştir. 2014 yılında üç kuşak Almanya'da birlikte yaşamaktadır.

Birinci kuşak dil bilmemenin, çevreyi tanımamanın ve kültüre yabancı olmanın etkisiyle Almanya'da ama Almanya'dan kopuk, bir gün Türkiye'ye kesin dönüş yapma düşüncesiyle yaşamışlardır. Fakat ikinci ve üçüncü kuşağın geleceklerini Almanya'da kurmaları ve Almanya'yı vatan olarak benimsemeye başlamalarıyla birinci kuşak Türkiye'ye kesin dönüş düşüncesinden büyük oranda vazgeçmiştir.

2014 yılında Almanya'da 3 milyona yakın Türkiye kökenli vatandaşımız yaşamaktadır (Bekar 2013:774). 2 milyon 998 Türkiye kökenlinin 1 milyon 490 bini Türkiye Cumhuriyeti vatandaşı, 1 milyon 325 bini ise Alman vatandaşıdır. Bu da yaklaşık olarak her iki Türkiye kökenliden birisinin Alman vatandaşı olduğu anlamına gelir. 183 bin Türkiye kökenli de çifte vatandaş durumundadır (Özdemir 2014). Almanya İstatistik Dairesi'nin 2009 yılı verilerine göre Almanya'da 6.694,776 yabancı vardır. Yabancılar içinde Türk vatandaşı ise yaklaşık 1.700,000 nüfusla birinci sırada gelmektedirler.

1990'lı yıllardan itibaren Türklerin Almanya'da kalıcı olduklarının anlaşılması üzerine Alman devleti entegrasyon/asimilasyon çalışmalarına başlamıştır.

Almanya yabancıların özellikle de Türklerin dilleri başta olmak üzere kültürel değerlerini tehdit olarak görmektedir. Müslüman göçmenler ile devlet arasındaki kimlik pazarlığı Fransa'da din, Almanya'da ise dil merkezli yürümektedir. Bu sebeple Almanya uyum ve entegrasyon için göçmenlerin ana dillerini sistemli ve düzenli olarak konuşmaları ve öğrenmelerini desteklememekte, zaman içinde azalarak ortadan kalkmasına zemin hazırlamaktadır (Adıgüzel 2011: 44). Bildirimizde Almanya'nın uyguladığı asimilasyon çalışmaları ve bunun sonucunda özellikle dil alanında üçüncü kuşakta görülmeye başlayan hususlar incelenecektir.

1.Dil ve Kimlik İlişkisi

Düşüncenin belirleyicisi dil, dilin belirleyicisi ise toplumdur. Dil, toplumun sürekliliğini ve kültürün bir sonraki nesle aktarımını sağlamada en temel unsurdur. Dil demek millet demektir.

Ana dili insanın benliğini, bireysel bilincini, kimliğini ve kişiliğini belirleyen temel bir unsurdur. Bu nedenle kişinin ana diliyle ilgili ayrımcılığa maruz kalması, sadece benliğinin özünü vurmamakta, aynı zamanda kültürü, kökeni ve aynı dili konuştuğu toplumla irtibatını koparmaktadır. Bu açıdan dil hakkı insanın onurunu, kimliğini, manevi varlığını güvence altına almakta ve bununla birlikte kişinin mensup olduğu dil toplumunu da korumaktadır. (Yeneroğlu 2014: 49)

Bir toplum tarafından kullanılan dil, içinde o toplum hakkında geniş bilgiler barındırır. Zeynep Korkmaz (1995: 652) dil-millet ilişkisinden şu şekilde bahseder: "Diller toplumların yaşama düzenlerine uygun birer konuşma ve anlaşma düzenine sahiptirler. Bir toplumun dil davranışı, o toplumdaki yaşama düzeninin bir parçası ve bir ürünü olarak ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla da, dilin yapısı, yaşama düzeninin yapısına paralele olarak yol almaktadır. Milletlerin gelişmesine, karakterlerinin belirmesine paralel olarak, bunlardan dil de etkilenir. Her dil kendi milletinin özelliklerine ayak uydurarak

belli bir karakter kazanır."der. Argunşah (2008: 9) "Sözüm Türkçe Üstüne" adlı eserinde: "Türkçe demek Türk demektir. Türkçe varsa Türk milleti vardır. Türkçenin yok olduğu coğrafyalarda Türk'e de yer yoktur ve şimdiye kadar da olmamıştır. Türkçenin çekildiği yerlerden Türk kimliği de kısa zamanda çekilmek zorunda kalmıştır." diyerek Türkçenin Türk milleti için önemini belirtmiştir.

Konfüçyüs "Bir milleti yok etmek istiyorsanız işe önce dilinden başlayın." der. Bu sebeple bir topluluk üzerinde yapılmak istenilen asimilasyon çalışmalarında ilk hedef o topluluğun dili olmuştur. Almanya'da yaşayan Türk nüfusunu asimile etmek için yapılması gereken şey de onları ana dillerinden uzaklaştırmaktır. Bu sebeple Türkçe, Almanya'daki Türklerle Alman devleti arasında çatışmanın merkezine oturmuş durumdadır. Uygulanan politikalar sonuç vermeye başlamış Almanya'da özellikle üçüncü kuşakta "karma dillilik, yarım dillilik, sınırlı dillilik, DeuKisch veya semilingualizm[1]" gibi kavramlarla tanımlanan yarı Türkçe yarı Almanca bir dil görülmeye başlanmıştır.

Lars Johanson, Avrupa'daki Türkçenin bazı değişmelere uğrayarak Türkiye Türkçesine paralel olarak devam mı edeceği yoksa çoğunluğun konuştuğu dilin etkisi altına girerek zaman içinde yok mu olacağı ihtimallerini göz önüne alarak Almanya'da dolayısıyla diğer AB ülkelerinde Türkçenin gösterdiği değişme ve gelişmeyi üç basamakta değerlendirmektedir. Birinci basamakta Türkçenin çoğunluğun dilinden sadece kelime ve terim düzeyinde etkilendiği, ikinci basamakta Almanya'da yetişen ikinci iki kanallı sistem denilen bir dil kullanımı sergiledikleri, duruma göre Türkçe ve Almancanın birbiriyle karışık yahut isteğe veya duruma göre birinden diğerine geçilerek konuşulduğu tespit edilmiştir. Bu gelişmelere bağlı olarak üçüncü basamakta Türkçenin sadece geleneksel bir dil durumuna gelirken, çoğunluğun dilinin geçerli dil haline gelmesi ve Almanya'daki Türkçenin asimile olması gibi bir tehlikeye işaret edilmektedir. Üçüncü kuşaktan Türk çocuklarının günlük hayatta Türkçe kullanma oranının düşüklüğü ve konuştukları Türkçenin büyük ölçüde Almancayla karıştırılması, işaret edilen tehlikenin çok uzak olmadığını göstermektedir (Özkan 2007: 31-32).

2. Türk Nüfusu[2]

1961 yılında başlayan iş gücü göçü zamanla aile birleşimini beraberinde getirmiştir. İlk yıllarda binlerle ifade edilen Türk nüfusu aile birleşmelerinin başlamasıyla milyonlara ulaşmıştır.

Yıl	Almanya'da Yabancı Vatandaş- %[3]	Almanya'da Türk Vatandaşı -%[4]
1961	686,200 – %1,2	6,700 -%1,0
1970	2600,600 –% 4,3	249,400–%16,5
1977	3966,200 – % 6,4	508,000 – %12,9
1987	4240,500 –% 6,9	1453,700 – %34,3
1997	7365,800 – %9,0	2107,400 – %28,6
2003	7334,765 –% 8,7	1877,661 – %25,6
2011	6930,896 –% 8,4	1607,461 –%23,2

[1] Semilingualizm" veya "Sınırlı Dillilik" anadilin ve ikinci dilin yetersiz bilinmesi durumudur. Yarım dillilik, çocuğun her iki dilin de doğal kullanıcısı olmasına karşın her iki dildeki bilişsel yetersizlik, hem düşünme yeteneğini hem de zekâ gelişimini olumsuz etkilemektedir. Cemal YILDIZ, Avrupa'daki göçmen ailelerin çocuklarındaki suç oranının yüksek olmasındaki etkenlerden birinin yarım dillilik neticesinde bilişsel düzeylerindeki gelişim yetersizliğinden olduğunu belirtmektedirler.

[2] http://www.calisma.de/index.php?option=com_filecabinet&view=files&id=4 Erişim tarihi: 06.05.2014)

[3] Almanya'nın genel nüfusuna oranı

[4] Almanya'da toplam yabancı nüfus içindeki oranı

Yukarıda vermiş olduğumuz rakamlara Alman vatandaşlığına geçen Türkler dâhil değildir. 2011 yılı verilerine göre toplamda 858,500 Türk vatandaşı Alman vatandaşlığına geçmiştir.

Türk vatandaşlarının 2011 yılı itibarıyla yaş gruplarına göre dağılımı ise şöyledir:

Yaş Grupları	Nüfus
0-15	135,348
15-35	569,229
35-45	339,434
45-65	369,218
65-85	191,591
85-95	2,219
95-…	122

Türk nüfusun % 43,8'ini 0-35 yaş arası genç nüfus oluşturmaktadır. Rakamlar göstermektedir ki Almanya'da en kalabalık nüfusa sahip yabancı millet Türklerdir. Türkçe, Almanya'da Almancadan sonra en yaygın ana dili konumundadır.

3. Türkçenin Unutulması için Almanya'nın Uyguladığı Politikalar

3.1. Göçmen Çocuklara Uygulanan Yabancı Dil Sınavı

Almanya'da göçmen çocuklar birinci sınıfa başlayacakları yıl Almanca bilgilerini tespit etmeye yönelik sınava tabi tutulurlar. Sınavda başarılı olan çocuklar birinci sınıfa başlayabilir, başarısız olanlar ise Almanca kursuna gönderilir. Okul yönetimleri Türk ailelere çocuklarının Almanca sınavından başarısız olmalarını istemiyorlarsa ya çocuklarını dört yaşından itibaren anaokullarına/kreşlere göndermeleri gerektiğini ya da aile içinde çocuklarıyla Türkçe yerine Almanca konuşmaları gerektiğini söylemekteler. Aileler de çocuklarının akranlarından geri kalmaması, okula bir yıl geç başlamaması için hem çocuklarını anaokullarına/kreşlere göndermekteler hem de aile içinde çocuklarıyla Almanca konuşmaktalar. Bu da çocuklarda ana dili edinimini olumsuz şekilde etkilemektedir.

Birsen Şahin'in Almanya'daki Türkler (2010: 88–91) adlı çalışmasında Almanya'da yaptığı görüşmelere ait metinlerde ailelerin kreş konusundaki görüşleri:

"Kreşe göndersinler, oradan da dil öğrenirler. Gençlerimiz Almancayı iyi konuşurlar o zaman. Okula gitmek için sınava giriyorlar, yeterli olmayanları hemen almıyorlar. Bu nedenle okul öncesinde dil sorununu halletmeleri gerekiyor."(R.B. yaş: 53)

*"*Çocukları kindergardenlara göndersinler. Burada anaokullarının hepsi devletin değil. Bir kısmı da kiliselerin. Benim çocuklarım da kiliselerin anaokuluna devam ediyor. Çocuklar okula gönderilmeli, anaokuluna. Anaokuluna giden çocuklar Almanların çocukları gibi güzel Almanca konuşuyor. *Anaokuluna gitmeyenler zorlanıyorlar."* (N.Ç. yaş:47)

"Benim torunlar büyüklerle Türkçe çocuklarla Almanca konuşuyorlar. Okuldaki notları için bırakıyorum Almanca konuşsunlar. Anne-babaları da torunlarımla Almanca konuşuyorlar ama zaman zaman Türkçe de konuşuyorlar. Dillerinin iyi olması için bu

şart. Almanların içinde onlardan aşağıda kalmamaları için Almancayı en az onlar kadar güzel konuşmaları gerekiyor. (Z.D. yaş: 62)

"Evde aileler de Almanca konuşmalılar. Almanca televizyon izleyecekler. Kindergardenlara gönderecekler. Yetişkinlerden de işsiz olanlar önce dil okuluna gönderilecekler. (H.G. yaş: 45)

"3. kuşağın dil sorunu olduğuna inanmıyorum. Benim oğlum Almancayı Türkçeden daha iyi konuşuyor. 2 kuşakta sorun olabilir ama3 kuşakta sanmıyorum sorun olsun." (E.K. yaş:34)

Ailelerle yapılan görüşmelerde aileler çocuklarının Almancayı çok iyi derecede öğrenmelerini istemektedirler. Fakat çocuklarının iyi derecede Almanca öğrenmelerini isteyen aileler bunun için gerekeni yaparlarken Türkçelerinin gelişmesi konusunda duyarsız kalmaktalar.

3.2. Türkçe Dersi ve Türkçe Öğretmenlerine Yönelik Uygulanan Politika

Almanya'da eyaletler bazında farklılıklar olmakla birlikte genel olarak Türkçe dersi haftada 2 ila 5 saat arası ek ders şeklinde yapılmaktadır. Uygulamada ise alt sınırdan, haftada iki saat olarak yapılmaktadır. Bu yazılı olmayan bir kural şeklinde neredeyse tüm eyaletlerce uygulanmaktadır. Dersler zorunlu derslerin bitiminde öğleden sonraları işlenmekte olup karnede not olarak bir ağırlığa sahip değildir (Yıldız 2012: 8). Bu ve buna benzer sebepler Türkçe dersine katılımın azalmasına neden olmaktadır. 2006/2007 öğretim yılında Almanya genelinde üniversite öncesi toplam 381.459 Türk öğrenci varken bunlardan Türkçe dersine devam eden öğrenci sayısı 197.225'tir. 2007/2008 öğretim yılında Türk öğrenci sayısı 354.284 olup Türkçe dersine devam eden öğrenci sayısı ise 133.021'e gerilemiştir. 2006/2007öğretim yılında Türk öğrencilerden yaklaşık % 50'si Türkçe dersine devam ederken bu sayı 2007/2008 öğretim yılında %37'lere kadar düşmüştür (Bekar 2013: 782).

2013 yılında Münih'te yapılan Öğretmenler Günü kutlamalarında konuşma yapan Konsolos Selçuk Eke, Türkçe dersinin durumuyla ilgili şu açıklamaları yapmıştır: "Konsolosluğumuz görev bölgesinde 20 okulda 38 Türkçe öğretmenimizle hizmet veriyoruz. 10 yıl önce 120 öğretmenimiz görev yapıyordu. Türk velilerin çocuklarına Türkçe öğretilmesi konusunda yeterli hassasiyeti göstermemeleri yüzünden bu rakam günden güne düşmektedir. Bugün maalesef ana dili Türkçeyi yeteri kadar bilmeyen bir nesil yetişmektedir. Oysa velilerin yapacakları okul yönetimlerine çocuğunun Türkçe öğrenmesini istediğine dair bir dilekçe vermesidir. En az 12 dilekçe alan okul yönetimi Türkçe dersleri için sınıf açmak zorundadır."[5] Resmiyette 12 velinin dilekçesiyle Türkçe dersi açılmak zorunda fakat işi yokuşa süren uygulamalarla bu engellenmektedir.

Şahin'in "Almanya'daki Türkler" (2010: 88-91) adlı çalışmasında Almanya'da yaptığı görüşmelere ait metinlerde ailelerin Türkçe konusundaki görüşleri şu şekildedir:

"Türkçenin yasaklanması kötü. Çünkü çocuklar burada doğdukları için Almancayı daha iyi konuşuyorlar. 'Küçüğe penseyi getir' dedim, 'o ne ?' dedi." (N.G. yaş: 52)

"Okullarda çocukların kendi aralarında Türkçe konuşmaları yasaklandı. Aralarında bile konuşamıyorlar. Böyle olunca zaten Türkçeleri çok kötü, daha da unutuyorlar. Bu da ailelerle çocuklar arasındaki uçurumu daha da artırıyor." (Ö.Ş. yaş: 38)

Türkçe dersi birçok eyalette ya kaldırıldı ya da kredisiz hale getirildiği için öğrencilerin gözünde değerini yitirdi. Bu da biraz olsun Türkçelerini geliştirecekleri ortamın da okulda artık olmaması anlamına geliyor. " (A.K. yaş: 46)

[5] www.almanyabulteni.de/egitim/egitimde-aci-tablo Erişim tarihi: 30.11.2013

Bunun yanı sıra Almanya'da emekli olan öğretmenlerin yerine yeni Türkçe öğretmenleri de istihdam edilmemektedir. 2013 yılında Sakarya Üniversitesi'nde düzenlenen I. Avrupalı Türkler Ana Dili Eğitimi Çalıştayı'nda söz alan Rafet Öztürk[6] (2013: 129) Duisburg-Essen Üniversitesi Turkistik Bölümü hocalarından Leyla Uzun'a şu soruyu yöneltmiştir: *" Almanya'nın Kuzey Ren- Vestfalya eyaletinde din dersinin uygulamaya girdiği okullarda ana dili dersleri kaldırılıyor şeklinde velilerden gelen eleştiriler var. Bu bağlamda sorum tabi şu şekilde: 400 öğrencimiz var, bir öğretmen Türkçe öğretmeni emekli olduktan sonra yerine öğretmen alınmıyor. Bu mezun olan öğrencilerinizi nerede ikame ediyorsunuz?*" Leyla Uzun ise cevap olarak: *"Öğretmenler çift dallı oldukları için birinci dalları yani Türkçe öğretmenliğinden değil de ikinci dallarında hiçbir şekilde işsiz kalmıyorlar. Birinci dalın durumu maalesef öyle."*şeklinde belirtmiştir.

Her geçen yıl Türkçe dersini seçen öğrenci sayısı uygulanan politikalar neticesinde azalmakta ve emekli olan Türkçe öğretmenlerinin yerine yenileri istihdam edilmemektedir. Bu, Türk çocuklarının Türkçe derslerine katılımlarını engellemeye yönelik yapılan bir çalışmadır.

3.3. Din Kültürü Dersinin Almanca Verilmesi

Almanya'da toplamda yaklaşık 4 milyon Müslüman vardır. Bunların yaklaşık 3 milyonu Türkiye kökenlidir. Müslüman nüfusu içinde 900,000'den fazla eğitim çağında çocuk vardır. Bunların da 500.000'i[7] Türkiye kökenlidir (Adıgüzel 2011: 41-48). Türklerden sonra Müslüman kimliğine sahip milletler sırasıyla Bosna-Hersekliler, İranlılar, Faslılar ve Afganistanlılar gelmektedir.

Almanya'da şu an tartışma konusu olan ve bazı pilot bölgelerde uygulamaya başlanan husus ise din dersinin Almanca verilmesidir. Hatta Kuzey Ren-Vestfalya eyaletinde din dersinin uygulamaya girdiği okullarda ana dili derslerinin kaldırılması velilerden eleştiriler almaktadır.

2006'dan sonra toplanan Almanya İslam Konferansında muhatap arayışları ve din dersinin içerikleri tartışılırken, 1990'lı yıllardan 2000'li yıllara kadar bu derslerin ana dilde verilip verilmeyeceği Almanya'daki Türklerin gündemini meşgul etmiştir. Bu tartışmaların odağında, bu derslerin henüz kendi dil dağarcığını oluşturamamış ve Hıristiyanlık teolojisi terimlerini kullanmak durumunda olan Müslüman çocukların, Almanca İslam teolojisi yapmalarının sakıncalarından korkmalarının yer aldığı söylenebilir. Alman makamları ile birlikte birçok Türk Sivil Toplum Kuruluşu (STK) da İslam din dersinin Türk çocuklarına Almanca verilmesi gerektiğini savunmaktadır. Nürnberg Eyalet Yüksek Mahkemesi Hâkimi Rohe, din dersinin Almanca olmasının Almanya için olduğu kadar Türkler için de zorunlu bir durum olduğunu söylemektedir. Rohe'ye göre " Müslüman çocuklar hangi kökenden olursa olsun dinleri hakkında konuşabilmeliler. Almanya'da yaşayanlar bunu ancak Almanca yapabilirler. Çünkü Almanya'da yaşayan ikinci, üçüncü, dördüncü kuşaklar çok iyi Türkçe bilmemektedirler." Önceleri Türkiye tarafından DİTİB'e bağlı camilere gönderilen din görevlileri Almanya tarafından uyuma engel olarak değerlendirilmektedirler. Oysa DİTİB şu an din derslerinin Almanca verilmesini savunan kurumların başında gelmektedir. Türk Federasyonu dışındaki çatı örgütlerin tümü din dersinin Almanca verilmesini savunmuşlardır. İleri sürülen gerekçe ise: "Almanya okul-

[6] Almanya DİTİB - TAG Başkanı (Türkçem Anadilim Geleceğim)

[7] I. Avrupalı Türkler Ana Dili Eğitimi Çalıştayında katılımcılardan Erol Barış Alman vatandaşlığına geçenler dahil 800 bin Türkiye kökenli eğitim çağında çocuğun olduğunu belirtmiştir.

larında ancak Almanca eğitim verilebileceği, Türkçe konusunda ısrar edilirse din eğitimi hakkının hiçbir zaman alınamayacağı ve Almanya'da sadece Müslüman Türklerin bulunmadığı diğer milletlere mensup Müslümanların da bulunduğu bunların da din dersi alma haklarının olduğu." iddiasıdır. IGMG Genel Başkanı Yavuz Çelik Karahan: Türkçe verilecek diye çocuklarımızın dini inançlarını öğrenmelerine mani olmamalıyız. Alman yetkililer: 'Biz her etnik topluluk için ayrı dilde din dersi koyamayız. Ortak eğitim dili Almancadır.' demektedirler.

Almanya'da bulunan Türk Sivil Toplum Çatı kuruluşlarının din dersinin hangi dilde verilmesi gerektiği yönündeki görüşleri şu şekildedir (Adıgüzel 2011b: 155):

Kuruluş İsmi	**Din Dersi Hangi Dilde Verilmeli?**
Alevi Birlikleri (AABF)	Almanca
Ehl-i Beyt (ABAF)	Almanca
Avrupa Türk İslam Birliği (ATİB)	Almanca
Diyanet İşleri Türk İslam Birliği (DİTİB)	Almanca
Süleyman Efendi Cemaati (İKMB)	Almanca
Milli Görüş (İGMG)	Almanca
Nizam-ı Alem (ATB)	Almanca
Türk Federasyon (ADÜTDF)	Türkçe

4. Gençlerde Görülen Dil Kullanım Örnekleri:

Örnek 1 **(Gümüşoğlu 2010):**

*Mesela Top/kapı Sarayı kaç saat sürücek?...>>>**das wei**β **ich sicher nicht ganz genau**.(a.g.e: 232)*

*Biz za:ten /..büt/çe bütçemizi ona göre ayarlarız. **Sechs hundert Euro**nun içindeydi o ..**Wenn wir diesen Plan machen .ja dann haben wir Zei:t** . ( ) stres değil **musst da lernen und so**… O planı yapınca **detailliert** bi plan olucak o bak gör.. .(a.g.e: 232-233)*

*Bir de **Bahnhof** otobüsler ordan kalkıyor. (a.g.e: 236)*

***Nein nein** Otogarda şey var. <<<**nur jetzt weiß ich nicht** Kuşadası otobüsü: tamam mı! Harem'den kalkıyo mu? **Dann fahren wir zum** otogar… **und dann fahren wir zum** servis… o şekilde .(a.g.e: 237)*

*Söyleyeyim mi **Länge**si şu bar kadar? (a.g.e: 169)*

Örnek 2 **(Keim 2007):**

HA: ya beni beklesenize ↓ ne kadar gıcıksınız*<**hallo könnt ihr nicht kurz warten isch will doch mit**> (a.g.e: 349)*

*GL:Hatce↑*gitcen mi Şükrüyeyle oraya↓***die heult fast** (a.g.e.: 348)*

HA: neden

*GL: **fast*****

HA: nee:↓

*GL: dedi ki ↓*saat üçte yola çıkacakmısınız↓*

*HA: ü"çte:↑**isch weiß nisch mal wo des a"rzt is↓*a"rzt is**↓ üç buçukta

GL: hasan amcanınkine gitcek

*HA: **isch ka"nn net mann isch muss hau"saufgaben machen**↓(a.g.e: 370-371)*

*TU: +benim belim a:rıyo ya doctor **Bein**a gittim. **isch weiß net ob des sti:mmt aber** ne diyobiliyon mu? **isch muss mein bauh so trainiern genau** onun şimdi dediği **bauch**u **du has=doch keine muskeln nur fett un=so** böyle gidiyo **wenn du=s trainie:rst dann wird=s starffer** o zaman buran daş=oluyo.(a.g.e.: 349-350)*

GL: o zaman telefon aç eve
SE: ***ruf du " doch an jetzt***
GL: para yok↓
SE: bende var↑ sen ***anrufen*** *yap↓(a.g.e: 373-374)*

Örnek 3 **(Genç 2011):**

Ich hab' das jetzt *ayak üstü* ***nicht ganz gut verstanden****.(a.g.e: 34)*
Die reden aneinande rvorbei, weil *karşıdakini dinlemiyorlar. (a.g.e.: 35)*
Wir machen heute noch *telafi dersi* ***insgesamt 4 Stunden*** *(a.g.e.: 37)*
Biz her şeyi ***Taschenrechner*** *ile yapıyorduk. (a.g.e.: 37)*
Es hat zwei Bedeutungen*, öyle bakarsan. (a.g.e.: 37)*
İkisi de denizden baksediyor, ***Tod****dan bahsediyor. (a.g.e.:41)*
Redner*e karşı antipati var. (a.g.e.:41)*

Adı Soyadı: İsa Mutlu[8]
Doğum Yeri: Almanya
Yaş: 21
Derlemenin Yapıldığı Yer: Essen
Konu: Genel

Kendini tanıtır mısın?

Ich heiβe İsa bin ein und zwanzig jare alt arbeite bei Amazon

Türkçeniz nasıl Türkçe devam edebilir miyiz?

Erlich gesagt e: evde benim Türkçe en kötü. **Ich denk Deutsch wenn ich Türkisch reded an…**benim kardeşlerim iki ablam var büyük ablam onnarın ikisi tek annemle babamın dili duydu Türkçe konuşmak ondan sona ben kardeşim dünyaya geldi ben ikizim ablamlardan da Almancayı da duyduk Almanca ve Türkçeyi. Şimdi ablamla tek Türkçeyi duydu, ben de ikisini. O yüzden ondan da: iyi konuşuyom. Ben evde kitaplar Almanca okuyom ablamlar da okuyo ama ben çok okuyom, gazete okuyom, internet bakıyom, hep Almanca okuyom.

Türkçe kitaplar da oku

Yavaş yavaş başladım. **Wörterbuch** aldım. Bi sayfa Türkçe okuyom on kere **wörterbuch**a bakıyom.

Ehliyet aldın mı?

Da başlamadım. **Ich habe die möglichkeit aber bin faul.**

5.Değerlendirme ve Sonuç:

Türkçe ve Türkler üzerine uygulanan politikaların sonuçlarını tespit etmek amacıyla Almanya'da 01.07.2013-30.09.2013 tarihleri arasında velilere ve öğrencilere yönelik uygulamış olduğumuz anket çalışmasında çıkan sonuçlar şu şekildedir:

Velilere sormuş olduğumuz:

Çocuklarınız evde hangi dili k**onuşuyor?**

Cevap	Sayı	Yüzdelik
Sadece Türkçe	8	% 6,8
Genellikle Türkçe	30	% 25,4
Sadece Almanca	3	% 2,8
Genellikle Almanca	28	% 24,2
Türkçe Almanca Karışık	48	% 40,8
Toplam	**117**	**% 100**

[8] Bu metin 2013 yazında Almanya'nın Essen şehrinde yapmış olduğum derlemeden alınmıştır.

Velilerin % 40.8'i çocuklarının evde Türkçe ve Almancanın karışımından oluşan bir dil kullandıklarını belirtmiştir. Evde çocuğum genellikle Türkçe konuşuyor diyenlerin oranı % 25,4 iken genellikle Almanca konuşuyor diyenlerin oranı % 24,2'dir. Ev içinde genellikle Türkçe konuşanlarla genellikle Almanca konuşanların oranı nerdeyse eşit orandadır.

Çocuklarınız kendi aralarında hangi dili k**onuşuyor?**

Cevap	Sayı	Yüzdelik
Sadece Türkçe	5	% 4,6
Genellikle Türkçe	17	% 14,7
Sadece Almanca	7	% 5,6
Genellikle Almanca	38	% 32,3
Türkçe Almanca Karışık	50	% 42,8
Toplam	**117**	**% 100**

Ev içinde Türkçe ve Almancanın karışımından oluşan dil kullanımının oranı %40.8 iken arkadaş ortamında bu oran % 2'lik bir artışla %42.8'ye yükselmiştir. Fakat ev içinde genellikle Türkçe diyenlerin oranı %25,4 iken arkadaş ortamında bu oran yüzde %10'a yakın bir düşüş göstererek % 14.7'ye gerilemiştir. Ev içinde genellikle Almanca diyenlerin oranı % 24.2 iken bu oran arkadaş ortamında %8'lik bir artış göstermiş ve % 32.3'e çıkmıştır.

Öğrencilere sormuş olduğumuz:

Anne ve babanızla genellikle hangi dilde konuşuyorsunuz?

Dil	Sayı	Yüzdelik
Sadece Türkçe	54	% 18,3
Genellikle Türkçe	98	% 33,6
Sadece Almanca	3	% 1
Genellikle Almanca	11	% 3,7
Türkçe Almanca Karışık	125	% 42,4
Cevapsız	3	% 1
Toplam	**294**	**% 100**

Öğrencilerin %42,4'ü anne ve babasıyla Türkçe ve Almancanın karışımından oluşan bir dil kullandıklarını belirtmiştir. Anne ve babasıyla sadece Türkçe konuşuyorum diyenlerin oranı % 18,3'tür. Bu orana genellikle Türkçe konuşuyorum diyen %33,6'lık dilim de eklenirse oran 51,9'a çıkmaktadır.

Kardeşlerinizle genellikle hangi dilde konuşuyorsunuz?

Dil	Sayı	Yüzdelik
Sadece Türkçe	31	10,7
Genellikle Türkçe	69	23,6
Sadece Almanca	4	1,4
Genellikle Almanca	58	19,4
Türkçe Almanca Karışık	130	44,2
Cevapsız	2	0,7
Toplam	**294**	**% 100**

Öğrencilerin % 44,2'si kardeşleriyle Türkçe ve Almancayı karıştırarak konuştuklarını belirtmişlerdir. Anne ve babasıyla Türkçe ve Almancayı karıştırarak konuşan % 42,4'lük orana yakın bir orandır. Anne ve babasıyla sadece Türkçe konuşuyorum diyenlerin oranı

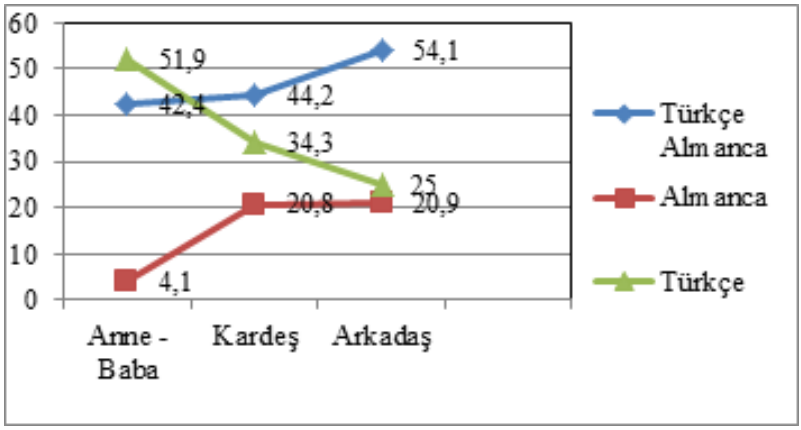
% 18,3 iken kardeşleriyle sadece Türkçe konuşuyorum diyenlerin oranı % 10,7'ye düşmüştür. Anne ve babasıyla genellikle Türkçe konuşuyorum diyenlerin oranı % 33,6 iken bu oran kardeş ortamında % 23,6' ya düşmüştür. Anne ve babasıyla genellikle Almanca konuşuyorum diyenler % 3,7 iken bu oran % 12'lik bir artış göstererek % 19,4'e çıkmıştır.

Türk arkadaşlarınızla genellikle hangi dilde konuşuyorsunuz?

Dil	Sayı	Yüzdelik
Sadece Türkçe	24	% 8,2
Genellikle Türkçe	49	% 16,8
Sadece Almanca	8	% 2,8
Genellikle Almanca	54	% 18,1
Türkçe Almanca karışık	159	% 54,1
Toplam	294	% 100

Öğrencilerin % 42,4'ü anne ve babasıyla, % 44,2'si kardeşleriyle Türkçe ve Almancayı karıştırarak konuşurken bu oran arkadaş ortamında % 54,1'e çıkmıştır. Sadece Almanca ve genellikle Almanca konuşanların oranı aile içinde % 4,7; kardeş ortamında % 20,8 ve arkadaş ortamında 20,9'a yükselmiştir. Sadece Türkçe ve genellikle Türkçe konuşanların oranı aile içinde % 51,9; kardeş ortamında % 34,3 ve arkadaş ortamında %25'e düşmüştür.

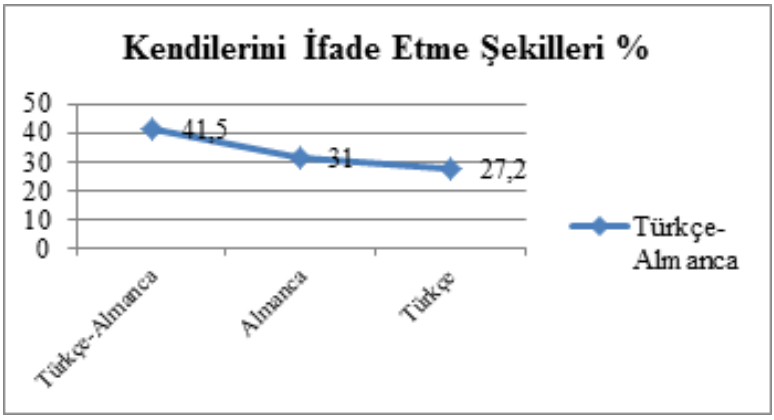
Öğrenci anketlerinin karşılaştırılması:



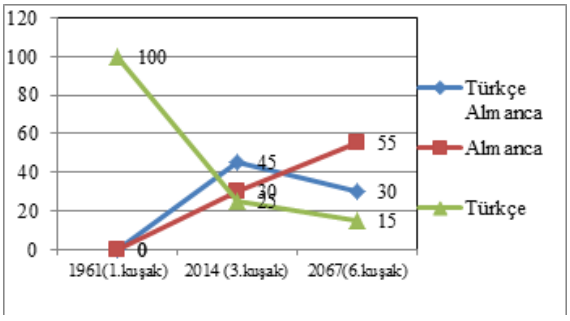
Hangi dilde kendinizi daha rahat ifade ediyorsunuz?

Dil	Sayı	Yüzdelik
Türkçe	80	% 27,2
Almanca	91	% 31
Türkçe Almanca Karışık	122	% 41,5
Cevapsız	1	% 0,3
Toplam	**294**	**% 100**

Öğrencilerden % 41,5'i kendini Türkçe ve Almancayı karıştırarak daha iyi ifade ettiğini belirtirken Almanca kendimi daha iyi ifade ediyorum diyenlerin oranı %31; Türkçe kendimi daha iyi ifade ediyorum diyenlerin oranı ise % 27,2'dir.



Türkçe kullanımında 1. ve 2. kuşağın faktörünün çok büyük olduğu görülmektedir. Kuşaklar ilerledikçe Türkçe kullanımı azalmakta yerini Türkçe-Almanca (DeuKisch) karışımı bir dil almaktadır. Önlem alınmadığı takdirde ileride Almanya'da Türklerin dil kullanımının gelişimiyle ilgili tahminimiz şu şekildedir:



Kaynakça

Adıgüzel,Yusuf, (2011), *Almanya Türklerinde Dil Din Kimlik*, İstanbul, Şehir Yayınları.

Adıgüzeş,Yusuf, (2011b), *Almanya'daki Türk Kuruluşları*, İstanbul, Şehir Yayınları.

Argunşah, Mustafa, (2008), *Sözüm Türkçe Üstüne*, İstanbul, Kesit Yayınları.

Bekar, Beytullah, (2013), "Almanya'da Türkler ve Türkçe", *TurkishStudies*, Prof. Dr. Mustafa ARGUNŞAH Armağanı, Ankara.

Çelik, Latif (2012), "Ellinci Yılında Göçtürklerin Türkiye ve Almanya Açısından Önemi", *Tarih Peşinde*, Konya.

Genç,Safiye, (2011), *Sprachökonomie im Bilingualismus (Deutsch-Türkisch) und İhre Möglichen Erscheinungen im Sprachgebrauch*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü, İstanbul. (Basılmamış Doktora Tezi)

Gümüşoğlu, Turgut, (2010), *Sprachkontaktunddeutsch-türkisches Code - Switching*, Frankfurt am Main, Peter LangVerlag.

Keim,Inken, (2007), *Die "türkischenPowergirls" Lebensweltundkommunikativer Stil einerMigrantinnengruppe in Mannheim*, Almanya, GunterNarrVerlag, Tübingen.

Korkmaz, Zeynep (1995), "Cumhuriyet Döneminde Bir Kültür Dili Olarak Türkçe", *Türk Dili Üzerine Araştırmalar I*, Ankara, TDK Yayınları.

Özdemir, Yücel (2014), "Demografik değişim neyi gösteriyor ?" Erişim tarihi: 06.05.2014

Özkan, Nevzat, (2007), *Türk Dilini Yurtları,* Ankara, Akçağ Yayınları.

Öztürk, Rafet, (2013), *I. Avrupalı Türkler Ana Dili Eğitimi Çalıştayı Bildiri Metni*, Sakarya.

Şahin, Birsen, (2010), *Almanya'daki Türkler*, Ankara, Phoenix Yayınevi.

Yeneroğlu, Mustafa,(Editör: BULUT, Yılmaz), (2014), "Almanya'da Çokdilliliğin ve Ana Dilde Eğitimin Hukuki Çerçevesi", *Avrupa'da Türkçenin Geleceği*, Ankara, Kadim Yay.

Yıldız, Cemal, (2012), *Yurt Dışında Yaşayan Türk Çocuklarına Türkçe Öğretimi (Almanya Örneği)*, Yurtdışı Türkler ve Akraba Topluluklar Başkanlığı, Ankara.

http://www.yenihayat.de/politika/demografik-degisim-neyi-goesteriyor

SIRADIŞI EŞDİZİMLİLİK: ZAMAN SÖZCÜĞÜ ÜZERİNE DERLEM TEMELLİ BİR İNCELEME

Ceren KAYASELÇUK

Yıldırım Beyazıt Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı

Özet

20. yüzyıl ve sonrasında yapısalcılar vb. dilbilim araştırmacıları tarafından kullanılan eşdizimlilik araştırmaları ile ilgili çalışmalar önem kazanmıştır. Bu bakış açısına göre dil bilgisi, sözcüklerin değil anlamların dilbilgisidir. Genel dilin betimlenmesi açısından önemli olan eşdizimlilik ilişkileri, yaratıcı dil kullanımları açısından da önemlidir. Bu çalışmada zaman sözcüğü üzerinde durularak adı geçen sözcüksel birimin "zaman geçmek, zaman harcamak, zaman kazanmak, zamanı değerlendirmek" gibi yaygın eşdizimlilik ilişkilerinden ayrılan sıradışı kullanımları ele alınacak; bu kullanımlar zaman'ın kavramsallaştırılması bakımından değerlendirilecektir. Çalışmada ODTÜ Türkçe Derlem kullanılacak, derlemde eşdizimlilik analizi AntConc 3.2.4 programı kullanılarak gerçekleştirilecek; sıradışı eşdizimlilikler ise yaygın eşdizimlilikler esasında, uyumluluk dizelerinin incelenmesiyle belirlenecektir.

Abstract

In 20. century linguistics, especially by structuralists, phrase used to describe the relationship between the founders syntactic relations came into prominence Firth and his followers revealed the understanding with collocation. According to this perspective, grammar, grammatical meanings of words are not. Such a grammar, but the words of its relationship with other words, in other words, it is possible to expose patterns collocations. Describing the general language which is important for collocations relations, in terms of creative use of language is important. In this study, with emphasis on the word time mentioned of lexical unit "pass the time, to spend time, gain time, time to evaluate" and so on separated from common collocations relationship the use of unusual will discuss; These uses will be evaluated be conceptualized in terms of time. METU Turkish corpus will be used in the study; in corpus collocation analysis will be performed using the AntConc 3.2.4 program; in case of unusual collocations on the basis of common collocations, will be determined by examining the compatibility of strings.

Dilbilim; "*Dillerin yapısını, gelişmesini, dünyada yayılmasını ve aralarındaki ilişkileri ses, biçim, anlam ve cümle bilgisi bakımından genel veya karşılaştırmalı olarak inceleyen bilim, lisaniyat, lengüistik, filoloji*" olarak tanımlanmaktadır.[1] Özellikle son yıllarda Türkiye'de dilbilim alanında yapılan çalışmalar artmıştır. Bu alanlardan biri de Batıda *corpus linguistic* olarak anılan *derlem dilbilimi*dir. Derlem dilbiliminin de temel inceleme alanından biri *eşdizimlilik* çalışmalarıdır.

[1] *Türkçe Sözlük*, (2011), Türk Dil Kurumu Yayınları, s. 665.

20. yüzyıl ve sonrasında yapısalcılar vb. dilbilim araştırmacıları tarafından kullanılan eşdizimlilik araştırmaları ile ilgili çalışmalar önem kazanmıştır. Bu bakış açısına göre dil bilgisi, sözcüklerin değil anlamların dilbilgisidir. Bu bakış açısına göre dil bilgisi, sözcüklerin değil anlamların dilbilgisi olmalıdır. Genel dilin betimlenmesi açısından önemli olan eşdizimlilik ilişkileri, yaratıcı dil kullanımları açısından da oldukça önemlidir.

Eşdizimlilik kavramı, sözcükler arasında oluşan kullanım birlikteliği ve dilbilgisel ilişkiler olarak kabul edilmektedir. Bu konuda yapılmış en iyi tanımlardan biri Berke Vardar'a aittir: "İki ya da daha çok sayıda dil biriminin genellikle aynı dizimlerde yer alması. Eşdizimlilik kavramı, sözlükbilime dağılımsal ölçütlerin uygulanmasından kaynaklanır ve birimlerin anlam yönünün dizim içi kullanımlarıyla yakından ilişkili olduğu görüşüne bağlanır.[2]

Sıradışı eşdizimlilikler ise, dilde yer alan genel kullanımların dışındadır. Sıradışı kullanımlar, genel dilde yer almazlar, edebi metinlerde (şiir, roman vb.) karşımıza çıkarlar. Ancak, sıradışı eşdizimlilikleri dilde yer alan diğer kavramlarla bağlantılı bir şekilde anlamlandırmamızın en önemli sebebi, dilde olmayan bir duygu ya da kavramı içermemeleridir. Yani, sıradışı kullanımlar bireylerin ve toplumların kültürel kodları ile çok yakından ilişkilidirler. Temelde sıradışı olarak adlandırdığımız bu kavramlar aslında tamamen sıradışı değildirler. Eğer dilde yer almayan bir kullanımdan kaynaklansaydı bireyler ve toplumlar tarafından anlaşılmaları mümkün olmazdı. bu nedenle sıradışı eşdizimliliklerin tespitinde zihnimizde zaman içerisinde yer edinmiş kavramlardan yararlanırız.

Tüm bu bilgiler ışığında, bu çalışmada zaman sözcüğü üzerinde durularak adı geçen sözcüksel birimin "*zaman geçmek, zaman harcamak, zaman kazanmak, zamanı değerlendirmek*" gibi yaygın eşdizimlilik ilişkilerinden ayrılan sıradışı kullanımları ele alınacaktır. Bu kullanımlar *zaman*'ın kavramsallaştırılması bakımından değerlendirilecektir.

Çalışmada ODTÜ Türkçe Derlem kullanılacak, derlemde eşdizimlilik analizi AntConc 3.2.4 programı kullanılarak gerçekleştirilecek; sıradışı eşdizimlilikler ise yaygın eşdizimlilikler esasında, uyumluluk dizelerinin incelenmesiyle belirlenecektir.

Bu çalışmanın en önemli amacı, eşdizimliliklerin dille ne kadar yakın olduklarını ve aslında dilin ve kültürün oldukça içinden geldiklerini göstermektir. Sıradışı eşdizimlilikler dilde yer alan belirli metaforlarla açıklanırlar. Biz bu çalışmamızda "Zaman paradır, Zaman akıp giden bir nehirdir, Zaman bir manzaradır vb." metaforlardan yararlanarak zaman sözcüğünün oluşturduğu sıradışı eşdizimlilikleri bu metaforlar ile açıklamaya çalıştık.

Kısaca ODTÜ Türkçe Derlem hakkında bilgi vermemiz gerekirse; S**özlü Türkçe Derlemi** projesi **(STC)** yüz yüze ya da çeşitli iletişim araçlarıyla (örn., telefonda ve kitle iletişim araçları) gerçekleşen Türkçe konuşmalardan oluşan 1 milyon sözcüklük bir veritabanını dilbilimsel yöntemlerle çözümleyerek günümüz Türkçesinin bilgisayar ortamında izlenmesini ve taranmasını sağlayacak bilimsel bir kaynaktır. **Sözlü Türkçe Derlemi** adıyla anılan bu kaynak, dil ve dille ilgili alanlarda araştırma ve çalışmalar yapan bilim insanlarının kullanımına sunulmuştur. STC, Ekim 2008-Nisan 2010 tarihleri arasında TÜBİTAK tarafından 108K283 no.lu proje ile desteklenmiştir. STC halen ODTÜ, Yabancı Diller Eğitimi Bölümünce desteklenmekte ve sunulmakta olup, BAP-05-03-2011-001 çerçevesinde derlem incelemeleri sürdürülmektedir.[3]

[2] Vardar, B., (2007), *Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü*, Multilingual, s. 94-95.

[3] Bu bilgiler ODTÜ Türkçe Derlemin veri tabanından aynen aktarılmıştır.

ODTÜ Türkçe Derlemi taramak için AntConc 3.2.4 programı kullanılmıştır. Bu program derlem yüklenildiği zaman çeşitli eşdizimlilik, sözcük listeleri, sıklık listeleri gibi bilgileri döken ve birden fazla derlemin yüklenebildiği bir programdır. Programın en önemli özelliklerinden biri, eşdizimlilik değerlerini belirleyen MI Score değerinin hesaplanabilmesidir.

Derlem içerisinde zaman sözcüğünün seçilme sebebi ise şu şekilde açıklanabilir: Zaman sözcüğü hem ODTÜ Türkçe Derlemde (Sıklık: 2864) hem de Ulusal Derlemde (Sıklık: 75.988) en çok kullanılan addır. Bu nedenle dilde zaman sözcüğünün uğradığı anlam değişmeleri ele alınmak istenmiştir.

Tarama yapıldığı zaman karşımıza çıkan örneklerin sıradışı olup olmadıklarını belirlemek için, genellikle kabul gören, sözcüğün sıklığının 3'ü geçmeyeceği kriterini esas aldık. Bulduğumuz sıklıkların da aynı kaynakta yer almasına dikkat ettik. Çünkü, farklı kaynaklarda yer alan eşdizimlilikler dilde genel bir kullanıma sahiptirler.

İnceleme

ODTÜ Derlemde zaman sözcüğünü taradığımızda karşımıza ***2864*** örnek çıktı. Bu örneklerden ***29'u*** sıradışı eşdizimlilik olarak tespit edildi. Örnekler zaman kelimesinin oluşturduğu eşdizimliliklere göre belirli metaforlar halinde ele alındı. Bu metaforların tespitinde *http://www.lang.osaka-u.ac.jp/~sugimoto/MasterMetaphorList/metaphors/* veri tabanından yararlanıldı. Sınıflandırma, eşdizimliliği oluşturan üyelerin dilbilgisel kullanımlarına göre yapıldı. (*ad+ad, sıfat + ad vb.*) Sıradışı olup olmadığı konusunda tereddüt duyulan örnekler Ulusal Türkçe Derlemden tarandı ve MI Score sayısına göre karar verildi.

Ad+Ad Grubu:

Zamanla ilişkisini çoktandır kaybetmişti, zaman artık onun için hep aynı yöne doğru akan bir nehir değil; geçmişin, ânın, hatta geleceğin içinde biriktiği büyük bir göldü. : Burada "Time is a container." yani "Zaman duran bir nesne, sınırlı bir kaptır." metaforu yer alır. Göl; bir su birikintisi, durağan bir su örtüsüdür. Burada zaman sözcüğü, birey için durağan bir hale gelmesi, ilerlemesi ya da nasıl ilerlediğinin bir önemi kalmaması açısından göle benzetilmiştir. Cümlede, günlük dilde zamanı sürekli akan bir nehre benzetme metaforu da yer almaktadır. Ancak, bu kullanım bize sıradışı eşdizimliliği vermez. Çünkü zaman her an akıp giden bir kavramdır. Ancak, göl gibi durağan olması, gölde biriken sular gibi anıların, geçmişin ve geleceğin de zaman içerisinde birikmesi bir metafordur.

Zaman sınırlı bir kaptır. → 1968'de, Saat 5'te geldi.

*Hangi kayalara, hangi **zaman mağaraları**na çarpıp yankılandı sesimiz ki bu kadar boğuk, bu kadar yabancı!..* : Burada "**Time is a container**." yani "**Zaman duran bir nesne, sınırlı bir kaptır**." metaforu yer alır. Mağara; bir boşluk, içerisine sığınılabilecek bir kovuktur. Burada zaman sözcüğü sesin yankılanması ve sınırlı olması bakımından mağara kavramına benzetilmiştir. Nasıl ki, sesler mağarada duvarlara çarpıp yankılanırsa ve bu yankılanma sonucunda tekrar duyulan ses bireye bir başkasının sesi duygusunu uyandırırsa, zaman da tıpkı sesi hapseden ve o sesi yabancı hale getiren bir mağaradır. Zaman da tıpkı bir mağara gibi sınırlı bir alandır. Sesin zaman içerisinde yabancı olması ise, zaman kavramının değişmesi ile ilgilidir.

Zaman sınırlı bir kaptır. → 1968'de, Saat 5'te geldi.

*Beyazlar içinde, pırıl pırıl ve **zaman teleskobu**nun bu yanından bakınca sanki hepsi birer Peri Padişahının Oğlu kadar yakışıklı.*: Burada "**Time is a landcape we move through ve Time is a resource**" yani "**Zaman bizim ona doğru hareket ettiğimiz bir manzaradır ve Zaman bir kaynaktır**" metaforları yer alır. Teleskop, çok uzaktaki bir nesneyi görebilmek, onu kendimize yaklaştırabilmek için kullandığımız bir aygıttır. Zaman da burada tıpkı teleskop gibi düşünülen, uzaktaki bir nesneyi bir zamanı yakınlaştırma amacı güden bir kavram olarak kullanılmıştır. Cümlede, teleskobun belli bir yanından bakınca peri padişahının oğlunun yakışıklı olma özelliği ön plana çıkmaktadır. Ayrıca burada zaman, bakış açısını belirleyen bir kavram olarak kullanılmıştır.

Zaman yaklaşan bir manzaradır. → Sınav günü yaklaşıyor.
Zaman bir kaynaktır. → Zamanını daha iyi kullan.

Zaman iki taraflıdır.: Burada "**Time is a container**." yani "**Zaman sınırları belli bir kaptır**." metaforu yer alır. Zaman, içerisinde hem geçmişi hem de geleceği barındırması bakımından iki taraftan sınırlandırılmış bir kavramdır. Bu cümlede de zamanın iki taraflı olması vurgulanmıştır.

Zaman sınırlı bir kaptır. → 1968'de, Saat 5'te geldi.

***Zaman perdesi**ne akisleri bir kez dahâ* düşer bunca yıl sonra. : Burada "**Time is a container**." yani "**Zaman sınırları belli bir kaptır**." metaforu yer alır. Perde, belirli bir ortamı sınırlandırmak, iki yeri birbirinden ayırmak için kullanılan bir nesnedir. Diğer bir tanımı da bir görüntünün yansıtıldığı yüzeydir. Burada da zaman geçmişten gelen bir anının yansıtıldığı perde anlamında kullanılmıştır. Uzun bir zaman sonra hatırlanan bir anı, tıpkı bir perdeye görüntünün yansıması gibi zamana yansır ve hatırlanır.

Zaman sınırlı bir kaptır. → 1968'de, Saat 5'te geldi.

*Dolana dolana kendi elleriyle yaptı kendini, çekip çıkardı adını **zaman kuyusu**ndan.* : Burada "**Time is a container ve Time is a resource**" yani "**Zaman sınırları belli bir kaptır ve Zaman bir kaynaktır.**" metaforları yer alır. Kuyu, genellikle su çekme amacı ile kazılan, etrafına duvar örülen derin çukurlardır. Zaman sözcüğü de burada derin olması yani geniş ama sınırlı bir kapsamı bulunması ve içerisinden alınmak istenen nesneye büyük mücadeleler sonucunda ulaşılması özellikleri ile kuyuya benzetilmiştir. Bireyin zaman kuyusundan kendini çıkarması hem zaman alan hem de uzun uğraşlar gerektiren bir durumdur.

Zaman sınırlı bir kaptır. → 1968'de, Saat 5'te geldi.
Zaman bir kaynaktır. → Zamanını daha iyi kullan.

*Deve tellal, köpek hamal, leylek muhtar, yılan urgan, hırka yorgan iken, ben su içer, develer elekten geçer iken, **zaman kalburu**nun deliklerinden aktı aktı Benco.* : Burada "**Time is a changer**." yani "**Zaman bir değiştiricidir**." metaforu yer alır. Zaman, kal-

burdan elendikçe değişir. birey zaman kalburunun deliklerinden aktıkça değişir. zaman, hayatı ve bireyi eledikçe farklı durumlara getirir.

Zaman bir değiştiricidir. → Zaman tüm yaraları iyileştirir.

*O sarsıntılardaki **zaman duygusu**nun bize dokunup geçişini yaşayamayacağız bir daha asla.* : Burada "**Time is a resource**." yani "**Zaman yeniden kullanılabilen bir kaynaktır.**" metaforu yer alır. Duygu kavramı; insanın his dünyasını anlatan, iç dünyasında hissettiklerini isimlendirmesini sağlayan bir kaynaktır. Burada zaman kavramı; insanı etkilemesi, iz bırakması bakımından duygu kavramına benzetilmiştir. Duygular, hayatın ve bireyin iç dünyasının en temel kaynaklarındandır. Bu nedenle zaman kavramının duyguya benzetilmesi, zaman kavramının bir kaynak olarak ele alınmasını sağlayan bir metafordur. Zaman burada birey için bir daha yaşanması mümkün olmayan bir duygudur.

Zaman bir kaynaktır. → Zamanını daha iyi kullan.

*Kabarıp akan bulutların gölgesinde unutulmuş bir **zaman fotoğrafı** gibi öylece duruyor,* : Burada "**Time is a container**." yani "**Zaman sınırları belli bir kaptır**." metaforu yer alır. Fotoğraf kavramı, belirli bir görüntüyü yüzey üzerine sabitleme anlamındadır. Burada da zaman sözcüğü belirli bir anda donup kalma, bir yerde sabitlenip hatırlanmama özelliği açısından fotoğraf kavramına benzetilmiştir. Nasıl ki fotoğrafların belirli sınırları var ise, zaman da tıpkı fotoğraf gibi sınırları belli bir kaptır. Zaman da fotoğraf gibi belirli bir ana hapsedilen bir kavram olarak düşünülmüştür.

Zaman sınırlı bir kaptır. → 1968'de, Saat 5'te geldi.

Işık *ve görüntü iskeletleriyle dolup taşan yüzleri katmer katmer* küf bağlamış ***zaman çöplükleri**nin arasından geçtiğimi;* : Burada "**Time is a resource**." yani "**Zaman yeniden kullanılabilen bir kaynaktır**." metaforu yer alır. Çöplük, çöplerin biriktirildiği çok pis yer anlamındadır. Zaman da burada tıpkı çöplük gibi biriktirilen bir kaynaktır. Ancak, metaforun benzetme kısmı zamanın çöplük gibi küf bağlaması ve pis olmasıdır.

Zaman bir kaynaktır. → Zamanını daha iyi kullan.

***Zaman büyük bir silindir**; geleneksel olan yalnızca halkoyunu gösterilerine indirgenmiş ve Hıdrellez'in anlamı kaybolmuş.* : Burada "**Time is a container**." yani "**Zaman duran bir nesne, sınırlı bir kaptır**." metaforu yer alır. Silindir, daha çok matematik terimi olarak kullanılır. Birbirine paralel iki yüzeyden oluşan yuvarlak bir cisimdir. Zaman da tıpkı silindir gibi alanları belli bir cisimdir. Nasıl silindirin alanı belli ise zaman da tıpkı silindir gibi belirli bir alanı kaplar ve sınırları çizilmiştir. Burada zamanın sınırlı olması ve bireyi belirli noktalara hapsetmesi üzerinde durulmuştur.

Zaman sınırlı bir kaptır. → 1968'de, Saat 5'te geldi.

*Karmaşık bir **zaman okuması*** güçleştiriyor filmin izleyicisinin okumasını: Burada "**Time is a resource**." yani "**Zaman yeniden kullanılabilen bir kaynaktır**." metaforu yer alır. Zamanı okumak demek, zamanı anlamlandırmaya çalışmak, zamana ayak uydurmak demektir. Burada da zamanı okumanın bir kaynak olmasından yani okuma eyleminin zaman üzerinden yapıldığını anlatan bir metafor vardır.

Zaman bir kaynaktır. → Zamanını daha iyi kullan.

*On üç öyküyü kapsayan yapıtın ana özelliği, her bir öykünün bağımsız oluşları yanı sıra, art arda dizilerek romanı andıran bir bütünlük yaratışlarından ileri geliyor. (a) Aynı kişilerin, (b) aynı yerlerde, (c) düzgülü ve zincirleme bir **zaman evrimi*** içinde, (d) değişmeyen ilişkilerini yinelemeleri, bizi özdeşlik sonucuna iten nedenlerdir. : Burada "**Time is a changer**." yani "**Zaman bir değiştiricidir**." metaforu yer alır. Evrim geçirmek Türkçe bir sözcüktür ve büyük değişiklikler içeren bir kavramdır. Evrim zaman içinde oluşan gelişmelerdir. Burada da zamanın roman içerisinde gelişmesi, zincirleme olarak meydana gelmesi özelliklerinden dolayı evrim kavramı ile sıradışı bir eşdizimlilik oluşturmuştur.

Zaman bir değiştiricidir. → Zaman tüm yaraları iyileştirir.

***Zaman** dediğimiz, en belirginiyle **bir sarkacın iki hareketi arasındaki boşluk**.* : Burada "**Time is a container**." yani "**Zaman duran bir nesne, sınırlı bir kaptır**." metaforu yer alır. Zaman kavramı burada tanımı yapılırken iki nesne arasında sallanan sarkacın arasındaki boşluğa benzetilmiştir. Bu tanımla zamanın sınırları çizilmeye çalışılmıştır. Zaman en basit anlamıyla iki boşluk arasına sığabilecek bir nesne olarak düşünülmüştür.

Zaman sınırlı bir kaptır. → 1968'de, Saat 5'te geldi.

*'Bu Adreste Bulunamadı'yı bir okuma tiyatrosu olarak ele almak yerine kişiler arasında ördüğü **zaman** ve mekân **duvarı** ile olaya dramatik bir bütünlük kazandırmış.* : Burada "**Time is a container.**" yani "**Zaman duran bir nesne, sınırlı bir kaptır**." metaforu yer alır. Duvar, bir yapının bölümlerini ayırmak için örülen engeldir. Zaman kavramı da burada bir engel gibi düşünülmüş ve kişiler arasına engeller koyan bir duvara benzetilmiştir. Zaman, duvar gibi, bireyler arasına engeller örmüştür. Bu nedenle zaman kavramı burada sınırları belli bir alan metaforu ile ele alınmıştır.

Zaman sınırlı bir kaptır. → 1968'de, Saat 5'te geldi.

*Kravatlı ve ukala para ve **zaman yöneticilerinin** nezdinde hem deli hem çocuksunuz.* : Burada "**Time is a money**." yani "**Zaman bir paradır**." metaforu yer alır. Birey günlük hayatında parayı yönetir, zamanı yönetmek de, tıpkı para gibi, bireyin hayatında büyük bir yer edinmiş bu kavramın elde tutulması anlamındadır.

Zaman paradır. → Zamanını akılsızca harcadı, israf etti.

Geçmiş Zaman Tesellileri:

Burada "**Time is a changer**." yani "**Zaman bir değiştiricidir.**" metaforu yer alır. Teselli, avunma anlamındadır. Zamanın teselli olması, zamanın bireyi avutmaya çalışması, duygularını değiştirmeye çalışmasıdır. Zamanın var olanı ya da geçmişi değiştirmeye çalışması "zamanın yaraları iyileştirmesi" gibi, bir değiştiricidir.

Zaman bir değiştiricidir. → Zaman tüm yaraları iyileştirir.

Ad+Fiil Grubu:

Ne uyusam, ne de uyanık olsam; düşlerle düşünceler karmakarışık akıp gitse, ***zaman yitse!*** **:** Burada "**Time is a money**." yani "**Zaman paradır**." metaforu yer alır. Yit- fiili kaybolan, sahip olunan şeylerin elden çıkması ile ilgili bir fiildir. Yitirilen şeyler, değerli şeylerdir. Bunlardan en önemlisi de paradır. Burada zaman paraya benzetilerek dilde çok az kullanımı olan yit- fiili ile kullanılmıştır. Zaman da para gibi yiten bir nesne olarak düşünülmüştür. Burada ek olarak söylenmesi gereken önemli bir nokta, bu yapının formun bozularak oluşmuş olmasıdır. Kaybolan şeyler aslında "yitmez", "yitirilir". Burada ise bir sıradışı kullanım olarak karşımıza yiten bir nesne çıkar.

Zaman paradır. → Zamanını akılsızca harcadı, israf etti.

Zaman *bizi şöyle* ***yokluyor****.* : Burada "**Time is a pursuer.**" yani "**Zaman bir takipçidir**." metaforu yer alır. Zamanın bireyi yoklaması, geçmişini hep ona hatırlatması demektir. Zaman, bireyi zaman zaman yoklarken anıları unutmasına müsaade etmez. Burada da zaman kavramının bir takipçi olarak kullanılması metaforuna yer verilmiştir.

Zaman bir takipçidir. → Zaman onu yakaladı.

Sesi, şekli ve görüntüsü de yoktu... Belki size biraz garip gelecek ama, o sırada ***zaman*** *aklımın ve ruhumun boyutlarını aşan genişliğiyle sanki günlerdir yüzüne bakılan* ***boş bir sayfaya benziyor****,* : Burada "**Time is a container ve Time is a resource**" yani "**Zaman sınırları belli bir kaptır ve Zaman bir kaynaktır**" metaforları yer alır. Boş bir sayfa hem içi doldurulabilecek bir kaynak hem de sınırlı bir kaynaktır. Zaman da tıpkı boş bir sayfa gibi sınırlandırılmış ancak, istenildiği şekilde doldurulabilecek bir kaynaktır. Ancak, nasıl ki boş bir sayfanın alanları belli ise zamanın sınırları da bellidir.

Zaman sınırlı bir kaptır. → 1968'de, Saat 5'te geldi.

Zaman bir kaynaktır. → Zamanını daha iyi kullan.

Sonra, kim bilir artık ben kapağını bile görmediğim kaç bin kitabın içinde aynı anda, hangi duygularla gezinirken, ***zaman*** *birdenbire* ***kuşlara dönüştü****.* : Burada "**Time is a pursuer ve Time is a landscape we move through.**" yani "**Zaman bir takipçidir ve bizim ona doğru hareket ettiğimiz bir manzaradır**. " metaforu yer alır. Zamanın kuşlara dönüşmesi, ileriye doğru hareket etmesi ve bizim de zamanın izinden gitmemiz anlamına gelmektedir. Burada zaman kavramı, aniden uçan giden kuşlara benzetilmiştir.

Zaman yaklaşan bir manzaradır. → Sınav günü yaklaşıyor.

Zaman bir takipçidir. → Zaman onu yakaladı.

Hemen ardından, toprak kılığına girip baktığım her yöne yayılıveren bu zamanın üzerinde; ***dağlara da dönüştü zaman***. : Burada "**Time is a changer**." yani "**Zaman bir değiştiricidir**." metaforu yer alır. Burada zaman kavramı, durağan bir dağa benzetilmiştir. Anlatıcıya göre, çevresindeki her şey zamana dönüşmektedir sırayla. Bunlardan biri de zamanın dağa dönüşmesidir. Zaman dağa dönüştükçe durgun hale gelir.

Zaman bir değiştiricidir. → Zaman tüm yaraları iyileştirir.

Öyle ki, ***zaman kimi zaman gölgesini denize bırakmış, kocaman, kasvetli bir dağ olarak çıkıyordu artık karşıma***. : Burada "**Time is a changer**." yani "**Zaman bir değiştiricidir**." metaforu yer alır. Burada zaman kavramı, bir önceki metafor gibi, durağan bir dağa benzetilmiştir. Anlatıcıya göre, çevresindeki her şey zamana dönüşmektedir sırayla. Bunlardan biri de zamanın dağa dönüşmesidir. Zaman dağa dönüştükçe durgun hale gelir.

Zaman bir değiştiricidir. → Zaman tüm yaraları iyileştirir.

Zaman merhametlidir*, inanın*. : Burada "**Time is a changer**." yani "**Zaman bir değiştiricidir**." metaforu yer alır. Merhamet kavramı, bireylerin düştüğü kötü duruma üzülme duygusunu içerir. Zaman da burada merhamet gibi insanların durumlarına üzülecek bir birey gibi düşünülmüştür. Bireyin içerisinde bulunduğu bu duruma zaman acır ve durumunu değiştirebilme çabası ile hareket eder. Bu yüzden zaman kavramı burada bir insan gibi düşünülmüş ve insanların sahip olduğu merhamet duygusu ile ilişkilendirilmiştir.

Zaman bir değiştiricidir. → Zaman tüm yaraları iyileştirir.

Evrende tek değer, tek gerçek, var olan ***her şeyin ölçütü zaman****, bedenime sarılmış bir* ***boa yılanı gibi acı veriyordu***. : Burada "**Time is a changer**." yani "**Zaman bir değiştiricidir**." metaforu yer alır. Zaman kavram, bireye acı veren bir metafor olarak ele alınmıştır. Bireyin vücudunda yer alan acı duygusu nasıl artarsa zaman da öyle acı vererek artmaktadır.

Zaman bir değiştiricidir. → Zaman tüm yaraları iyileştirir.

anla ki ölümle hayat arasında ***zaman gibi mesudum*** : Burada "**Time is a resource**." yani "**Zaman yeniden kullanılabilen bir kaynaktır**." metaforu yer alır. Bireyin mutlu olması ile zamanın mutlu olması arasında bir sıradışı eşdizimlilik kurulmuştur. Zaman burada ölümle hayat arasındaki vakitte kendini mutlu hisseden, hayatın tadını çıkaran insanın mutluluğu ile ilişkilendirilmiştir. Mutlu olma duygusu tekrar ele alınabilen bir kaynaktır. Zaman da mutluluk gibi tekrar yaşanabilir.

Zaman bir kaynaktır. → Zamanını daha iyi kullan.

*Bağ evlerinin evzar misali kondurulduğu asmalar diyarında **zaman kendi bağbozumunu gerçekleştirmiş**.* : Burada "**Time is a container ve Time is a changer**" yani "**Zaman sınırları belli bir kaptır ve Zaman bir değiştiricidir**." metaforları yer alır. Bağbozumu kavramı, belirli bir mevsimi ve bağda meyvelerin toplanmasını ifade eder. Burada zaman kavramı bağ bozumu gibi belirli ve sınırlı bir vakit ve gelişmiş ve olgunlaşmış bir nesne gibi düşünülmüştür. Bağ bozumunun gerçekleşmesi demek olgunlaşan ürünlerin toplanması demektir. Zaman da tıpkı bağbozumu gibi artık olgunlaşmıştır ve tamamlanmıştır. Ayrıca belirli bir vakti ifade etmesi bakımından da sınırları belli bir kap metaforu ile ele alınmıştır.

Zaman sınırlı bir kaptır. → 1968'de, Saat 5'te geldi.

Zaman bir değiştiricidir. → Zaman tüm yaraları iyileştirir.

*''Dilerim ki **zaman** beni **yanıltmaz**" demişti.* : Burada "**Time is a changer**." yani "**Zaman bir değiştiricidir**." metaforu yer alır. İnsanların yanılmasına yol açan kavramlar; bireyler ve duygulardır. Zaman kavramı da burada birey ve duygu gibi insanı yanıltan bir kavram olarak ele alınmıştır. Bu metafor da tıpkı "zamanın yaraları iyileştirmesi" gibi, bir değiştiricidir.

Zaman bir değiştiricidir. → Zaman tüm yaraları iyileştirir.

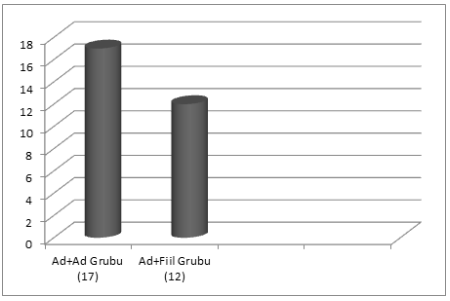
*"**Zaman alışveriş dünyasının acımasız efendisidir**: Bir müşteriye iki dakikada hizmet verebilmek başarı, bunu üç dakikada yapmak başarısızlıktır" diyor.* : Burada "**Time is a changer**." yani "**Zaman bir değiştiricidir**." metaforu yer alır. Acımasız bir efendi nasıl yanında çalışanlara merhamet etmezse zaman da insana acımaz ve çabucak geçer ve değişir. Zamanın hızla akıp gitmesi yani zamanın bir nehir gibi akması metaforu burada karşımıza sıradışı eşdizimlilik olarak çıkmıştır.

Zaman bir değiştiricidir. → Zaman tüm yaraları iyileştirir.

Sonuçlar

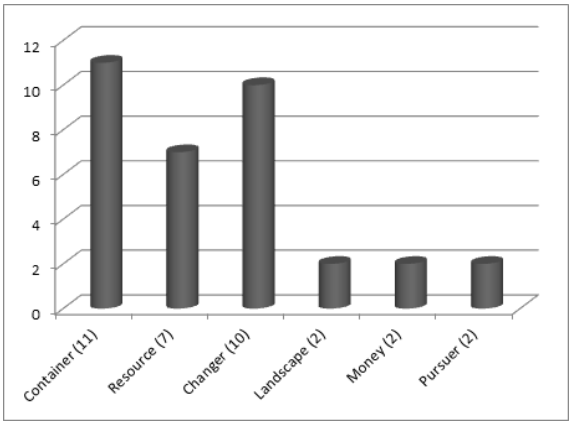
Zaman sözcüğü ile ilgili ODTÜ Türkçe Derlemde 2864 kullanım tespit edildi.

Bu örnekler arasında sıradışı kullanımların sayısı 29 olarak tespit edildi. Bu sayı genel verilerin %1'ini oluşturması ile oldukça az kullanımlardır.



Zaman sözcüğünün oluşturduğu dilbilgisel kullanımlardan iki grup tespit edilmiştir: **Ad+Ad** ve **Ad+Fiil**.

Zaman sözcüğünün oluşturduğu sıradışı eşdizimlilikler incelendiğinde 6 metafor tespit edilmiştir:



Bu çalışmanın en önemli amacı, eşdizimliliklerin dille ne kadar yakın olduklarını ve aslında dilin ve kültürün oldukça içinden kaynaklandıklarını göstermektir. Sıradışı eşdizimlilikler dilde yer alan belirli metaforlarla açıklanırlar. Biz bu çalışmamızda evrensel olarak kabul edilen metaforlardan yararlanarak zaman sözcüğünün oluşturduğu sıradışı eşdizimlilikleri Türk Dili içerisinde açıklamaya çalıştık.

Sonuç olarak, zaman sözcüğü Türkçede birçok eşdizimlilik meydana getirmektedir. Ancak, sıradışı eşdizimlilikleri incelendiğinde sayının çok az olduğu tespit edilmiştir. Sıklık verileri açısından en çok kullanılan isim olan zaman sözcüğü dilde çoğunlukla sınırlı olması bakımından ele alınmıştır (***Time is a container***). Bu sonuç da kültürel kodlarımızda zaman kavramını sınırlandırmamız, hayatı hep belirli anlar içerisinde yaşamamızın bir göstergesi olabilir.

Kaynakça

Vardar, B., (2007), *Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü*, Multilingual.

Türkçe Sözlük, (2011), Türk Dil Kurumu Yayınları.

MUĞLA VE YÖRESİ AĞIZLARINDA ŞİMDİKİ ZAMANDA SÜREKLİLİK BİLDİREN BİR TASVİR FİİLİ: *{-Xvaş- < (-Xp* **aş-**)}

Ceyhun SARI

Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Özet

Türkçe, şimdiki zaman biçimleri ve çekimleri açısından oldukça zengin bir dildir. Söz konusu çeşitlilik, Muğla ve yöresi ağızlarında da görülmekte ve bu yönüyle Muğla ve yöresi ağızları, Türkiye Türkçesi ağızları içerisinde ön plana çıkmaktadır. Yörede kullanılan ve sayısı 10'u bulan şimdiki zaman biçimlerinin birçoğunun ses ve yapı özellikleri açısından Türkçenin tarihî dönemleriyle ilişkilendirilmesi mümkündür. Bu dönemlerde görülen çeşitli tasvir fiilleri, Muğla ve yöresi ağızlarında kalıplaşmış olarak ve genellikle sürekli şimdiki zaman oluşturma göreviyle yaşamaya devam etmektedirler. Bu bağlamda, Muğla ve yöresi ağızlarının bir alt ağız bölgesi *(-I batı* Bölgesi) içerisinde yer alan Ula ilçesinin bazı köylerinde *aş-* fiilinin tasvir fiili olarak kullanıldığı ve esas fiile *{-Xp}* zarf-fiili ile bağlanarak sürekli şimdiki zaman görevinde kullanıldığı görülmektedir. Bu çalışmada, söz konusu tasvir fiilinin şimdiki zaman çekimi olarak kullanımı örnekler ışığında açıklanmaya çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Muğla ve Yöresi Ağızları, Tasvir Fiili, Şimdiki Zaman

Abstract

Considering the forms of Present Tense and conjugation, Turkish is a rather rich language. This diversity and richness is also evident in the dialects of Muğla and its environs, and consequently, in this respect, the dialects of Muğla and its environs come forward among the other dialects of Turkish in Turkey. It is possible to associate most of the Present Tense Forms, which are nearly 10 and used in the province, with the historical periods of Turkish in terms of phonetics and structural aspects. Various description verbs, observed in these periods, have existed as stereotypes the dialects of Muğla and its environs, and have lived with a role-mission to usually form Present Continuous Tense. In this context, it is seen that *{aş-* verb*}* is used as a description verb in some of the villages of Ula Town, which is in the sub-dialect region *(-I batı Region*) of the dialects of Muğla and its environs; and is also seen that it has been used in the function of Present Continuous Tense by connecting to the main verb *{-Xp}* with the adverb. In this study, with special reference to local examples, it is mainly aimed to explain the use of the description verb as in the form of Present Tense conjugation.

Key Words: Dialects of Muğla and its Environs, Verb of Description, Present Tense

Giriş

Türkçede Şimdiki Zaman

Şimdiki zaman, fiilin gösterdiği oluş ve kılışın içinde bulunulan zamanda başladığını ve sürmekte olduğunu göstermek için kullanılır. Tarihî ve günümüz lehçelerinin metinle-

rini inceleyen Prof. Dr. Vahit Türk, şimdiki zaman kavramının ifadesinde altmıştan fazla yapı ortaya koymakta, ancak esas olarak şimdiki zaman için yedi farklı yapı olduğunu belirtmektedir. Bunların içerisinde *yat-, tur-, otur-, yorı-* tasvir fiilleriyle kurulan dört şeklin de aslında aynı sistemle ortaya çıktığı vurgulayan Türk'e göre söz konusu sistemin yapısı şu şekildedir:

Asıl Fiil + Zarf-fiil eki + Yardımcı Fiil + Geniş Zaman Eki + Şahıs Eki

Türk lehçelerinde söz konusu tasvir fiillere başkalarının eklenmesi durumunda bile ortaya çıkan yapının değişmemesinin Türkçenin güçlü dil mantığına bağlanması gerektiğini vurgulayan Türk, bu örnekleri tek bir şimdiki zaman şekli sayarak Türkçede kullanılan şimdiki zaman yapılarını şöyle sınıflandırır:

Geniş zaman ekleriyle ifade edilen şimdiki zaman

-a/-e, -y ile ifade edilen şimdiki zaman

Tasvir fiilleriyle ifade edilen şimdiki zaman

Mastar eki + bulunma hâli eki şeklinde ifade edilen şimdiki zaman[1].

Türkçede **Tasvir Fiilleri**

Türk dilinin fiil çekiminde önemli bir yere sahip olan tasvir fiilleri, iki ayrı fiilin kaynaşmasından meydana gelmiş yapılardır. Bu tür yapılarda tasvir fiilleri, birinci fiile bir zarf-fiil eki yardımıyla bağlanır ve asıl anlam daima birinci fiildedir. İkinci fiil ise zamanla asıl anlamlarının yanı sıra yeni anlamlar kazanarak temel fiil olmaktan çıkmış ve birleşik yapı oluşturdukları asıl fiile anlam farklılıkları kazandırma rolünü üstlenen yardımcı fiil durumuna gelmiştir. Esas fiiller ile yapıca ve anlamca kaynaşarak tek bir hareketi gösteren bu yapılarda yardımcı fillerin görevi, esas fiildeki kılış ve oluşun biçimini, tarzını, yeterlilik, tezlik, süreklilik, yaklaşma ve uzaklaşma gibi açılardan tasvir etmektir[2].

Türkçenin her dönem ve lehçesinde yaygın bir kullanım sahası olan bu tür birleşik filleri, çeşitli görev ve biçimlerde görmek mümkündür. Türkçenin ilk yazılı belgeleri olan *Orhun Yazıtları*'nda *al-, bar-, bir-, er-,* ıd*-, kel-, yorı-*[3], Karahanlı Türkçesinde bar-, *bil-, bir-, kel-, kör-, tur-, yaz-*[4]; Harezm Türkçesinde *al-, bil-, u-ma-, bir-/ber-, kal-, tur-*[5]; Çağatay Türkçesinde *al-, ber-, bil-, bol-, kel-, kiriş-, kal-, sal-, tur-, tüş-, yavuş-, yaz-, yiber-*[6]; Kıpçak Türkçesinde *al-, bil-, ber-, er-, tur-, yaz-*[7]; Osmanlı Türkçesinde ise *dur-, yaz-, bırak-, düş-, gel-, var-, vir-, bak-, bat-, çık-, gel-, gör-, git-, kal-, ko/y-, sür-, yorı-*[8] fiilleri tasvir fiili olarak kullanılmıştır.

Tasvir fiillerin cümleye kattığı anlam, fiillerin "kılınış" ve "görünüş"üyle de yakından ilgilidir. Çekime girmemiş fiillerin "başlama", "sürme", "sürekli olma", "bitme", "bitirme", "aralıklı olarak yapılma" gibi işin ne biçimde yapıldığına ilişkin sözlüksel anlamlarına "kılınış"[9], çekimli fiillerin kişinin devreye girmesiyle şekil ve zaman kavramının

[1] Türk, V., (1999), "Türkçede Şimdiki Zaman Kavramı, Çekimleri ve Ekleri", *TDAY Belleten 1996*, Ankara, s. 337-339

[2] Kormaz, Z., (2003), *Türkiye Türkçesi Grameri (Şekil Bilgisi)*, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, s. 811-812.

[3] Tekin, T., (1988),*Orhun Yazıtları*, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, s. 117-190.

[4] Hacıeminoğlu, N., (1996), *Karahanlı Türkçesi Grameri*, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, s. 181.

[5] Eckmann, J., (1959), "Das Chwarezmtürkische" *Philologiae Turcicae Fundeamenta I*, Wiasbaden, s. 128-129.

[6] Eckmann, J., (2003), Çağatayca El Kitabı (Çev: Günay Karaağaç), Ankara, Akçağ Yayınları, s. 105-106.

[7] Karamanlıoğlu, A. F., (1994), *Kıpçak Türkçesi Grameri*, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, s. 148-150.

[8] Demir, N., (2004), "Eski Türkiye Türkçesinde Tasvir Fiilleri", *Zeynep Korkmaz Armağanı*, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, s. 103.

[9] Korkmaz, Z., (2003), s. 535.

dışına çıkarak farklı işlev, anlam ve zamana dönüşmesine "görünüş"[10] ya da "bakış"[11] denmektedir. Bu bakımdan, tasvir fiilleri, esas fiile kılınış ve görünüş yönlerinden farklı anlam incelikleri; fiilin sözlüksel zamanında sınırlama, süreklilik ve bitme gibi anlamlar katmaktadır[12].

Bu bildiride, kılınış ve görünüş çerçevesi içinde Oğuz yazı dillerinde ve diğer lehçelerde rastlanmayan *aş-* tasvir fiili ve kullanımı üzerinde durulacaktır.

***{aş-}* Tasvir Fiili**

aş- fiili Türkçe Sözlükte "yüksek, uzak veya geçilmesi güç bir yerin öte yanına geçmek[13]" anlamında kullanılmaktadır. Benzer anlamlarıyla diğer Türk lehçelerinde de görülen bu fiilin esas anlamının dışında tasvir fiil olarak kullanımına rastlanmamaktadır. Fiilin hareket ifade eden esas anlamı tasvir fiil olarak kullanılmasına olanak sağlamıştır. Çünkü tasvir fiilleri, tasvir hareket ifadesi taşıyan fiillerin asıl anlamlarını daha sonra kaybederek kalıplaşmaları ve nihai olarak esas fiilin hareketini kılınış bakımından tamamlama görevini üstlenen birer ek gibi kullanılmasıyla olmuşlardır[14].

Türkiye Türkçesinin ağızlarında tasvir fiillerin yoğun olarak kullanıldığı ağız bölgesinden biri de Batı Grubu Ağızları içerisinde yer alan Menteşe bölgesi ağızlarıdır. Bölgede şimdiki zaman çekiminde Eski Anadolu Türkçesi döneminde gelişen *yorı-* şekilli yapıların yanı sıra Hazar ötesi Türkmen ve Kıpçak ağızlarındaki *yat-, dur-, var-, gel-, ulaş-, gör-, otur-* gibi tasvir fillerinin yardımcı fiil işlevinde kullanımıyla oluşturulan on ayrı şimdiki zaman çekimine daha rastlanmaktadır[15]. Özellikle sürekli şimdiki zaman oluşturma görevi ile kullanılan tasvir fiilleri, dilde zaman bölümlemelerini kolaylaştırarak hareketin "kılınış" tarzını zaman bakımından daha açık biçimde göstermeleri yönleriyle son derece işlevsel özelliklere sahiptirler[16].

{-Xvaş-} Tasvir Fiilinin Kullanımı

Tasvir fiili olarak kullanılan yardımcı fiiller, sözlüksel anlamlarıyla belirli bir kılınışı temsil ederler. Sözgelimi, *alabil-* (yeterlilik), *geliver-* (tezlik), *bakakal-* (süreklilik), *düşeyaz-* (yaklaşma), *sürüp git-* (uzaklaşma) gibi kullanımlar tasvir fillerin kılınış anlamlarıyla yakından ilgilidir. Ölçünlü dilde de kullanılan bu yapıların yanı sıra ağızlarda yaşayan ve zamanda sürekliliği bildiren tasvir filleri de bulunmaktadır. Özellikle Menteşe bölgesi ağızlarında kullanılan *gelikgel-* "gelmeye devam etmek", *bakıbat- (bakıvat-)* "halen bakma işine devam etmek" (süreklilik, devam etme), *açıp dur-* "açma işini sürekli yapmak" (süreklilik), *durup otur-* "durmaya devam etmek" (süreklilik) vb. gibi yapılar bunlardan bazılarıdır.

aş- fiili, Muğla ve yöresi ağızlarının bir alt ağız bölgesi (-I batı Bölgesi) içerisinde yer alan Ula ilçesinin bazı köylerinde sürekli şimdiki zaman belirten bir tasvir fiili olarak kullanılmaktadır. Bu fiil esas fiile {*-Xp*} zarf-fiil eki ile bağlanmaktadır.

[10] Korkmaz, Z., (2003), s. 576-579.

[11] krş. Uğurlu, M., (2003), "Türkiye Türkçesinde "Bakış" ("Aspektotempora"), *Türkbilig,* Türkoloji Araştırmaları, Ankara, s. 125.

[12] Schönig, C., (1984), *Hilfsverben im Tatarischen*, Untersuchungen Zur Funktionsweise Einiger Hilfverbenbindungen, Wiasbaden, s. 34.

[13] Akalın, Ş. H. vd., (2006) Güncel *Türkçe Sözlük*, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, s. 139.

[14] Akar, A. (2009), "Bodrum Ağızlarında Şimdiki Zamanda Süreklilik Bildiren Bir Tasvir Fiili*: -I gat-", Türkiye Türkçesi Ağız Araştırmaları* Çalıştayı *Bildirileri*, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, s. 27-32.

[15] Akar, A., (2001), "Muğla ve Yöresi Ağızlarında Şimdiki Zaman Biçimleri", *M.Ü. Sosyal Bilimler Dergisi*, Bahar, S. 4, s. 4-7

[16] Akar, A., (2009), s. 29.

Söz konusu yapının *{-Xp* aş-*}* > *{-Xvaş-}* şeklini alması ise izlerini Eski Türkçeden bu yana görebildiğimiz /p/ > /b/, /b/ > /v/ değişimi sonucunda gerçekleşmiş olmalıdır.

{-Xvaş-} yapısındaki kullanımların derlemelerden elde edilen örnek cümleleri ile fillerin çekimsiz anlamları şu şekildedir:

gelivaş-: "çok sık, sürekli gelmek" (Süreklilik)

Tā dün *geldidin gülāşa, gine mi geldi?* ***Gelivaşā da gelivaşā*** bıktırdı *gāri.* "Gül Ayşe daha dün geldiydi, yine mi geldi? (Sürekli) **geliyor da geliyor,** bıktırdı artık."

akıvaş-: "sürekli akmak" (Süreklilik)

Huna baksana dünden beri boşa ***akıvaşā****, kimse kapatdıyok. Ağaçlā bi ay su istemez gāri.* "Şuna baksana, dünden beri boş yere **akıyor**, kimse kapatmıyor. Ağaçlar bir ay su istemez artık. (Ağaçlar bir ay sulanmasa olur.)

bakıvaş-: "bir süre boyunca bakmak" (Süreklilik)

āşam *gāveniñ ordan geçekene herkes bene* ***bakıvaşādın****. Biyon bile arkama bakmadım.* "Akşam kahvenin oradan geçerken herkes bana **bakıyordu**. Bir kere bile arkama bakmadım"

oynaşıvaş-: "Bir süredir oynuyor olmak" (Süreklilik)

Çocukla *nedivatıllā.* "Çocuklar ne yapıyorlar?"

Ne'dsiñle, ***oynaşıvaşılla****.* "Ne yapsınlar, **oynaşıyorlar**."

görünüvaş-: "görünüyor olmak, görünmeye devam etmek" (Süreklilik)

Ta bak orda ***görünüvaşarā****, görümamıñ?* "Bak orada **görünüyor**, görmüyor musun?

gülüşüvaş-: "bir süredir gülüşüyor olmak" (Süreklilik)

Gülüşüvaşāmañ *bakān, hoca duva edipduru gızcak hindi.* "**Gülüşmeyin** bakayım, hoca dua ediyor, kızacak şimdi."

Diñelivaş-: "bir süredir ayakta duruyor olmak" (Süreklilik)

Hörünüñ evinin yanında bi adam ***diñelivaşādıñ*** dün, *gördüñ* mü sen de? "Hörü'nün evinin yanında bir adam **ayakta duruyordu** dün, gördün mü sen de?

Oturuvaş-: "bir süredir oturuyor olmak" (Süreklilik)

Nedivatısız? "Ne yapıyorsunuz?"

Oturuvaşarız*, n'edem.* "**Oturuyoruz**, ne yapalım."

Yatıvaş-: "bir süredir yatıyor olmak" (Süreklilik)

Bubañ nas'oldu? "Baban nasıl oldu?"

Yatıvaşā işte, *nası osun.* "**Yatıyor** işte, nasıl olsun."

okuvaş-: "belli bir zamandan beri okuyor olmak" (Süreklilik)

Abu nere giden, sen hâlâ ***okuvaşāmıñ*** *olum?* "Aman nerelere gideyim, sen hâlâ okuyor musun oğlum?"

yayılıvaş-: "bir süredir otluyor olmak" (Süreklilik)

Ötön *inekleri gaybettim. Nere gittile acabala dēken buyu da garasuluğuñ ordan aşā inen bakan dedim. Bi de bakdīdım koca tarlaya girmişle,* ***yayılıvaşalla****.* "Geçen gün inekleri kaybettim. Nereye gittiler acaba derken bir kere de Karasuluk'un oradan aşağıya ineyim bakayım dedim. Bir de baktıydım koca tarlaya girmişler, **yayılıyorlar (otluyorlar)."**

garışdırıvaş-: "bir süredir karıştırıyor olmak" (Süreklilik)

Ende gadın deminden beri aşır gazanını ***garışdırıvaşā****, bişmişdir gari ocān başında. Aşabla, acık gepçeyi sen alıve endeniñ elinden.* "O kadın deminden beri aşure kazanını **karıştırıyor**. Pişmiştir (sıcaktan bunalmıştır) artık ateşin başında. Ayşe abla, azıcık kepçeyi sen alıver onun elinden."

sokuluvaş-: "Bir süredir sokuluyor olmak" (Süreklilik)

Hindi kimse yok deye sene ***sokuluvaşā*** *emme, aştan* āşam *babası geldi mi sennen oynamaz gari.* "Şimdi kimse yok diye sana **sokuluyor** ama akşam babası geldi mi seninle oynamaz artık."

yāvaş***:*** "bir süredir yağıyor olmak" (Süreklilik)

Temikden gēsēdin yāmır ***y***ā***vaşādın****, oturū gonuşūduk, hindi ben tarlaya gitbarın gāri.* "Biraz önce gelseydin yağmur yağıyordu, oturur konuşurduk. Şimdi ben tarlaya gidiyorum artık."

Sonuç

aş- tasvir fiili, "bir hareketin başlayıp devam ettiği anlamını bildiren" *gel-, ak-, bak-, oynaş-, görün-, gülüş-, otur-, yat-, oku-, yayıl-, karıştır-, sokul-, yağ-* gibi zaman sınırlaması olmayan fiillerle kullanılarak olayın yakın bir zaman aralığında başladığını ve şimdiki zaman sınırları içerisinde sürmekte olduğunu bildirmektedir. Anadolu'da geliştiği düşünülen bu tasvir fiili, sürekli şimdiki zaman ifadesinde kullanılması ve tasvir fiili kullanma alışkanlığının devam ettiğini göstermesi açısından dikkat çekicidir.

Kaynakça

Akalın, Şükrü Haluk vd., (2006) *Güncel Türkçe Sözlük*, Ankara, TDK Yay.

Akar, Ali, (2001), "Muğla ve Yöresi Ağızlarında Şimdiki Zaman Biçimleri", *M.Ü. Sosyal Bilimler Dergisi,* Bahar, S. 4.

Akar, Ali, (2009), "Bodrum Ağızlarında Şimdiki Zamanda Süreklilik Bildiren Bir Tasvir Fiili: *-I gat-", Türkiye Türkçesi Ağız Araştırmaları* Çalıştayı *Bildirileri*, Ankara, Türk Dil Kurumu Yay.

Demir, Necati, (2004), "Eski Türkiye Türkçesinde Tasvir Fiilleri", *Zeynep Korkmaz Armağanı*, Ankara, Türk Dil Kurumu Yay.

Eckmann, János, (1959), "Das Chwarezmtürkische" *Philologiae Turcicae Fundeamenta I*, Wiasbaden.

Eckmann, János, (2003), *Çağatayca El Kitabı* (Çev: Günay Karaağaç), Ankara, Akçağ Yay.

Hacıeminoğlu, Necmettin, (1996), *Karahanlı* T*ürkçesi Grameri*, Ankara, Türk Dil Kurumu Yay.

Karamanlıoğlu, Ali Fehmi, (1994), *Kıpçak Türkçesi Grameri*, Ankara, Türk Dil Kurumu Yay.

Kormaz, Zeynep, (2003), *Türkiye Türkçesi Grameri (Şekil Bilgisi),* Ankara, TDK Yay.

Schönig, Claus, (1984), *Hilfsverben im Tatarischen*, Untersuchungen Zur Funktionsweise Einiger Hilfverbenbindungen, Wiasbaden.

Tekin, Talat, (1988),*Orhun Yazıtları*, Ankara, TDK Yay.

Türk, Vahit, (1999), "Türkçede Şimdiki Zaman Kavramı, Çekimleri ve Ekleri", *TDAY Belleten 1996*, Ankara.

Uğurlu, Mustafa, (2003), "Türkiye Türkçesinde "Bakış" ("Aspektotempora"), *Türkbilig,* Türkoloji Araştırmaları, Ankara.

TÜRK DİLLİ HALKAR ARASINDA ORTAK KONUŞMA DİLİ İÇIN ORTAK ALFABE OLUŞTURMA ÜZERİNE TESPİTLER

Elçin Ali oğlu İBRAHİMOV

Azerbaycan Milli İlimler Akademisi-Dilcilik Enstitüsü Türkoloji bölümü

Özet

Türk dilli milletler arasında ortak iletişim dilinin oluşturulması günümüzün en doğal ve büyük sorunlarından biridir. Ortak iletişim dili oluşturmak konusunda bugün neler yapılmalıdır, hangi önlemler alınmalıdır? Öncelikle yapılması gereken ilk ve en önemli iş bütün Türk soylu halkların ortak bir alfabeye geçmesidir, Bilgisayar ve iletişim teknolojileri Latin alfabesine dayalı olarak geliştiğine göre bütün Türk soylu halklar en kısa zamanda ortak bir Latin alfabesine geçişi sağlanmalıdır. Bu ortak latin alfabesinde Türk lehçelerindeki ortak sesler için ortak alfabeler kullanılmalıdır. Bu alfabe mümkün olduğu kadar pratik ve kolay olmalı, aynı zamanda bu alfabenin bütün Türk halklarına öğretilmesi ve alfabenin kullanılması için dilcilerin üzerine önemli görevler düşmektedir. Bu alfabede bütün Türk dilli Cumhuriyet ve toplulukları için gerekli olan işaretler belirtilmelidir. Geçmişte çok değişik din ve kültürle yüz yüze gelen Türkler, yüzyıllar içerisinde bu kültür ve dinlerin etkisiyle alfabelerini de değiştirmişlerdir. Bugüne kadar Türkçe metinlerde Türkler Göktürk, Uygur, Mani, Brahmi, Arap, Grek, İbrani, Kiril, Lâtin alfabeleri kullanılmıştır. Belki bu açıdan yeni cumhuriyetler, alfabe değiştirme pratiğine yatkın olabilirlerdi. Üstelik bir asır içerisinde üç alfabe kullanmışlardı. Orta Asya ve Kafkaslardaki Türk boyları, yazılı edebiyatlarının başlangıcından yaklaşık 1928′e kadar Arap alfabesini kullanmışlardı. 1928′de Rusya'nın telkinleriyle Lâtin alfabesine geçmişler, bu alfabeyi de 1940 yılına kadar kullanmışlardı. 1940′tan 1990′lı yıllarına kadar Kiril alfabesini işlettikten sonra bağımsızlığın ardından kimisi tekrar Lâtin'i kabul etmişler, kimisi de hâlâ Kiril'i kullanmaktadırlar. Lâtin alfabesinin Türklere önerilmesi ve kabul etmelerinin sağlanmasında amaç, büyük bir ihtimalle, onları önce Arap harflerinden bu yolla koparmak, daha sonra da Slav asıllı Kiril alfabesini kendilerine kabul ettirmekti. Türkiye Cumhuriyeti 1928′de Lâtin'e geçince bir derece alfabe paralelliği ortaya çıktığı için ilelebet bu alfabeyle yazmaları da Sovyetlerin pek işine gelmezdi.Fakat şimdiki durumda bütün Türk Cumhuriyetlerinin bağımsızlığına kavuşması onları geçmişteki bir çok sıkıntılardan kurtamıştır. Şimdi biz genc turkologlar da dahil olmakla hepimiz, tarihin belirli dönemlerinde kullanılmış Ortak konuşma dilini Türkün büyük coğrafiyasında yaymalıyız. Bu yolda doğru olan nedirse onu yapmalı ve kesinlikle doğru yoldan sapmamalıyız. Ortak Türkçe oluşturulması için günümüzdeki tüm sorunları gidermekle Ortak Türkçeye giden yolda Ortak Alfabeni oluşturmalıyız. Ortak alfabe olmadan Ortak Türkçe yaratmak imkansızdır.

Abstract

Turkish language among nations today the creation of a common language is one of the most scenic and big problems. To create a common language about what should be done today, what precautions should be taken? First to be done first and most important thing that the peoples of Turkish origin a common alphabet is to adopt, computer and communication technologies Latin alphabet based on the advent According to all the peoples of Turkish origin as soon as possible a common Latin alphabet should be provided. This joint partners in the Latin alphabet to the sounds of the Turkish dialect common alphabet should be used. This script should be practical and easy as possible, but also to teach the alphabet to all the Turkish people and linguists

for the use of the alphabet on the important tasks is reduced. This alphabet is required for all Turkish speaking communities of the Republic and the marks should be indicated. In the past many different religions and cultures coming face to face with the Turks for centuries under the influence of this culture and religion have changed the alphabet .So far, the Turks in Turkish texts Kokturk, Uigur, Mani, Brahmi, Arabic, Greek, Hebrew, Cyrillic and Latin alphabets are used. Perhaps this aspect of the new republic, would be prone to the practice of changing the alphabet. Moreover, they used three alphabets in a century. Turkish tribes in Central Asia and the Caucasus, from the beginning of the written literature had used the Arabic alphabet until about 1928. In 1928, with Russia's suggestion of history to the Latin alphabet , the alphabet were used until the 1940s . From 1940 until the 1990s, after independence, after operating the Cyrillic alphabet to the Latin again some have accepted, some are also still use Cyrillic. Latin alphabet for the Turks to accept proposed and purpose in providing, probably, from the Arabic letters before them in this way to pull off, and then impose them were Slavic Cyrillic alphabet. Switch to the Republic of Turkey in 1928, the Latin alphabet, a degree of parallelism arise because many of the Soviet forever to write this alphabet did not come to work. However, in the present case the liberation of the whole of the Turkish Republic in the past a lot of them were frees woes. Now we are young but we Turcologists including , in certain periods of history 's great coğrafiya Songs used in common parlance the need to spread. If this path is the right thing to do and it certainly should not fall into temptation. Turkish partners to form today's Turkish partners on the road to fix all the problems, but we must create a common alphabet. Common Turkish impossible to create without the common alphabet.

Türkçenin en eski örneklerini VII. yüzyıl ortalarından başlayarak Yenisey, Orhon ve Talas bölgelerinde dikilmiş taş anıtlarda, mezar taşları üzerinde ve başka yazıtlarda buluyoruz. Bu dile Göktürkçe, bu en eski Türk yazısına da Göktürk Yazısı diyoruz.[1]

Tarihin ilk dönemlerinde aynı dilde konuşan Türk kabileleri ve toplulukları tarih geliştikçe büyük alana yayıldıkları için daha sonraki dönemlerde aynı dili konuşan topluluklar farklı ağızlarda konuşmalara başladılar. Zaman geçtikçe bu kabileler ve topluluklar geniş arazilerde birer birer devlet oldular, özellikle bu etkiler aynı dili konuşan toplulukları farklı lehçlerde konuşmasına neden oldu.

Büyük Türkolog N.A.Baskakov yazıyordu: "Türki (Türkçe) Kaşgardan İstanbula kadar arazide (bu arazi Çin Seddinden Dunay nehirine kadar) kullanılan ve anlaşılan edebi dil olmuştur".[2]

Bütün Türk dünyasının "dilde, fikirde, işde birliği"nin sağlanması düşüncesini dile getiren ünlü Türkolog Gaspıralı İsmail Beyin büyük ülküsünün gerçekleştirilimesi için siyasî, kültürel ve teknolojik şartları bugün en üst düzeydedir.[3]

Bu makalemizde ortak yazı dilinden çok, Türk halkları arasında ortak bir iletişim dili oluşturulmasında söz varlığının etkisi konusu üzerinde durmak ve Ortak iletişim dilinin oluşturulması konularıyla bağlı kendi mulahazalarımızı ileri sürmek isteriz. Şu anda önümüzde duran en önemli sorun Türk halkları arasında ortak iletişimin oluşturulması ve bu oluşumda söz varlığının etkisi konusudur. *Dünya çapındaki yaygınlığı, diplomasi dili, uygarlık dili, geçer bölge dili, resmî dil, ulusal dil* ve *yazı dili* olmasıyla ölçülür. Bu ölçütlerin yaygınlığı, eskiliği ve geçerliliği bir dilin diğer diller arasındaki yerini, konumunu, işlevselliğini ve değerini belirler. Türkçe çok eski tarihlerden beri yukarıda sayılan bütün özel-liklere sahip bir dil olarak yaşaya gelmiştir. Türkçenin sahip olduğu bu özelliklerin tümüne birden sahip olan dillerin sayısı oldukça azdır. Dolayısıyla Türkçe dünya çapında prestijli, yaygın ve işlevselliği yüksek bir dildir.[4]

Türkler için ortak konuşma dilinin kullanmasını, onun kullanılmasını gerçekleştiren ve sağlayan esas ana neden ortak alfabe ve genel imla kurallarıdır. Bu ilk bakışta basit olsa da bunu bugün basit olmadığını savunanlar sadece tarihe baktıklarında bunu rahatlıkla

[1] Banguoğlu Tahsin, "Türkçenin Grameri", Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1986 sayfa 16,
[2] N.A.Baskakov "Türk dilleri", Moskova 1960, sayfa-28
[3] Sabri Arıkan, "İsmail Bey Gaspıralı'ya Göre Dilde-Fikirde-İşte Birlik Niçin Şarttır?", Türk Dünyası Tarih ve Kültür Dergisi, S. 2000/07-163, s. 19.
[4] Ahmet Buran, Ercan Alkaya, "Çağdaş Türk Yazı Dilleri – I, "Anadolu Universitesi Yayınları, 1. Baskı, Eskişehir 2011, Unite 1. Sayfa-11

göre bilirler. Geçmişte bir birlerini anlamak şimdikinden daha kolay olmuştur. Hatta Rus imparatorluğunun Türkler arasındakı medeni konuşma ve anlaşmasını berlili şekilde ve planla, bilerekten bozmak veya gerçekleşmesine her türlu karşı çıkmıştır. XIX. yüzyılda bu durum şimdikinden daha kolay veolanaklıydı. Zamanında, aslında en azı bin yıl süresinde Türk lehçelerinin yakınlıkları biri, türklerin bir birini okuyup anlaya bilmesini şartlandıran nedenlerden en esası ortak alfabe ve aynı imla kurallarının kullanılması olmuştur. Malum olduğu gibi, bir zamanlar (yani dediğimiz bin yıl süresinde) Döğu, Batı ve Volga nehri kenarındakı Türkleri, bütün islami türkleri arap alfabesinden ve onun imla prensiplerini kullanmışlardı. Onun için A.Yasevi de, Y.Emre de, M.Fuzili de... bütün islami türk coğrafiyasında rahatlıkla okunmuştur.

Hatta daha sonrlar, yani Türkçelerin arasında büyük farklılıkların olduğu zamanlarda (XIX.asrın ikinci yarısı ve XX.asrın başları) İstanbulda yazan Namık Kemal, Şamahıda yazan Mirze Alekber Sabir, Kazanda yazan K.Tukay... hem Anadoluda hemde Bakude, hem Kazanda, hem Taşkentte bile rahatlıkla okunuyordu. [5]

Keza Bahçesarayda çıkan "Tercuman" gazetesi, Tiflisde çıkan "Molla Nasrettin" dergisi ve Volga nehirinde, Türküstanda, Kafkazda, Anadoluda, Krımda ve başka türk coğrafyalarında el el gezmiştir. Büyük Azerbaycan edibi, "Molla Nasrettin" dergisinin kurucusu Celil Mametkuluzade yazıyordu: "... bizim dilcilerimiz edebi, akademik dil arayışında oldukları zamanlarda bile "Molla Nasrettin" dergisi açık ve basit türkçesiyle kısa zamanda her kes tarafında beğenilen ve okunan bir dergi olmakla kalmadı Kür, Araz nehirlerini de geçerek Hazar ve Kara deryaları da vurup Türkiyeye ve Türküstana ordan da uçarak Kafkaz dağalarını aşarak Krıma ve diğer türk ülkelerine geçti..."

Hatta bir önemli ve özel husus var ki onu özellikle belirtmek isterdim. 7 nisan 1906 senesinde ilk sayı çıkan derginin editörü bakın, bizi düşündüren sorunlar karşısında ne yazmıştır: "Birlikte Kafkaz Türkleri için genelde bir dil konusunda anlaşamağa varmamışlardır. Peki Osmanlı Türkleri, peki Krım ve Kazan tatarları, peki Türküstan türkleri ve Üzbekistan, peki İranda yaşayan azeriler? Peki biz bunu itiraf ediyoruz ki evvel ve sonda ilelebet türkler için edebi dile ve imlaya, alfabeye çok büyük gerek vardır. Tüm varlığımızla inanıyoruz ki bir Ortak bir alfabe esasında bir ***Ortak Konuşma Dili*** vücuda gelecektir". Burda dikkat edilmesi gereken en esas konu Azerbaycan aydınının hele 1906 senesinde Türkler için ne zamansa ortak bir konuşma dilinin var olacağına inanmıştır. Şimdi ise en önemli olan konunu belirtmek isterdim, tarihten de belli olduği gibi Sovet imperatorluğunun en kesici olduğu bir dönemde onun zulmu altında sıkılan ve ezilen Türk edibinin böyle umutla, inanışla söylediği sözü bugün biz, bağımsız Türk devletlerinin adınları tartışıyoruz, hatta bazılarımız buna inanmamaktan başka hatta buna karşıyız.

Arap alfabesiyle yazılan eski türkçelerde ortak kelimeler herkes tarafında aynı şekilde yazmış, ancak herkes kendi dil kurallarına uygun şekilde kullanmıştır. Hatta bu alfabe için her zaman tutmuş olduğumuz esas kusur sesli harflerin azlığı ve kısa seslilerin yazılmasıdır.

Edebi yazılı örnekleri olan türkceler bu yolu tutup gitmişler. Ortak alfabe çevresinden kenar kalan türkçelerde farklar zaman zaman sert şekilde artmıştır. Örneğin yazı dili olmayan edebi forması ancak halk dili olan sibirya türklerinin bugün kullandıkları türkçelerde büyük şekilde bir birini anlamayacak derecede farklılıkların olmasında, şübhesiz ki bunun etkisi var. Kısacası biz bugün aynı tarihi tecrübeni tekrarlamalıyız. Bununla iki şeyi elde etmiş oluruz:

[5] Tofik Hacıyev, "Türkler için ortak konuşma dili", "Tahsil yayınları", Bakü 2013, sayfa-208

Ortak alfabeyle (elbette bugün bu genel alfabe latin lafabesi esasında olmalıdır) ortak konuşma (iletişim) dili fikirlerini gerçekleştirmeği kolaylaştırmak,

Türkçelerin canlı bir birine yaklaşması için olanak yaratmış oluruz.

Ortak iletişim dilinin oluşturulması bütün Türk halkları ve toplulukları için anlaşabilen tek bir dil aracılığıyla sağlanabilir.[6]

Alfabe birliği bir alfabe tipini seçmekle bitmiyor. Mesela, bugün kıril alfabesinden **çıkan** türklerin hepsi latin alfabesini kabul edip. Ancak bu tek alfabe **ölçüsüne** sığıyor mu? Aynı ses için gereklidir ki eynı alfabeni kullanmış olasan. Bu bakımdan aynen Sovyetler döneminde olan durumdayız, beki de ondan da kötü durumdayız. Onun için kötü durumdayız ki, Sovyet döneminde bozuculuk işi bir yerden, bir merkezden-Moskovadan yönetiliyordu. Ancak şimdi her iki türk devletinde başka başka taraflardan farkl bakışlar, farklı yanaşmalar vardır. Keza bu bozuculuk yöntemi bize Sovyet idollerinden miras kalıp. Rusların aşırı Türk düşmanlığının ve politikasının en büyük başarısı olan və Türklerin bugun de o politikianın etskisenden hala çıkamadığı alfabeyle bağlı bir iki örnek vermek isterdim. Mesela, biz Azerbaycanda ***-c-*** sesini (***can*** sözündeki ***-c-)*** bildirmek için kırildeki –**ч-** (ç) harfine kuyruk koyup işaret ediyorduk **-ч-.** Özbekler onun kirlcedeki **-ж- (j)** ile, Türkmenler aynı işarete kuyruk koymakla verdiler, ***-җ-.*** O zaman **-h-** sesini Azerbaycanda latin alfabesinden götürdük. Özbekler kirilcedeki ***-x-*** sesine kuyruk ilave ettiler ***–ҳ-,*** kumuklar kirilcedeki ***-г- (q)*** harfinin rusçadaki yumşaklık işaretinin ilavesiyle verdiler ***-гь-.*** Azerbaycan türkçesinde ***-ğ-*** (dağ) harfi için kirilcedeki ***-г- (q)*** harfine kuyruk koyuldu-ғ, kumuklar kirilcedeki aynı ***-г- (q)*** işaretine rusların bir işaretini birleşdirdiler ***-гь-.*** Latincedeki için Azerbaycan türkçesindeki **-y- (u)** eyrisini atmakla ***–y***, ve.d. Bunlardan başka bazı türk haklarında rus dilbilimine has olan harfler mekanik şekilde tekarlanıyordu. Mesela, türkçedeki ***–ş-*** yerine, ш-devamlı, tekrar ***-ş-*** yerine ***–ш-*** (türkmenlerde, uzbeklerde, başkırtlarda, kumuklarda ve.d) harfini kullanıyorlardı. Yahut rusçada iki sesi ifade eden harflar, mesela; ц-ts, я-ya, ю-yu, harfleri coğu Türk alfabelerine dahil edilmiştir. Sonuçta acı da olsa, içler acıtıcı olsa da Türkler kendilerini çok zorlukla anlayırdılar ve ya anlayamıyorlardı. Aynı zamanda türkçelerden birini bilen bir yabancı o biri türkçeleri okuya bilmiyordu. [7]

Sovyetler Birliği'nin dağılmasından önce Türkiye'nin Türk cumhuriyetleriyle ilişkileri sağlıklı değildi. Rusya'nın yayılmacı politika sına karşı Türkiye dikkatli olmaya çalışıyor, Rusya da egemenliği altındaki Türk yurtlarıyla Türkiye'nin ilgilenmesinden ve el altından yürüttüğü faaliyetlerden rahatsızlık duyuyordu.

1991′de Sovyetlerin dağılmasıyla birlikte Türk cumhuriyetleri de bağımsızlığına kavuştu. Bunun sonucunda beş bağımsız Türk cumhuriyeti daha ortaya çıkmış oldu: Azerbaycan, Kazakistan, Kırgızistan, Özbekistan ve Türkmenistan. Dünyanın değişik bölgelerinde heyecan ve ilgiyle izlenen bu gelişmeler, Türkiye'yi yakından ilgilendiriyordu. "Hazırlıksız yakalandık" sözlerini o günlerde sıkça duyuyorduk. Ne yapacağımız, ilişkilerimizi hangi çizgide yürüteceğimiz tam olarak belli değildi. Milliyetçi çevrelerde daha baskın olmakla birlikte Türkiye'de büyük çoğunluk yıllarca esir Türklerin bu esaretten kurtulmasını dillendiriyordu. Ancak esir Türkler bağımsız olunca neleri nasıl yapacaktık, bunlar üzerinde fazla durulmuyordu. Çünkü Türk yurtlarının büyük

[6] Ahmet Bican Ercilasun, "İsmail Gaspıralı'nın Fikirleri", Türk Dünyası Üzerine İncelemeler, Akçağ Yay., Ankara 1992, s. 358

[7] Tofik Hacıyev, "Türkler için ortak konuşma dili", "Tahsil yayınları", Bakü 2013, sayfa-211

bir kısmının bu kadar kısa sürede bağımsız olmasına ihtimal verilmiyordu. Bağımsızlık; yeni ordu, yeni bayrak, yeni para birimi gibi birçok "yeni"yi beraberinde getiriyordu. Bu hareketlilik içerisinde Türk dünyasının kültür birliği gündeme gelmeye başladı. Kültür birliğinin sağlanmasında, alfabe birliği önemli olduğu için Kiril'den Lâtin'e geçişle ilgili tartışmalar da gündemdeki yerini aldı.

O dönemde Türkiyenin tüm türk coğrafiyasında medeni, ekonomik, eğitim alanlarıyla ilgili çok üst düzeyde ilişkiler kurmaya çalışıyordu. Çok az zamanda olsa da Türkiye türkçesi bu coğrafiyaya artık yol açmıştır. Türkiye-Türkmenistan, Türkiye-Kazakistan, Türkiye-Tatarıstan, Türkiye-Azerbaycan türkçeleri arasında bu veya başka derecede iletişim sağlanmıştır.[8]

Türkçe bugün otuza kadar halkın ana dilidir. Bugün küreselleşen dünyada politik, ekonomik, medeni ilişkileri en üst düzeyde kurmak için Türk dilli halkarın ortak bir konuşma (iletişim) diline ihtiyacı vardır. Bu ortak konuşma dili içinse mutalak ilk şart ortak alfabedir. Türklerde dil birliği, alfave birliği tecrübesi tarihen olup. Zamanında Altay dağlarından Dunay nehirine kadar büyük coğrafyada yaşayan, bügün Orhun anıtlarının dili gibi kabul ettiğimiz tek edebi dili, ortak konuşma ve yazı dilimiz olup. Bu anlaşma bize olanak sağlıyor ki bugün de türkçelerden birini ortak konuşma (iletişim) dili olarak kullanak. Bunun için Türkiye Cumhuriyetinin konştuğu Türk dili günümüzdü tüm Türk dünyası için ortak iletişim dili gibi kullanmak mümkündür ve gereklidir.

Uzun uğraşlardan sonra 1926'da Bakû'de Birinci Türkoloji Kongresi yapıldı. Bu kongrede uzun tartışmalardan sonra Latin kaynaklı bir alfabe benimsendi ve buna Birleştirilmiş Türk Alfabesi adı verildi.[9]

Birleştirilmiş Türk Alfabesi aşamalı olarak Sovyetlerdeki Türk Cumhuriyetlerince kullanılmağa başlandı. 1928'de Türkiye Cumhuriyetinin kurucusu Atatürk, en büyük atılımlarından birini gerçekleştirerek Türkiye'de Lâtin alfabesine geçişi sağladı.[10] 1930'ların başında neredeyse bütün Türk dünyası aynı kaynaklı ortak yazıyı kullanıyordu. Bu durum bu şekilde devam etseydi belki de Sovyetlerdeki Türk halklarının birbirleriyle anlaşması ve iletişim kurması daha kolay olacaktı. Ancak, Stalin'in 1930'larda başlattığı kıyım sırasında Sovyetlerdeki Türk halklarının Lâtin yazısını kullanmalarına son verildi. Böylelikle Türk halkları arasındaki tarihi bağların kopma dönemi başlamış oldu.

Geçmişte çok değişik din ve kültürle yüz yüze gelen Türkler, yüzyıllar içerisinde bu kültür ve dinlerin etkisiyle alfabelerini de değiştirmişlerdir. Bugüne kadar Türkçe metinlerde Göktürk, Uygur, Mani, Brahmi, Arap, Grek, İbrani, Kiril, Lâtin alfabeleri kullanılmıştır. Belki bu açıdan yeni cumhuriyetler, alfabe değiştirme pratiğine yatkın olabilirlerdi. Üstelik bir asır içerisinde üç alfabe kullanmışlardı. Orta Asya ve Kafkaslardaki Türk boyları, yazılı edebiyatlarının başlangıcından yaklaşık 1928′e kadar (birkaç yıllık farkla) Arap alfabesini kullanmışlardı. 1928′de Rusya'nın telkinleriyle Lâtin alfabesine geçmişler, bu alfabeyi de 1940 yılına kadar kullanmışlardı. 1940′tan 1990′lı yıllara kadar Kiril alfabesini işlettikten sonra bağımsızlığın ardından kimisi tekrar Lâtin'i kabul etmişler, kimisi de hâlâ Kiril'i kullanmaktadırlar. Lâtin alfabesinin Türklere önerilmesi ve kabul etmelerinin sağlanmasında amaç, büyük bir ihtimalle, onları önce Arap harflerinden bu yolla koparmak, daha sonra da Slav asıllı Kiril alfabesini kendilerine kabul ettirmekti.

[8] Tofik Hacıyev, "Türkler için ortak konuşma dili", "Tahsil yayınları", Bakü 2013, sayfa-135
[9] "Türk Halklarının I türkoloji konferonsı Bakü-1926. "Azerbaycan tarihi". Bakü-1963. cilt III (rusça.)
[10] http://tr.wikipedia.org/wiki/Türk_dil_alfabesi

Türkiye Cumhuriyeti 1928′de Lâtin'e geçince bir derece alfabe paralelliği ortaya çıktığı için ilelebet bu alfabeyle yazmaları da Sovyetlerin pek işine gelmezdi.

1991 ve hemen sonrasındaki yıllarda dil alanında Türkiye ve Türk cumhuriyetlerinde önemli görüşmeler ve heyecanlı tartışmalar yapılıyordu. 1991 yılında Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü tarafından "Milletlerarası Çağdaş Türk Alfabeleri Sempozyumu" düzenlenir. Bu sempozyuma katılan delegeler Türk lehçeleri için tavsiye edilen 34 harfli ortak alfabeye imza atarlar. Bu alfabe, Türkiye Türkçesinde kullanılan Lâtin temelli alfabeye beş harfin daha ilâve edilmesiyle oluşturulur. İlâve harfler büyüklü küçüklü şunlardır: "Ä ä", "Ñ ñ", "X x", "Q q", "W w". Bu toplantılar ve tartışmalar meyvesini vermeye başlar ve değişik zamanlarda Azeri, Türkmen ve Özbekler kademeli olarak Lâtin alfabesine geçmeyi kararlaştırırlar.[11]

Azerbaycanda Latin kaynaklı alfabeye geçiş çalışmaları ilk defa resmi olarak 20 ekim 1923 başlanmış, lakin 1 ocak 1929'de Sovyetler birliği bu alfabenin kullanılmasını yasakladı. 18 ekim 1991 yılında Azerbaycan bağımsızlık elde ettikten sonra 5 aralık 1991'de yeniden Latin kaynaklı alfabeye geçit başlamıştı, lakin belirli devrlerde bu süreç tenezzüle uğramış veya istenilen şekilde kullanılmamıştır.[12]

Azerbaycan, 25 Aralık 1991′de Kiril harflerini bırakıp Lâtin alfabesine geçme kararı alır. Ancak "Ä ä" harfi yerine "Ə ə"yi kabul eder. Bu kabul, aynı zamanda 34 harfli ortak alfabeden de ilk sapmadır. Buna rağmen söz konusu ortak alfabeye en sadık kalan Azerbaycan Cumhuriyeti olmuştur. Bu alfabenin Türkiye'de yürürlükte olan alfabede bulunmayan karakterleri şunlardır: "Ə ə", "Q q" ve "X x". Yeni Azeri alfabesiyle yazılmış bir metin, kod farklılaşması olmadığı için Lâtin temelli alfabe kullanan biz Türkiye Türkleri tarafından kelimelerin rahat anlaşılmasında büyük kolaylıklar sağlamış oldu. 12 Nisan 1993′te Türkmenistan, 2 Eylül 1993′te de Özbekistan Lâtin alfabesini kabul ederler. Bu iki Türk cumhuriyetinin kabul ettikleri alfabede 34 harfli ortak alfabeden sapma epeyce fazladır. Türkmenistan, farklı kodları benimseyerek, kabul edilen 34 harfli Türk alfabesinin biraz dışına çıkmış oldu ve "ı" yerine "y", "y" yerine "ý", "c" yerine de "j"yi kabul etti. Örnek olarak; "dizgici" veya "ürün toplayıcı" anlamlarına gelen "yıgıcı" kelimesi, "ýygyjy" şeklinde yazılınca, bu kelimenin yaşadığı bir başka lehçe ana dili olanlar için ilk andaki hızlı çağrışım yok edilmiş oldu. Türkiyeli birisi "yılını" kelimesini ""ýylyny" şeklinde görünce onda hiçbir çağrışım yapmaz. Özbekistan bir yandan "ş", "ç" gibi harflerin İngilizcedeki yazılışları olan "sh" ve "ch"yi esas alırken bir yandan da yuvarlaklaşan "a" ile "o"nun tek kodla gösterilmesini kabul ederek iki farklı harfi birleştirmiş oldu. Lâtin temelli alfabeyi kullanan Türkler tarafından "çiçek" kelimesi "chichek" şeklinde yazılırsa, ilk bakışta farklı kod seçimini bilmeyenlerce bu kelimenin İngilizce sanılması kaçınılmazdır. "Çocuk çok nazlı bir çiçektir" cümlesini "Chocuk chok nazlı bir chichek tir" biçiminde yazdığımızda bütün kelimelerini çok iyi bildiğimiz Türkiye Türkçesine ait bir cümle bizden bu kadar uzaklaşırsa, bazı kelimelerini bilemeyeceğimiz Özbekçe bir metnin böyle bir tercihle ne kadar uzaklaşacağını siz düşünün. Bu yaklaşımların bir sonucu olarak, kelimeyi anlamak için harcamamız gereken ilk gayreti alfabeyi çözmeye ayırmak durumunda kalıyoruz.

[11] http://www.zaman.com.tr/yorum_yorum-prof-dr-mehmet-kara-turk-cumhuriyetleri-ortak-latin-alfabesi-nin-neresinde_625190.html (indirilme tarihi 15.01.2014)

[12] «Latin kaynaklı Azerbaycan alfabesinin restorasyonu hakkında» Azerbaycan Cumhuriyeti Kanununun yürürlüğe girmesi", Azerbaycan Cumhuriyeti Yuksek Meclisinin Kararı, Bakü-25 Aralık 1991, № 34

Araştırma amaçlı yazmış olduğumuz bu makalemizde verdiğimiz örneklerdeki gibi farklı kodla gösterilmiş olan aynı karakterlerin bütün metin örgüsü içinde var olduğunu düşündüğümüzde, Türk lehçeleriyle yazılmış metinlerin işaretlerin arkasına gizlenmesiyle Türkler arasında anlaşma birkaç adım daha zorlaşmış olacaktır. Türkmenistan ve Özbekistan da günün birinde bu farklı kod tercihinin birlikten çok ayrılığa sebep olacağını anlayıp gerekli düzeltmeyi yapacaklardır. Nitekim Türkmenistan, bu anlamda daha önce 34 harfli ortak Türk alfabesinin dışında kabul ettiği bazı karakterleri sonradan düzeltmiştir. Azeri, Türkmen ve Özbeklerin dışında şu ana kadar Gagavuzlar, Karakalpaklar, Kırım ve Kazan Tatarları da Lâtin alfabesine geçme kararı almışlardır. Ancak 2002 yılında Duma'nın aldığı kararı meclis de onayıp kanun hâline getirince Kazan Tatarlarının alfabe değiştirme girişimi engellenmiştir. Çıkarılan kanuna göre, Rusya Federasyonu içindeki bütün halklar ana dillerini yazarken Kiril esaslı kendi alfabelerini kullanmak zorundadırlar.

Kazakistan ve Kırgızistan bağımsız oldukları için onların bu tür sıkıntıları yoktur. İsterlerse hür iradeleriyle Lâtin'e geçebilirler. 23 Kasım 2007 tarihinde Cumhurbaşkanı Abdullah Gül'e Türk Ocakları Genel Başkanı Nuri Gürgür tarafından sunulan 18 maddeli raporun 13. maddesinde ortak alfabe ve Kazakistan'ın tavrı konusunda şöyle denilmiştir: "Ortak alfabe konusu sürekli gündemde tutulmalıdır. Kardeş cumhuriyetler Latin alfabesine geçme konusunda oldukça mesafe almış bulunuyorlar. Daha önce Azerbaycan, Özbekistan ve Türkmenistan'ın bu yöndeki kararlarından sonra, son olarak Kazakistan'ın da aynı yönde adım atması sevindirici bir gelişmedir".

"Dil ve alfabe konusunda ortak bir paydada buluşmamızı sağlamak amacıyla ilişkiler her alanda geliştirilmelidir. Daha önce bilimsel toplantılarda ortaya çıkan görüş birliğine paralel şekilde 34 harfli çerçeve alfabe gibi kararlar hayata geçirilmelidir. Bu hususta Türkiye de dahil ülkelerin kendi alfabelerini koruma dirençleri gözlenmektedir. Bu konuda örnek bir davranış sergileyebiliriz, alfabemizde esasen ihtiyaç bulunan iki harfin eklenmesini yeniden düşünebiliriz. Ortak eğitim kitapları, tarih, dil ve edebiyat konularında alınan birçok kararın temenni mahiyetinde kalmış olması, gerçekçi ve kalıcı atılımların yapılmaması büyük bir handikaptır."

Azeri ve Türkmenlerin alfabe değişikliğini hızlıca benimseyip hayata geçirmelerinde uzun yıllardır Lâtin alfabesi kullanan Türkiye Türklerinin Oğuz soyundan gelmeleri etkili olmuş olabilir. Bu açıdan Latin'e geçmekte istekli olan Kazaklara Lâtin alfabesinin kabulü konusunda her türlü desteğin sağlanması gerekir. Çünkü onlar Lâtin'e geçtiklerinde yine Kıpçak soyundan gelen Kırgızların Lâtin alfabesine geçişi daha erken ve kolay olacaktır. Öte yandan Kazaklar Lâtin alfabesine tam olarak geçerlerse, Kiril alfabesi kullanan tek Türk cumhuriyeti olarak Kırgızistan kalacak, bu durum da onları Lâtin'e geçmeye teşvik olacaktır. Kazakistan Türkiye Türklerinin kullandığı 29 harfe ilâveten yeni kabul edeceği alfabeye 34 harfli ortak Türk alfabesinden "Ä ä", "Ñ ñ", "Q q", "X x", "W w" harflerini ekleyebilir. Rusça kelimelerde "V v", Türkçe kelimelerde ise "W w" harfini kullanabilirler. Kiril'den Lâtin'e geçişte siyasî iradeyi yönlendirenler; dilbilimcilerin görüşlerine itibar etmeli, karar verirken kendilerine sunulan raporlardaki bilimsel ölçütleri mutlaka göz önünde bulundurmalıdırlar.

Dikkat edilmesi gereken başka hususlar da vardır, onları da belirtmek isterdim. 1940 yılında kullanılmaya başlayan Kiril alfabeleri her cumhuriyet için ayrı ayrı karakterler göz önüne alınarak hazırlanmıştır. Bu, Rusların özel tercihine dayanıyordu. Paralel karakterler

kullanılmış olsaydı; o zaman Türk boyları değişik lehçelerde yazılmış metinleri, en azından ortak öğeler söz konusu olduğunda, çok kolay anlayabilirlerdi. Ancak alfabe örüntüsündeki karışıklık, şuuraltındaki hızlı çağrışıma engel oluyordu. Kiril alfabesi, ayrıca Türkçe için gerekmeyen "Е е", "Ё ё", "Я я", "Ю ю" ("Ye ye", "Yo yo", "Ya ya", "Yu yu") gibi ikili karakteri gösteren harflere sahipti. Bu şekilde yapılan tercihler, aynı milletin çocuklarını birbirinden uzaklaştırmayı amaçlayan özel bir tasarımın ürünü ve planlaştırılmış bir politikanın devamı ve uygulnamasıydı. Türk cumhuriyetlerinin yetkilileri, akıllı davranıp bağımsızlığa kansız/acısız kavuşmuşken Rusya'nın yapmaya çalıştığı şekilde bir tercihle hareket etmemeliydiler. Aksine ihtiyaç duydukları birkaç harfi 34 harfi alfabeden ilâve etmekle birlikte aynı karakterleri kullanarak şuur altını harekete geçirip dilde yakınlaşmayı doğurabilecek paralel kodların kullanılmasına özen göstermeliydiler.

Özal'dan sonra kesintili olarak yürütülen ilişkiler, Cumhurbaşkanı Abdullah Gül'ün Azerbaycan ve Türkmenistan ziyaretleriyle yeni bir ivme kazanmıştır. Cumhurbaşkanı'nın Kazakistan'a yaptığı seyahatte alfabe konusunun tekrar gündeme gelmiş olması ve ileriye yönelik olumlu gelişmelerin yaşanacak olması sevindiricidir. Bu yeni dönemde Cumhurbaşkanı ve Başbakan'ın Orta Asya ve Kafkaslar ile gerçek anlamda ilgilenmeleri beklenmektedir. İran, Çin, Rusya ve Amerika'nın bölgedeki girişimlerini Türkiye görmezden gelmemelidir. Şu ana kadarki inişli çıkışlı ilişkilere rağmen Türkiye bu bölgelerle iletişim kurmada hâlâ daha avantajlı durumdadır.

Bugün Türkiyenin tüm türk coğrafiyasında medeni, ekonomik, eğitim alanlarıyla ilgili çok üst düzeyde ilişkiler kurulmuştur. Demek ki, Türkiye türkçesi bu coğrafiyaya artık yol açmıştır. Bu gün Türkiye-Türkmenistan, Türkiye-Kazakistan, Türkiye-Tatarıstan, Türkiye-Azerbaycan türkçeleri arasında bu veya başka derecede iletişim sağlanmıştır.[13]

Türkçe otuza kadar halkın ana dilidir. Bugün küreselleşen dünyada politik, ekonomik, medeni ilişkileri en üst düzeyde kurmak için Türk dilli halkarın ortak bir konuşma (iletişim) diline ihtiyacı vardır. Bu tecrübe tarihen olup. Zamanında Altay dağlarından Dunay nehirine kadar büyük coğrafyada yaşayan, bügün Orhun anıtlarının dili gibi kabul ettiğimiz tek edebi dili, ortak konuşma dilimiz olup. Bu anlaşma bize olanak sağlıyor ki bugün de türkçelerden birini ortak konuşma (iletişim) dili olarak kullanak. Bunun için Türkiye Cumhuriyetinin konştuğu Türk dili günümüzdü tüm Türk dünyası için ortak iletişim dili gibi kullanmak mümkündür ve gereklidir.

Şuuraltını harekete geçirecek imkânlara sahip bir ülkeyiz. Yeter ki doğru politikaları belirleyebilelim. Öte yandan şu ana kadar bu bölgelerde okullar açılmış, ticarî ve ekonomik ilişkiler yavaş da olsa derinleşmeye başlamıştır. Yapılacak olan en önemli iş; daha önce buralarda eğitim hizmetinde, ticarî ve ekonomik hizmetlerde bulunmuş olanlarla iletişim kurarak doğru atılan temellerin üstüne bina kurmaya devam etmektir. Orta Asya bizim her zaman gönlümüzde etkili bir yere sahiptir. Atalarımız, bir zamanlar oradan gelerek Anadolu'yu maddî ve manevî anlamda yurt hâline getirmişlerdi. Yeni ilişkilerde zorluklar her zaman karşımıza çıkacaktır. Ancak birbirimizi iyi anlayıp sevgi, dayanışma, kaynaşma, yardımlaşma gibi değerleri iyi temsil edersek; Türkiye, her yönüyle anayurdumuzdaki gönüllerde kalıcı bir şekilde yer edecek ve Orta Asya'nın geleceği daha aydınlık olacaktır.

[13] Tofik Hacıyev, "Türkler için ortak konuşma dili", "Tahsil yayınları", Bakü 2013, sayfa-135

Sonuç ve Öneriler

Ortak iletişim dili oluşturmak için bugün alfabeyle bağlı neler yapılmalıdır, hangi önlemler alınmalıdır kısaca bunları belirtmek istiyorum:

Öncelikle yapılması gereken ilk ve önemli iş bütün Türk soylu halkların ortak bir alfabeye geçmesidir. Bilgisayar ve iletişim teknolojileri Latin alfabesine dayalı olarak geliştiğine göre bütün Türk soylu halklar en kısa zamanda ortak bir Latin alfabesine geçişi sağlanmalıdır. Bu ortak latin alfabesinde Türk lehçelerindeki ortak sesler için ortak harfler kullanılmalıdır. Bu alfabe mümkün olduğu kadar pratik ve kolay olmalı, aynı zamanda bu alfabenin bütün Türk halklarına öğretilmesi ve alfabenin kullanılması için dilcilerin üzerine önemli görevler düşmektedir. Bu alfabede bütün Türk dilli Cumhuriyet ve toplulukları için gerekli olan işaretler belirtilmelidir.[14]

Yeni oluşturulacak alfabenin ve ortak iletişim dilinin siyasi dairelerde büyük oranda kullanılacağı açısından gerekliliğini gözönünde tutarak konunun Tark dilli devletlerin hükumetleri düzeyinde ortaya atılması net sonuçların elde olunmasına olanak yaratmış olacak. Aynı zamanda resmi yazışma ve iletişim dillerinin gerekliliğini dışlamakla Türk dilli devletler için en uygun iletişim dilinin Türk dilinin olması özellikle belirtilmelidir.

Türk dünyasında ana dilde öğrenim ve öğretim konusu da üzerinde önemle durulması gereken bir başka konudur. Türk soylu halklar ilkokuldan üniversiteye kadar öğretimlerini ana dillerinde yapmalıdır. Ana dilden başka bir dille öğretim yapılması dereceli olarak kaldırılmalı, her öğretim kademesinde aşamalı olarak ana diliyle öğretime geçilmelidir.

Türk halkları birbirinin edebi eserlerini okumalı, okutmalıdır. Okul kitaplarında her Türk lehçesinden parçalar özgün şekilleriyle ve o lehçeye aktarılmış şekilleriyle yer almalıdır.

Türk dünyası ortak edebiyatının kaynak eserleri destanlar, masallar, ninniler, atasözleri her cumhuriyette ayrı ayrı yayımlanmalıdır.[15] Bu edebi eserlerin bütün Türk dünyasının ortak ürünleri olduğu bilinci yaygınlaştırılmalıdır.

Ortak iletişim dili üzerine araştırmalar, çalışmalar yapmak üzere Türk Cumhuriyetlerindeki dil enstitülerinin, dil kurumlarının desteğiyle uluslararası araştırma enstitüsü kurulmalıdır. Bu enstitüde Türk dünyası ortak iletişim dilinin söz varlığı, terimleri üzerine çalışmalar öncelikli olarak yürütülmelidir.

Bütün Türk lehçelerinin söz varlığını ortaya koyacak büyük bir karşılaştırmalı sözlük hazırlanmalıdır. Bugün Türk dillerinin genel bünyesinde 40.000 ila 80.000 kelimelik söz varlığı mevcuttur. Bir kavram için bir lehçede yabancı kaynaklı kelime, diğer lehçelerde Türkçe kökenli kelime kullanılıyorsa Türkçe kökenli kelime o lehçeye de alınmalıdır. Böylece lehçelerin söz varlıkları da doğal kaynaktan zenginleşmiş olacaktır.

Türk dilli halkların şair ve yazarlarının eserleri diğer leh çelerde de yayımlanmalıdır. Bu eserler ortak Türk alfabesiyle yayımlanmalı, sayfanın bir tarafında özgün metin karşısında ise aktarması bulunmalıdır.[16]

Türk cumhuriyetlerinin radyo ve televizyon yayınlarının Türk halkları tarafından izlenmesi sağlanmalıdır. Yayınlar Türk dili ile yapılmalıdır.

[14] Mehmet Kara, "Türk Cumhuriyetleri Ortak Alfabenin Neresinde?", http://www.yalquzaq.com/p=15098

[15] "Karşılaştırılmalı Türk Lehçeleri Sözlüğü I", T.C. Kültür Bakanlığı 1371, Kaynak eserleri/54, Ankara, 1991, s.1124

[16] "Karşılaştırılmalı Türk Lehçeleri Sözlüğü I", T.C. Kültür Bakanlığı 1371, Kaynak eserleri/54, Ankara, 1991, s.1126

Televizyonlarda Türk halklarının filmleri özgün şekilleriyle oynatılmalı, alt yazıda o ülkenin lehçesine aktarılmalıdır.

Türk dünyasındaki sanat ve kültür ilişkileri karşılıklı olarak geliştirilmeli, güçlendirilmelidir. Müzik, sinema, tiyatro gibi sanat türleri ortak iletişim dilinin gelişmesine yardımcı olacaktır.

Türk lehçeleri için pratik günlük konuşma kitapları hazırlanmalıdır. Burada kullanılacak cümlelerde ortak kullanımlara ağırlık vermek gerekir. Bir lehçe için çok özel ifade yerine, her lehçede anlaşılabilecek genel kullanışlar tercih edilmelidir.

Kabilecilik, aşiretçilik gibi Türk dünyasını bölen düşüncelerden kesinlikle kaçınılmalıdır. Ağız özelliklerini yazı diline aksettirmekten uzak durmalıdır. Mümkün oldukça bütün Türk lehçelerindeki ortak şekiller kullanılmalıdır.

Türk halkları birbirleriyle iletişimlerinde kendi dillerinden başka bir dili, iletişim dili olarak kullanmamalıdır. Halklar arasındaki iletişimde Rusça veya İngilizce gibi çeşitli yabancı dillerin kullanılması ortak iletişim dilinin ve ortak yazı dilinin oluşmasını engeller.

Türk halkları arasında iletişimi artıracak ve geliştirecek bir başka bir neden ise internettir. İnternette Türk halklarının haberleşmesi için ortak alfabe uygulaması en kısa zamanda başlamalıdır. İnternette Türk halkları birbirleriyle ana dillerinde haberleşmeli ve internet kullanılacak ortak terimleri üretilmelidir.

Türk halkları arasında ortak iletişim dilinin oluşturulması için sürekli Türk Dil Kurultaylarının düzenlenmesi yeniden canlandırılmalı, her yıl bir Türk Cumhuriyetinde yapılmalıdır. Kurultaylarda ortak iletişim dilinin oluşma şartları tüm incelikleri ile ele alınmalı, gelişmeler izlenmeli, sorunlar çözümlenmelidir. Bu kurultaylarda zaman içerisinde ortaya çıkabilecek durumlarla ilgili olarak ortak çözüm yolları yürürlüğe konulmalıdır.

Yukarıda belirttiğim tüm konuların çaresi hemen hemen hepsi alfabeye bağlıdır. Bugün Türk dünyasının dilde birliğinin temel anahtarı alfabedir. Alfabede birlik sağlanamazsa asla Ortak konuşma (iletişim) dili ortaya çıkamaz. Yapılacak bu çalışmalarla ortak iletişim dilinin oluşturulması alfabe birliğinin ve söz varlığının etkisi ile sağlanacak ve ortak iletişim dili Türk yazı dilinin temelini oluşturacaktır.

Kaynakça

Arıkan, Sabri, (2000), "İsmail Bey Gaspıralı'ya Göre Dilde-Fikirde-İşte Birlik Niçin Şarttır?", *Türk Dünyası Tarih ve Kültür Dergisi*, S. 2000/07

Buran, Ahmet, Alkaya, Ercan, *Çağdaş Türk Yazı Dilleri – I*, Anadolu Universitesi Yayınları, 1. Baskı, Eskişehir 2011, Unite 1.

Banguoğlu, Tahsin, (1986), *Türkçenin Grameri*, Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Baskakov, N. A., (1960), *Türk Dillerinin Tarihî-Tipoloji Sesbilimi*, Moskova, 1960

Hacıyev, Tofik, (2013), *Türkler İçin Ortak Konuşma Dili*, Bakü, Tahsil yay.

Ercilasun, Ahmet Bican, (1992), "İsmail Gaspıralı'nın Fikirleri", *Türk Dünyası Üzerine İncelemeler*, Ankara, Akçağ Yay.

Emre, Ahmet Cevat, (1949), "Türk Lehçelerinin Mukayeseli Grameri (İlk Deneme) Birinci kitap FONETİK", İstanbul, Bürhaneddin Erenler Matbası.

(1991)*, Karşılaştırılmalı Türk Lehçeleri Sözlüğü I*, Ankara, T.C. Kültür Bakanlığı 1371, Kaynak eserleri/54.

(1991), Latin kaynaklı Azerbaycan alfabesinin restorasyonu hakkında» Azerbaycan Cumhuriyeti Kanununun yürürlüğe girmesi, Bakü, Azerbaycan Cumhuriyeti Yuksek Meclisinin Kararı № 34.

Kara, Mehmet, *Türk Cumhuriyetleri Ortak Alfabesinin Neresinde?*, http://www.yalquzaq.com/p=15098 (e.t. 07.06.2013)

Rustemli Asif, *Majar Bilim Adamı Messaroş ve I Türkoloji Konferans*, 525.Gazete, 25 mayıs-2011 №091 (3647)

(1926), *Türk Halklarının I Türkoloji Konferonsı,* 1926.

Azerbaycan tarihi, Bakü-1963. cilt III.

Zeynalov, Farhad, (1981), *Türkolojinin esasları*. Azerice Bakü, Maarif Neşriyyatı.

http://e-qanun.az/files/framework/data/6/f_6804.htm *(i.t. 14.04.2013)*

http://tr.wikipedia.org/wiki/Türk_dil_alfabesi *(i.t. 15.03.2013)*

http://www.zaman.com.tr/yorum_yorum-prof-dr-mehmet-kara-turk-cumhuriyetleri-ortak-latin-alfabesinin-neresinde_625190.html *(indirilme tarihi 15.01.2014)*

BİLGE KAĞAN ÂBİDESİ'NDE TEKRAR GRUPLARI

Emine TEMEL

Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı

Özet

Anlamı kuvvetlendirmek, pekiştirmek ve güçlendirmek amacıyla eş veya yakın, zıt anlamlı ve aralarında anlam ilgisi bulunan kelimelerin birbirini takip etmesi sonucunda meydana gelen kelime gruplarına *tekrar grubu* denir.Tekrar grubu pek çok araştırmacı tarafından "ikileme, ikizleme, kelime koşması, hendiadyoin, pekiştirme, katmerleme, yineleme, parça ikilemesi" gibi çeşitli adlar altında ele alınıp incelenmiştir. Bu yazıda, öncelikle Türkçenin tarihsel ve çağdaş lehçelerinde kullanılan "tekrar grubu" gramer kategorisinin adlandırılması meselesi üzerinde durulacak akabinde Türk-Runik yazı sistemi ile yazılmış eserlerden olan *Orhun Âbideleri*'nin Bilge Kağan metninde yer alan tekrar grupları, anlam, şekil, tür ve görevleri açısından tasnif edilerek incelenecektir. Muharrem Ergin'in *Orhun Âbideleri* adlı eserinden taradığımız tekrar grupları anlamlarına göre eş veya yakın (*arkış tirkiş, yabız yablaḳ,eçüm apam, işig küçüg*), zıt (*ilgerü ḳurıġaru, ot sub, kök yir*) ve aralarında anlam ilgisi bulunan (*altun kümüş, ilin törüsin,tört buluj*); yapı ve kuruluşlarına göre iyelik (*ilin törüsin, altunın kümüşin*), hâl (durum) ekli (*sabı ötügi, içre taşra*) vb., zarf-fiil (*toru ölü, itip yaratıp*), çekimli fiillerden (*alḳındıġ arıltıġ, tirmiş ḳubramış*) kurulu vb.; sözcük türü bakımından isim, sıfat, zarf, fiil; görev bakımından ise özne, nesne, tümleç, yüklem olmak üzere toplam dört başlık hâlinde tasnif edilmiştir. *Orhun Âbideleri'*nde kullanılan üslûp özelliklerinin biçimlenişinde tekrar gruplarının önemli bir rolü vardır. Dilin estetik boyutuna hizmet eden, üslûp özelliği olarak kullanılan ve bu nedenle farklı yöntemlerle kurulan tekrar türleri de mevcuttur. *Bilge Kağan Âbidesi'*nde anlatıma âhenk katan bu tekrar grupları çok sık kullanılmakta ve ifade gücünü zenginleştirmektedir.*Bilge Kağan Âbidesi'*nde tespit ettiğimiz söz konusu tekrarların, şekilden ziyade anlam yönü üzerinde durulmuş ve âbidenin anlatımını ne derece etkilediği araştırılmıştır. Bu bildiride alışılagelmiş tekrar yapılarının dışındaki *Orhun Âbideleri'*nin dil ve üslûp özelliklerini teşkil eden tekrar grupları ortaya konulacaktır.

Abstract

The word groups that occur with intent to strenghten and reinforce the meaning, with the result of following the synonyms, homoionyms and antonyms one another, are called repetition group. Repetition groups has been worked through and analysed by many researchers under various names such as "hendiadyoin, twin word, wordballad, reinforcement, multiple classificiation, reiteration, segment hendiadyoin." In this study, firstly "repetition group" that is used in historical and contemporary dialect of Turkish that denominated of grammar category is going to be emphasized, and then the repetition groups which appears in the Bilge Khagan text of Orkhun Monuments that is one of the works of which is written with Turkic-Runic script system are going to be classified and analysed in the way of meaning, style, type and their functions. The repetition groups that we have gone through the study which is called Orkhun Monument of Muharrem Ergin are classified under four titles in view of their meanings. These are; synonyms or homoionyms (*arkış tirkiş, yabız yablaḳ, eçüm apam, işig küçüg*), antonyms (*ilgerü ḳurıġaru, ot sub, kök yir)* and including between any meaning relations (*altun kümüş, ilin törüsin,tört buluj*). They are classified in view of their structures and formation. These are; possessive suffix (*ilin törüsin, altunın kümüşin*), case suffixes (*sabı ötügi, içre taşra*), verbal adverb (*toru ölü, itip yaratıp*), finite verbs (*alḳındıġ arıltıġ*, *tirmiş ḳubramış*). In point of word type they are noun, adjective, adverb, verb and in view of function, they are classified as subject, complement, object, verb.

Repetition groups have an important role in forming of style features that are used in Orkhun Monuments. Repetition types that serve for aesthetics side of language, are used as style feature and for this reason repetition types that are formed with different methods are existing. This repetition groups that bring consonance to the expression in the Bilge Khagan Monument are frequently used and enrich the expression strenght. Repetitions that we have identified in the Bilge Khagan Monument is emphasized on meaning way rather than form and it has been studied how it has effected expression of the monument. In this report, repetition groups that constituted language and style features of Orkhun Monuments but except for the usual repetititon structures are going to be presented.

1. Giriş

Anlamı kuvvetlendirmek, pekiştirmek ve güçlendirmek amacıyla eş veya yakın, zıt ve anlam bakımından birbirini destekleyen kelimeler ile aynı türden eklerin ve hecelerin art arda veya aralıklar hâlinde dizilmesi sonucunda meydana gelen kelime gruplarına *tekrar grubu* denir.

Tekrar grubu pek çok araştırmacı tarafından ayrı ayrı "ikileme, ikizleme, kelime koşması, hendiadyoin, pekiştirme, katmerleme, yineleme, parça ikilemesi" gibi çeşitli adlar altında ele alınıp incelenmiştir. Bu makalede öncelikle söz konusu adlandırma sorunu ele alınacak akabinde bizim kullanmayı tercih ettiğimiz "tekrar grubu" teriminin açıklaması yapılacaktır.

2. Terim Adlandırılması Sorunu

Türk dilinde tekrar gruplarını ilk olarak 1899 yılında Karl Foy işlemiştir. Foy, "Studien zur osmanischen Sytnax, das Hendiadyoin und die Wortfolge 'ana baba'[1] adlı bu yazısında ikilemeleri, saha, mânâ, hece sayısı, sözcük sırası ve dilbilgisi açısından ele alırken, aslında ikiz olarak kullanılan kelimelerin yan yana geliş kurallarını tespit etmeye çalışmıştır.[2]

2.1. Kavram Olarak "İkileme"

Tekrar grubu pek çok çalışmada farklı şekillerde tanımlanmıştır. "Aralarında belli bir ses düzeni bulunan, biçim ve anlamca birbiriyle ilişkili olan, aynı, yakın ya da zıt anlamlı iki veya daha çok kelimenin bir tek kelime gibi anlam göstermek üzere yan yana gelmesi ile oluşturulan kelime grubu" şeklinde açıkladığı yapıya ***ikileme*** adını veren Korkmaz, bu kavramı "aynı kelimenin tekrarı ile kurulanlar" (*birer birer, teker, teker*), "eş veya yakın anlamlı kelimelerle kurulanlar" (*ev bark, belli başlı, soy sop*), "zıt anlamlı kelimelerle kurulanlar" (*bata çıka, karı koca, yaz kış*), "aynı kelimenin ön sesinin değiştirilerek tekrarlanması ile kurulanlar" (*kutlu mutlu, sandık mandık*) olmak üzere dört ayrı başlıkta incelemiştir. Bunun yanında *anaların anası, tatlılar tatlısı* gibi ifadeleri ***ikilemeli tamlama***, "aynı veya yakın anlamlı iki kelimenin oluşturduğu kelime grubu" nu da ***ikiz kelime*** olarak nitelendirmiştir.[3] Gencan, söz konusu yapıları, hem ***ikileme*** hem de "söze çeşni biraz da genişlik katmak için birbiriyle ilgili sözcüklerin deyim biçiminde kalıplaşmasından oluşan öbekler (*kurtla kuzu, ite kaka, oldum olasıya, er geç*)" şeklinde tanımladığı ***ikizlenme*** terimleri ile izah etmiştir.[4]

Vardar, "aralarında benzerlik bulunan birimlerin art arda kullanılması" olarak açıkladığı ***ikileme*** ile "sözdizimsel bulanıklık" anlamını verdiği *ikizleme* terimlerini ayrı madde başlarında ve kavram alanlarında ele almıştır.[5]

[1] Foy, K., (1899), "Studien zur Osmanischen Sytax das Hendiadyoin und die Wortfolge 'ana bana' " *Mitteilungen des Seminars für Orientalische Sprachen (MSOS),* II, 2. Bölüm, Berlin, s. 105-136.
[2] Bayraktar, S., (2004), *Türk Dilinde İkilemelerin Yapı-Görev-Anlam Özellikleri,* Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı ,Türk Dili Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, s. 16.
[3] Korkmaz, Z., (2007), *Gramer Terimleri Sözlüğü*, Ankara, TDK Yayınları, s. 123-126.
[4] Gencan, T. N., (1979), *Dilbilgisi,* Ankara, TDK Yayınları, s. 191.
[5] Vardar, B., (2002), *Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü*, İstanbul, Multilingual Yayınları, s. 119-120.

Zülfikar, *Türkçede Ses Yansımalı Kelimeler* adlı çalışmasının ***yansımalarda ikileme*** başlığında yer verdiği bu yapıları "herhangi bir lengüistik birimin tekrarı" olarak tanımlar. Bu tekrar, bir ses biriminden yapıca bütünleşmiş (morfolojik) bir birime (ek, kök, kelime hatta cümleciklerin tekrarına) kadar varabilir. İkilemeyi oluşturan kelimeler arasında herhangi bir ses değişmesi olmadan yapılan tekrarları "tam ikileme" (completely reduplication) (*badal badal yürü-* "yalın ayak dolaşmak", şırk şırk ol- "sırılsıklam olmak"), ikilemeyi oluşturan kelimelerin ünlüleri ya da ünsüzlerinde herhangi bir değişme olmuşsa "kısmî ikileme" (partial reduplication) (*takır makır* "tıkır tıkır», *gadır gudur* "anlaşılmayan sözler sarf etmek") olarak ayrı kategorilerde değerlendirir.[6]

İkileme kavramını "Türkçe anlatımda bir sözcüğün (*gizli*) ya da yansımalı bir biçimin (*şıpır), ister olduğu gibi (*gizli gizli, şıpır şıpır*) isterse bir ölçüde sesletimi değiştirilerek (*gizli mizli, şapır supur*) yinelenmesi, eğer sözcük bir niteleyici ise (*Sarı*), ilk <<ünsüz+ünlü>> seslerine /pmsr/ ünsüzlerinden biri eklenerek o sözcüğün başına getirilmesi (*SAP.sarı*) veya bir sözcüğün anlam ilişkilerine dayalı olarak yakın anlamlı (*ite kaka, gizli saklı*), karşıt anlamlı (*açık gizli, içli dışlı, bata çıka*) ya da anlam ilişkisi içinde bulunduğu bir başka sözcükle (*ağrı sızı, ara sor, ana baba*) eşleştirilmesidir.» şeklinde tanımlayan Demircan, ikilemeleri "sesbirim ikilemesi" (*uZZak dur, yüRRü bakalım*), "seslem ikilemesi "(*pıRIL pıRIL pırılDA, banGIR banGIR baĞIR*), "sözcük ikilemesi" (*uzun uzun, kıyıdan kıyıdan*) ve "anlam sınıflaması" başlıkları altında incelemiştir. Demircan, ikileme ifadesinin yanında yüklemin önündeki sözcüğün eylemden sonra bir daha söylenerek ikilenmesi anlamındaki "odak yineleme" (*hasta çocuk hasta, güzele bak güzele, yavaş olmasına yavaş*), "aralı yineleme" (öz be öz, sıcak mı sıcak), "ayrı ekler almış olan yinelemeler" (*el elden üstündür, yumruk yumruğa, çocuk çocukla oynar*) alt başlıklarını sıralayarak ***yineleme*** terimini de kullanmış olur.[7]

Özkan'ın "Deyimleşmiş İkilemeler"[8] adlı yazısında ***ikileme*** olarak adlandırdığı yapıyı Atabay, Özel ve Kutluk, "adlar" ve "sıfatlar" bölümünde ayrı ayrı ele almışlar ve ***ikilemeli ad*** (***yinelemeli ad***) ile ***sıfat*** başlıkları altında belirtmişlerdir.[9] Aynı veya yakın anlamlı ya da zıt anlamlı kelimelerin ya da bazı seslerin, anlamı güçlendirmek için bir tek kelimeymiş gibi yan yana kullanılmasına *ikileme* adını veren Yüce[10] de bu kavramı ***ikileme*** terimi ile ifade etmiş olur.

Topaloğlu[11] ile Aksan[12] da diğer araştırmacılar gibi anlatıma güç katan kelimelerin veya bazı seslerin tekrarlanması yoluyla yapılan bu kelime öbeğini ***ikileme*** olarak adlandırmış ve dört başlık altında incelemişlerdir: 1. Aynı kelimenin tekrarı yoluyla yapılanlar; *harıl harıl, gide gide* 2. Eş anlamlı ikilemeler; eğri büğrü, ite kaka 3. Karşıt anlamlı ikilemeler; *iyi kötü, aşağı yukarı* 4. Eklemeli ikilemeler; *ev mev, kötü mötü.*

2.2. Kavram Olarak "İkizleme - İkizlenme - İkiz Kelime"

Eş ve yakın anlamlı kelimeleri ***eş anlamlı ikizlemeler*** olarak ifade eden Emre, bunun yanında *ana> anne* yapısını ***ses katmerlemesi***, *kekeme, pepeme* gibi kelimelerde görülen

[6] Zülfikar, H., (1995), *Türkçede Ses Yansımalı Kelimeler*, Ankara, TDK Yayınları, s. 161-165.
[7] Demircan, Ö., (1990), "Türkçe İkilemenin Özüne Doğru", *Dilbilim* [İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yabancı Diller Eğitimi Bölümü Dergisi], 9, İstanbul, s. 61-92.
[8] Özkan, M., (2004), "Deyimleşmiş İkilemeler", *V. Uluslararası Türk Dili Kurultayı Bildirileri II,* 20-26 Eylül 2004, Ankara, TDK Yayınları, s. 2289-2317.
[9] Atabay, N., - Özel, S., - Kutluk, İ., (1983), *Sözcük Türleri,* Ankara, TDK Yayınları, s. 58, 93-94.
[10] Yüce, N., (1998), "İkilemelerdeki İlginç Problemler", *Bahşı Ögdisi 60. Doğum Yılı Dolayısıyla Klaus Röhrborn Armağanı,* Freiburg-İstanbul, Simurg Yayınları, s. 419.
[11] Topaloğlu, A., (1989), *Dilbilgisi Terimleri Sözlüğü,* İstanbul, Ötüken Yayıncılık, s. 87.
[12] Aksan, D., (2006), *Türkçenin Sözvarlığı*, Ankara, Engin Yayınevi, s. 60.

yapıyı ***hece katmerlemesi*** olarak adlandırırken *güm güm, kıs kıs, şakır şakır* gibi yansımaları ***yinelenmiş öğeler*** saymış *pat küt (vurmak), paldır küldür (yuvarlanmak)* gibi yapıları da ***yansımaların ikizlenmeleri*** olarak değerlendirmiştir.[13]

Eren, "Türkçede bir mefhumu ifade için bazen birtakım ***ikiz kelimeler*** (*el gün, çalı çırpı, çer çöp, ev bark*) (hendiadyoin) kullanıldığını" söyler ve m'li ikiz kelimelerin (çocuk «moçuk», enik «menik") ikinci kısımlarının da müstakil bir kelime olarak yer aldığına dikkati çeker. [14]

Bilgegil de diğer iki araştırmacı gibi ***ikizleme*** terimini kullanır ve "araya hiçbir ek girmeksizin aynı cinsten iki kelimenin tekrarı ile hâsıl olan grup" şeklinde tanımlar. İkizleme mevzusunu müstakil bir başlık altında ele alan Bilgegil, bu yapıların teşkilini "aynı kelimenin tekrarıyla" (*kapı kapı, sokak sokak*), "zıt anlamda kelimelerin bir araya gelmesi ile" (*az çok, aşağı yukarı, düşe kalka*), "eş anlamlı kelimeleri bir araya getirmekle" (*toz toprak, göğüs bağır, yana yakıla*), "anlamları ilgili kelimelerin bir araya getirilmesiyle" (*dere tepe, yaka paça*) ve "bir kelimenin ve mühmelâttan bir lâfızla" (*yol mol, deli dolu, sapa sağlam, Hasan şey, kahve falan*) olmak üzere beş başlıkta tasnif eder.[15]

Deny, "ve" bağlacının Farsça ve Arapça kökenli eş anlamlı iki kelime arasına geldiği zaman ***ikizleme*** "doublet" ler meydana getirdiği notunu düşer. Tek bir kelime ile gösterilmesi mümkün olan böyle mânâdaş ikizlemelere (*zabt-u-rabt* "tutup bağlama", *ābā* vü ecdā*t* "babalar ve dedeler") Türkçede «ʿatf-ı-tefsîr-î" (anlatışlı düzendeşlik) denildiğini belirtir.[16]

2.3. Kavram Olarak "Koşma Takımları - Kelime Koşması"

Banguoğlu, ***ikilemeler*** adlı gramer yapısı ile "yansımaları (*pat pat, harıl harıl, zangır zangır*), ünlemleri (*hay hay! vah vah!, peh peh!*), berkitme sıfatlarını (*iri iri kestaneler, Yörük yaylasında süt bakır bakır*), üleme sayı sıfatlarını (üçer üçer, beşer beşer, teker teker), berkitme zarflarını (*az az düzeltmek, adım adım izlemek*), hâl zarf-fiillerini (*döve döve söyletmek, baka baka yazmak*); ***koşma takımları*** adlı gramer yapısıyla da "aynı olmayan iki ses birliğinden oluşan tekrarları" ele almıştır: Yansımalar (*zart zurt, hapur küpür*), üleme sayı sıfatları (*birer ikişer, üçer beşer*), hâl zarf-fiilleri (*düşe kalka ilerlemek, itişe kakışa*), koşma takım (birleşik isim) (*karı koca, kaba saba, er geç, öteki beriki*), koşma takım (*birleşik fiil*) (*sayıp dökmek, yemek içmek*), koşma takım (ön ses değişmesi) (*ev mev, at mat, boş moş, kesmek mesmek*).[17]

Ağakay, "Anlatış yollarını çoğaltmak için dillerin başvurdukları çarelerden biri de kelimeleri veya kelimelerin bir öğesini tekrarlayarak yeni yapılar meydana getirmek yöntemidir. Dilbilimde bu yönteme genel olarak ikileme (redoplement) denilmekle beraber *güzel güzel, baka baka, dara dar* tarzındaki tam kelime tekrarlamaları için ayrıca *réduplication* terimi de kullanılıyor ki dilimizde ***ikizleme*** sözüyle karşılanması uygun olur.»[18] şeklindeki tanımında ikizleme dediği bu yapıların *eş dost, el gün, az buçuk* gibi öğeleri birbirine hiç benzemeyen ya da *konu komşu, sürü sepet, ak pak* gibi öğeleri arasında sadece birtakım ses uygunlukları bulunan kuruluşlarına ise ***kelime koşması***, birbirine koşulan kelimelerin her birine de ***koşuk*** adını vermiştir.[19]

---

[13] Emre, A. C., (1946), *Türk Dil Bilgisi,* İstanbul, TDK Yayınları, s. 543-548.
[14] Eren, H., (1949), "İkiz Kelimelerin Tarihine Dair", *A.Ü. DTCF Dergisi,* VII/ 2, Ankara, s. 283.
[15] Bilgegil, K., (2009), *Türkçe Dilbilgisi*, Erzurum, Salkımsöğüt Yayınları, s. 161.
[16] Deny, J., (1941), *Türk Dili Grameri (Osmanlı Lehçesi),* Tercüme eden: Ali Ulvi Elöve, İstanbul, Maarif Matbaası, s. 638.
[17] Banguoğlu, T., (2007), *Türkçenin Grameri*, Ankara, TDK Yayınları, s. 512-513.
[18] Ağakay, M. A., (1953), "İkizlemeler Üzerine", *Türk Dili*, II/16, Ankara, s. 189.
[19] Ağakay, M. A., (1954), "Türkçede Kelime Koşmaları", *TDAY Belleten*, Ankara, s. 98.

2.4. Kavram Olarak "Hendiadyoin"

Türk dilinde ikili söylemlerin fazla olması beraberinde hendiadyoin anlayışının geniş mânâ kazanmasına yol açtığını söyleyen Sertkaya, "Maitrisimit Nom Bitig" isimli tanıtım yazısında, hendiadyoin kullanımının Türk dilindeki farkına işaret eder: "Avrupa dillerinde sadece "antonim" denilen ve birbirini tamamlayan kelimeler hendiadyoin kabul edilmektedir; *ana bana "ebeveyn*". Buna karşılık «sinonim» denilen, aynı mânâda olan veya aynı mânâya gelen iki ayrı kelime ile birbirinin karşılığı veya zıddı olan iki ayrı kelime, Avrupa dillerinde "hendiadyoin" kabul edilmemektedir.

Sertkaya Türk dilindeki hendiadyoin anlayışını şu şekilde ifade eder: "Mesela Türkçede "ikileme" şeklinde isimlendirebileceğimiz Eski Türkçe ög ḳ*a*ij *(ana baba) "ebeveyn*" antonimi ile Türkçede "ikizleme" şeklinde isimlendirebileceğimiz ög ana (ana ana) «ana» sinonimi, bugüne kadar hendiadyoin olarak kabul edilmiştir. *Kar*ı koca «evli çift», konargöçer «*göçebe*" vs. gibi "antonimler" ve *yorgun argın, delik deşik, bitmek tükenmek* vs. gibi "sinonim" ile birbirinin karşılığı veya zıddı olan *gece günd*üz «daima», var yok - varı yoğu «eşya›sı» vs. gibi söyleyişler Karl Foy'dan beri Türkçede hendiadyoin olarak tavsif edilmişlerdir." [20]

Sertkaya, Batı dillerinden farklı olarak yakın ve zıt anlamlı kelimeleri de hendiadyoin kavramı içerisine dahil etmiştir.

Türkçedeki hendiadyoin terkiplerinin dilimizin eskiden kalma bir hususiyeti olduğunu ve ilk olarak bunlara *Orhun Âbideleri* ile Eski Uygur Türkçesi metinlerinde rastlandığını söyleyen Çağatay, önce sinonimlerden ve birbirine yakın mânâda olan, birbirinin herhangi bir mânâda yerini tutabilen kelimelerden hendiadyoin yapıldığını akabinde birbirini tamamlayan ve zıt olan kelimelerden de yapılmaya başlandığını ifade etmiştir. Dolayısıyla Çağatay, hem eş ve yakın anlamlı hem de zıt anlamlı tüm kelime öbeklerini hendiadyoin adı altında değerlendirmiş ve Uygurcadaki bu yapıları hendiadyoin başlığında incelemiştir.[21]

Éva Kincses Nagy ise "İki taşla bir kuş…Çağatayca Hendiadyoin" adlı makalesinde Sertkaya ve Çağatay'dan farklı olarak hendiadyoin teriminin klasik anlamı ile örtüşmediğini belirtmiş ve akabinde kendi düşüncesini açıklamıştır: «Ben iki ya da üç tane değişik ses düzenine sahip sözcüğün tek bir kavramı anlattığı bileşik deyimlere hendiadyoin diyorum.» Nagy, kelime türü açısından "eylemsel" (ösdi ulgaydı "büyüdü, boy attı") ve "ad türünden" (*eş yoldaş*) incelediği hendiadyoinlerin Çağatay dilinde kalıplaşmış bir yapıya sahip olmadığını, ters yüz edilmiş biçiminin de görülebileceğini dile getirmiştir: *ya*ĥşı lāyıq/ lāyıq yaĥşı.[22]

Kavram karşılayıcı olarak *hendiodin* (hendiadyoin) <*hen dia dyoin*>'in anlamca "iki ile bir" den dönüşerek geldiğini söyleyen Özkan, bu terimi, "iki sözcükbirimin (*yüksek ediz,* ä*v bark*) bağlayıcı özelliklerle bir kavramı açıklar nitelikte kullanılması" şeklinde tanımlar. Bu hususta Nagy ile benzer düşüncelere sahip olan Özkan, hendiadyoinlerin yeni anlambirimsel sözcük yapıları oluşturduğu kanaatindedir.[23]

Abik, "(İsim1+lI/+lU) (İsim2+lI/+lU) Kuruluşundaki İkilemeler" adlı yazısında zıt anlamlı birlikler ile bazı anlam ilgisi, anlam yakınlığı bulunan ikili öbeklerin "birliktelik,

[20] Sertkaya, O. F., (1982-83), "Maitrisimit Nom Bitig", *TDAY Belleten*, Ankara, s. 265.
[21] Çağatay, S., (1978), "Uygurca Hendiadyoinler", *Türk Lehçeleri Üzerine Denemeler*, Ankara, A.Ü. DTCF Yayınları, 29-30.
[22] Nagy, E. K., (2004), "İki taşla bir kuş…Çağatayca Hendiadyoin", *V. Uluslararası Türk Dili Kurultayı I,* 20-26 Eylül 2004, Ankara, TDK Yayınları, s. 1126-1130.
[23] Özkan, B., (2011), "Türkiye Türkçesinde İkili Tekrarlar", *Turkish Studies*, VI/1, s. 1580.

ikisi bir aradalık, bütünlük" anlamı taşıdığını öte yandan eş anlamlı birliklerde bu anlamın görülmeyip hendiadyoin "iki yoluyla bir" ifadesinin sezildiğine dikkati çeker.[24] Dolayısıyla iki yoluyla bir (eş anlamlı kelime öbekleri) ifade edildiğinde bir birliğin olduğunu ancak iki yoluyla ikinin (zıt ve anlam ilgisi bulunan kelime öbekleri) ifadesinde yine ikilik olduğunu düşünür.[25] Abik, bu doğrultuda hendiadyoin terimini sadece eş anlamlı kelime çiftleri için kullanmayı uygun görür ve bu terimi zıt anlamlı kelime öbeklerini de içine alacak şekilde açıklayan Sertkaya ve Çağatay 'dan farklı bir yol izler.

2.5. Kavram Olarak "Yineleme, Tekrar Grubu"

İkilemeleri sözcük yapısı, türü, görevleri ve anlamlarına göre tasnif eden Vecihe Hatiboğlu, anlamı güçlendirmek ve pekiştirmek için başvurulan ***yinelemeleri, tekrarları*** da bir çeşit ikileme saymaktadır.[26]

"Türkçede Tekrarlar 1"[27] , «Türkçede Tekrarlar 2»[28] adlı makalelerinde ***tekrar***, "Türkçenin Sayıca Eş Heceli İkilemelerinde Sıralama Kuralları ve Tabii Bir Ünsüz Dizisi"[29] adlı makalesinde ise ***ikileme*** terimini kullanan Tuna, bu iki kavram arasında herhangi bir ayrım gözetmemiştir.

Korkmaz, "ikileme" terimi için verdiği anlamı ***tekrar grubu*** için de yinelemiştir: "Bir nesneyi, bir oluş ve kılışı karşılamak üzere aynı, yakın ya da zıt anlamlı ve eşit görevli iki kelimenin oluşturduğu kelime grubudur." Tekrar gruplarının cümlede ad (*ev bark sahibi olmak*), sıfat (*renk renk çiçekler*) ve zarf (*akıllı uslu oynuyorlar*) görevi yüklendiklerini belirten Korkmaz da ikileme ile tekrar grubunu ayrımsız kullanmıştır.[30]

Ediskun, birleşik sıfatlar bahsinde ***yansımaların, isimlerin, sıfatların tekrarlanması*** ile oluşan kurallı birleşik sıfatların yapısını incelemiş ve bu sıfatlara "pekiştirme sıfatı" adını vermiştir.[31]

Özkan, ***ikileme*** ile ***yineleme*** kavramlarını, birbirinin yerine kullanmış ve "bir dizgede sesbirimlerin, biçimbirimlerin, sözcükbirimlerin ya da sözcükbirim olarak eş, yakın veya karşıt anlamlı yapıların temelde sesbirimsel, biçimbirimsel, sözcükbirimsel ve diğer yapısal kopyalamalar sonucu anlamı güçlü ve etkili kılmak amacıyla yinelenmesi" olarak tanımlamıştır. Yinelemeleri, birtakım ses yansımalı ve yazımsal hece oluşturabilen "sesbirimsel (ikililik)" (***sap****sarı,* ***dop****dolu*), bir seslemin, biçimbirimin, sözcük birimin tekrarı olan "biçimbirimsel" (*bil-****e*** *bil-****e,*** *dur-****up*** *dur-****up***), *birebir / tam kopyalama* olarak adlandırılan "sözcükbirimsel" (***ol****-du* ***ol****-acak,* ***baş-****tan* ***başa***) ve *hendiadyoin* kavramı ile açıkladığı «anlambirimsel tekrarlar» (*yüksek ediz,* ä*v bark*) olmak üzere dört ayrı başlıkta tasnif eder. Özkan, ***ikili tekrarlar*** terimini ise ikilemeler/yinelemeler içerisinde yer alan bir alt tür olarak açıklamıştır. Temelde ikili tekrarların ***tam yinelemeli*** yapılar olarak yalın biçimbirimlerin (*yavaş yavaş*) ve ekli biçimbirimlerin kopyalanmasıyla (*döne döne*) oluştuğunu söyleyen Özkan, yalın biçimbirimleri ad (*dizi dizi*), ön-ad (*uslu uslu*), belirteç (*akşam akşam*), ünlem (*vah vah*) gibi yansıma ya da genel kelimelerden

[24] Abik, D., (2010), "(İsim1+lI/+lU) (İsim2+lI/+lU) Kuruluşundaki İkilemeler", *A.Ü. DTCF Türkoloji Dergisi*, 17, 2, s. 15.
[25] Abik, D., (2010), s. 17.
[26] Hatiboğlu, V., (1971), İkileme, Ankara, TDK Yayınları, s. 25.
[27] Tuna, O. N., (1949), "Türkçede Tekrarlar 1", *TDED Dergisi*, III, İstanbul, s. 429-447.
[28] Tuna, O. N., (1950), "Türkçede Tekrarlar 2", *TDED Dergisi,* IV, İstanbul, s. 35-82.
[29] Tuna, O. N., (1986), "Türkçenin Sayıca Eş Heceli İkilemelerinde Sıralama Kuralları ve Tabii Bir Ünsüz Dizisi", *TDAY Belleten,* 1982-83, Ankara, s. 163-228.
[30] Korkmaz, Z., (2007), s. 211-212.
[31] Ediskun, H., (1963), *Yeni Türk Dilbilgisi,* İstanbul, Remzi Kitabevi, s. 154-155.

oluştururken ekli biçimbirimlerin dizgesel ve anlamsal niteliklerle yine benzer kelime türlerinden kaynağını aldığını (*bile bile, neler neler*) belirtir. Öte yandan ikili tekrarlar, sesbirimsel tekrar yapıları ve anlambirimsel tekrar yapıları dışında kalan sözcükbirimsel tekrarların içerisinde yapısal ve anlamsal olarak ayrıştırılabilen bir alt türdür.[32]

Sonuç itibari ile Özkan'a göre ikili tekrarlar/tam yinelemeli yapılar, ikileme/yineleme/tekrar yapılarının bir alt kategorisinde yer almakta ve sesbirimsel ile biçimbirimsel tekrarların sahip olduğu işlevi paylaşmaktadır.

Erdem, aynı kelimenin tekrarı ile oluşan yapıları ikileme değil yineleme (*nokta nokta, para para, mundag mundag*) olarak tavsif ederek bu türden yapıların, söz konusu kelimenin Türkçe söz dizimi kuralları çerçevesinde tekrar edilmesi ihtiyacının hissedilmesi sonucunda ortaya çıktığı kanaatindedir. Erdem ikilemelerin, çok uzun zamanın akabinde ortaya çıktığını ve fakat yinelemelerde böyle bir durumun söz konusu olmadığını, konuşma sırasında dahi art arda bu kelimelerin tekrarlanabileceğini söyleyerek ***ikileme*** ile ***yineleme*** kavramlarını birbirinden ayrı değerlendirmiştir.[33]

Erdem bir kelime öbeğinin ikileme ve yineleme sayılıp sayılamayacağını şu düşünceler etrafında izah etmektedir:[34]

1. *İkileme ve yineleme grubu sayılamayacak kelime öbekleri:*

1.a. Hatiboğlu'nun ikileme kabul ettiği[35] ve birinci unsuru ayrılma hâli ikinci unsuru yönelme hâli eki alan kelime öbeklerini Erdem, ne ikileme ne de yineleme saymaktadır (*kündin künge, yıldan yılka, avvalındın ahiringa)*. Zira ikilemelerde ve yinelemelerde, öbeği oluşturan her iki unsur aynı eki almalıdır. İki unsurun da söz dizimi bakımından aynı durumda bulunması ve aynı öğeyi temsil etmesi gerekir. Dolayısıyla Erdem, bu şekilde kurulmuş yapıların ***deyim*** olarak adlandırılabileceğini ileri sürmüştür.

1.b. *kedip keldi, yumup açgunca* gibi zarf-fiil unsurlarının teşkil ettiği bu yapıları da aynı ekleri almadıkları için ikileme ve yineleme olarak tanımlamazken Tuna,[36] bu türden yapıları tekrar grupları (yineleme) içerisinde ayrıntılı olarak incelemiştir. Erdem, bu tür kelime öbeklerini ya ***deyim*** olarak ya da ***birleşik fiil*** grubu altında incelemeyi uygun görmüştür.

1.c. Uzun süre beraber kullanılarak kendi somut anlamlarının dışında başka anlamları da kazanan ve *açlık susaglık, altun kümüş, agız burun* gibi yapılardaki her bir kelimenin farklı kavram alanını yansıtması dolayısıyla bu kelime öbeklerini de ikileme olarak adlandırmaz. Erdem, bu yapılara daha iyi bir terim bulunana kadar ***kalıp ifadeler*** demeyi uygun görmüştür.

1.d. Son olarak *kapkara, sapsarıg* ifadelerinin iki kelimenin birleşmesiyle değil içeriklerini vurgulamak amacı ile morfolojik bir işlemin sonucunda ortaya çıktıklarını söyleyen Erdem, burada iki unsurun değil, ünlüleriyle ünsüzlerinin bir kısmının tekrar edildiği bir tek unsurun olduğunu dile getirir.

Demircan, Erdem'den farklı olarak bu gibi yapılar hakkında "Pekiştirme, 'sıfat', 'belirteç' gibi niteleyici sözcüklere uygulanan bir 'yarı-ikileme' sayılabilir."[37] düşüncesine sahiptir.

[32] Özkan, B., (2011), s. 1572-1594.
[33] Erdem, M.D., (2005), "Harezm Türkçesinde İkilemeler ve Yinelemeler Üzerine", *Bilig*, 33, s. 191-192.
[34] Erdem, M.D., (2005), s. 191-194.
[35] Hatiboğlu, V., (1971), s. 37-38.
[36] Tuna, O.N., (1950), s. 40.
[37] Demircan, Ö., (1989), "Türkçede Pekiştirme İşlemi", *Dilbilim* [İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yabancı Diller Eğitimi Bölümü Dergisi], 8, İstanbul, s. 147.

2. *Yineleme sayılıp ikileme sayılamayacak olan kelime öbekleri:*

2.a. Çoğu araştırmacının[38] ikileme olarak kabul ettiği zıt anlamlı kelimelerin oluşturdukları yapıları Erdem, ikileme değil ***yineleme*** grubu olarak ele almaktadır (*mümin kafir, astın üstün, ölüg tirig, sag sol, erkek tişi*). Zira her bir kelime kendi değişik anlamında kalmakta ve farklı kavram alanlarını yansıtmaktadır.

İkileme olarak tavsif edilebilecek bütüncül bir anlamdan yoksun olan bu öbekler ancak yineleme adı ile işlev görürler. Öte yandan "ortalama" mânâsındaki *aşağı yukarı* yapısı, karşılık geldiği anlam itibari ile kapsayıcılık arz ettiği ve iki kelimenin birleşimi neticesinde ayrı ayrı değil tek bir anlamı yansıttığı için Erdem, bu gibi istisna öbekleri ikileme kategorisinde değerlendirmeyi uygun görmüştür.

2.b. *bersen bermesen, arıg arıgsız* gibi birinci unsuru olumlu ikinci unsuru *-ma* ve *-sız* ekleri ile yapılan olumsuz yapılar ikileme değildir. Erdem, farklı görevdeki ekler ve anlamlarla teşkil edilen bu kelime öbeklerini yineleme kategorisine dahil etmektedir.

3. *Sadece ikileme sayılabilecek kelime öbekleri:*

Erdem yukarıda saydığı tüm bu yapıların dışında, sadece eş anlamlı kelimelerden oluşan öbekleri ikileme olarak adlandırmaktadır: *ev bark, mal mülk, ot yalın, burun avval.*

Şu ana kadar ikileme ile tekrar gruplarını bir arada kullanan ve her ikisine de farklı ve/veya aynı anlamları veren araştırmacıların görüşlerine yer verdik. Aynı cinsten iki kelimenin arka arkaya getirilmesi ile oluşturulan kelime gruplarını sadece ***tekrarlar*** başlığı altında inceleyen Ergin[39] ile ***tekrar grubu*** adı altında izah eden Karahan[40] ise söz konusu yapıları aynen (*yavaş yavaş, mışıl mışıl*), eş veya yakın (eğri büğrü, kılık kıyafet) ve zıt mânâlı (*bata çıka, irili ufaklı*) ile ilaveli tekrarlar (*okul mokul,* çevre mevre, *su falan, su şey*) olmak üzere dört başlıkta ele almışlardır. Ergin, Karahan'dan farklı olarak *büsbütün, çırılçıplak, çarçabuk* gibi yapıları da ilaveli tekrarlar olarak değerlendirmektedir.[41] Özçelik ise tekrarları "kelime tekrarı ile" ve "başa hece eklenerek (eklemeli)" yapılan tekrarlar olmak üzere iki başlıkta toplamıştır. Ergin'in ilaveli tekrarlar içine dahil ettiği *büsbütün, bambaşka, besbelli yapılarını* ***eklemeli tekrarlar*** ve *su falan, su şey* ile Karahan'ın aynı grupta ele aldığı *okul mokul, çevre mevre* yapılarını ***kelime tekrarı ile yapılan tekrarlar*** başlığı altında ve iki ayrı maddede incelemiştir.[42] Dolayısıyla Özçelik, Karahan ile Ergin'in "ilaveli tekrarlar" adı altında ele aldığı üç farklı yapıyı ayrı madde başlarında ifade etmiş olur.

Grønbech, söz konusu kelime öbeklerini "sıralamalı ad grupları" kategorisinde ve ***sıralamalar*** adı ile araştırmıştır. "Bir sıralama ya unsurları eş anlam yahut da birbirine bağlı zıt anlam ifade ettikleri yani bir tek tasavvur oluşturdukları için bir bütünün ifadesi olarak hissedilebilirler." diyen Grønbech, art arda sıralanan bu kelimelerin tek bir anlam bünyesinde toplanıp kalıplaşabileceği hususuna dikkati çekmiştir.[43]

Eş görevli iki kelimenin anlam ve yapı itibari ile oluşturduğu söz öbeğinin, çeşitli araştırmacılar tarafından ayrı ayrı *ikileme, ikizleme, yineleme, ikili tekrar, kelime koşması,*

[38] Hatiboğlu, V., (1971), s. 59.; Korkmaz, Z., (2007), s. 123.; Topaloğlu, A., (1989), s. 87., Banguoğlu, T., (2007), s. 512., Aksan, D., (2006), s. 60., Demircan, Ö., (1990), s. 61., Zülfikar, H., (1995), s. 161-165., Gencan, T. N., (1979), s. 191., Yüce, N., (1998), s. 419-427., Özkan, M. (2004), s. 2312.

[39] Ergin, M., (2007), *Türk Dilbilgisi,* İstanbul, Bayrak Yayınları, s. 377-378.

[40] Karahan, L., (2013), *Türkçede Söz Dizimi,* Ankara, Akçağ Yayınları, s. 60-62.

[41] Ergin, M., (2007), s. 379.

[42] Özçelik, S., (2006), "Eklemeli Tekrarlar Üzerine Tespitler", *Türklük Bilgisi Araştırmaları*, II/30, s. 360.

[43] Grønbech, K., (1995), *Türkçenin Yapısı*, Çev. Mehmet Akalın, Ankara, TDK Yayınları, s. 100-107.

hendiadyoin, katmerleme vb. adlarla ifade edilegeldiği tarafımızca açıklanmış oldu. Biz bu makalede söz konusu açıklamalardan da istifade ederek ***tekrar grubu*** terimini kullanmayı uygun gördük.

Bir cümlenin, kelimenin, hecenin ve ekin art arda veya aralıklar hâlinde yinelenmesi sonucunda tekrar grubu adı verdiğimiz gramer yapısı meydana gelir. Anlamca eş veya yakın olan farklı kelimelerin arka arkaya sıralanması yoluyla tekrar grubu yapılabildiği gibi tamamen farklı kavram alanlarını yansıtan zıt anlamlı kelimelerle de -anlam bakımından birbirini tamamlamaları dolayısıyla- tekrar grubu oluşturulabilir. Sürekli birlikte kullanılan ve aralarında çağrışımsal anlam ilişkisi bulunan bazı kelime çiftleri de kalıp söz öbekleri olarak tekrar grubuna dahil edilmelidir.

Pek çok araştırmacının kullandığı "ikileme" teriminin, iki kelimenin, cümlenin, hecenin veya ekin aynen tekrarı veya ikilenmesi/ikizlenmesi sonucunda oluşan kelime öbeklerini çağrıştırdığı kanaatindeyiz. Halbuki bu tür gruplar sadece aynen tekrarlanan unsurlardan müteşekkil olmamakta anlam itibari ile bütünlük, kapsayıcılık ifade eden farklı kelime çiftlerinden de meydana gelmektedir. Dolayısıyla "tekrar grubu" teriminin söz konusu yinelenen unsurların her türünü içine aldığını düşündüğümüz için tarafımızca kullanılması uygun görülmüştür.

3. Bilge Kağan Âbidesi'nde Tekrar Grupları

Türk dilinin ifade zenginliğini teşkil eden tekrar gruplarının özellikle Oğuzlar dışındaki Türk boyları tarafından kullanılan önemli bir anlatım çeşidi olduğunu Kaşgarlı Mahmut şu satırlarla dile getirmektedir:

"Bilinmelidir ki Oğuzların dili incedir, Türklerin, birisi asıl ve kök, öbürüsü takıntı olmak üzere çift olarak kullandıkları her bir ismin ve fiilin Oğuzlar 'takıntı' olanını kullanırlar. Halbuki öbür Türkler, bunu tek olarak söylemezler. Söz gelimi: Türkler bir şeyi bir şeye kattıkları zaman 'kattı kardı' derler. Burada kök olan 'kattı' dır, 'kardı' kelimesi takıntıdır. Oğuzlar, bir şeyi bir şeyle karıştıkları zaman "kardı" deyip asıl olanı bırakırlar. Yine böyle, Türkler 'edhgü yawlak' derler, 'iyi kötü' demektir. 'edhgü' iyi, 'yawlak' yavuz, kötü anlamınadır. Bu ikisini birlikte kullanırlar. Tek olarak birisini kullanmazlar. Oğuzlar ise bunları tek, yalnız olarak kullanırlar."[44]

Türk dilinin tarihsel ve çağdaş her döneminde ve pek çok farklı metninde kullanım alanı bulan, edebî dilde olduğu kadar konuşma dilinde de geniş bir yer kaplayan tekrar gruplarını ilk olarak Türk-Runik yazı sistemi ile yazılmış olan *Orhun Âbideleri*'nde (VIII. yy.) görmekteyiz.

Bu makalede, Muharrem Ergin'in *Orhun Âbideleri*[45] adlı eserinin Bilge Kağan metninde yer alan tekrar grupları anlamlarına göre aynı kelimenin tekrarı, eş veya yakın, zıt ve anlam bakımından birbirini destekleyen (anlam ilgisi bulunan) tekrarlar; yapı ve kuruluşlarına göre fiil kök veya gövdelerinden kurulan fiilimsi ve çekimli fiillerle isim kök veya gövdelerinden kurulan basit ve türemiş, sözcük türü bakımından isim, sıfat, zarf, fiil; görev bakımından ise özne, nesne, tümleç, yüklem olmak üzere toplam dört başlık hâlinde incelenecektir. Her bir başlık, "aynı kelimelerden kurulan", "aynı türden eklerle kurulan" ve "kalıp olarak bir arada kullanılan" tekrar grupları adı altında, üç ayrı şekilde ele alınacaktır.

[44] Atalay, B., (2006), *Kâşgarlı Mahmud Divanü Lûgat-İt-Türk (Çeviri)*, I, Ankara, TDK Yayınları, s. 432-433.
[45] Ergin, M., (2008), *Orhun Abideleri,* İstanbul, Boğaziçi Yayınları.

Anlamı itibariyle eş veya yakın 57, zıt 56, aynı kelimelerden kurulan 20 ve anlam bakımından birbirini destekleyen (anlam ilgisi bulunan) 35 tane olmak üzere toplam 168 tekrar grubu tespit edilmiştir. Bu tekrar gruplarının ise sadece 76 tanesi birbirinden farklı yapılardır ve çoğu yinelenerek kullanılmıştır.

3.1. Anlamlarına Göre Tekrar Grupları

3.1.1. Aynı Kelime veya Kelime Grubunun Yinelenmesi ile Oluşturulan Tekrar Grupları

Orhun Âbideleri, söz dizimi açısından birbirini tekrar eden kelime, kelime grubu ve cümlelerden teşekkül etmektedir. *Bilge Kağan Âbidesi* de bu türden yapılarla inşa edilmiş âhenkli ve şiirsel bir metindir.

Yunanca "epiphora" adı ile anılan anlatım biçimi, aynı kelimenin ya da kelime öbeğinin, birbirini izleyen koşut yapılı cümle öğelerinin, cümlelerin ya da söz birliklerinin sonunda tekrarlanması yoluyla gerçekleşmektedir.[46] Bu şekilde yapılan tekrarlar vasıtası ile söylenilen şeyler, okuyan/dinleyen açısından daha rahat ve kolay anlaşılmakta ve kalıcı olmaktadır. Seslenilen halka daha etkili mesaj verilmek istendiği için kullanılan bu tekrarları Aksan, "art yineleme"[47] terimi ile karşılamaktadır.

*Bilge Kağan Âbidesi'*nde aynı kelimenin art arda yinelenmesi ile oluşan sadece üç tekrar grubu tespit edilmiştir. Öte yandan araya farklı türden unsurların girmesi ile oluşan aynen tekrarlar daha geniş bir kullanıma sahiptir:

[K 8] Neij n[eij sab[ım erse]r beijü taşḳa urtum. "**Her ne** sözüm varsa edebî taşa vurdum.»

[G 14] Sebig Kül İrkin başlayu ulayu buyruḳ bunça amtı begler ḳaijım ḳaġanḳa **ertiijü** (15) **ertiijü** ti umuġ i[tdi?.... "Sebig Kül İrkin başta olarak arkasından buyruk; bunca şimdiki beyler, babam kağana **fevkâlade** (15) **fevkâlade** çok iltica etti.»

[K 15] Beijgü taş [**toḳıtdım…] toḳıtdım,** bitid[d]im. "Ebedî taş **yontturdum … yontturdum**, yazdırdım."

Âbidenin bir satırında ise cümle tekrarının yapıldığı tespit edilmiştir: **[K 9]** […**T] ürgiş ḳaġanḳa ḳızım[ın…] ertiijü [uluġ] törün alı birtim. Tür[giş ḳaġan]** (10) ḳızın ertiijü uluġ törün oğlıma alı birtim. **[… ertiijü u[luġ [törün alı] birtim**, ya [….]t ertü[rtü] m […. başlıġ]ıġ yükündürtüm, tizligig sökürtüm. "**Türgiş kağanına kızımı … fevkâlade büyük törenle alıverdim. Türgiş kağanının** (10) **kızını fevkâlade büyük törenle oğluma alıverdim. … fevkâlade büyük törenle alıverdim** … yaptırdım … başlıya baş eğdirdim, dizliye diz çöktürdüm."

Kuvvetlendirme ve ihtimal ekinin (*erinç, ermiş*) sıklıkla tekrarlandığı âbidede, bu türden tekrarları oluşturan diğer kelimeler zarf, edat, sıfat grubu, birleşik fiil ve sıfat-fiil vasıflarına sahiptirler: *Ḳaġan ermiş* **[D 4]**, ḳaġan bolmış erinç **[D 5]**, ḳaġan olurmış erinç **[D 6]**, *ermiş erinç* **[D 6]**, *süleyü birmiş* **[D 8]**, *bodun ertim* ... ḳanı **[D 10]**, *tiyin* **[D 10]**, *süüjüş süüjüş-* **[D 12, 34]**, *illigig ilsiret-* **[D 13]**, ḳaġanlıġıġ ḳaġansırat- **[D 13]**, *yiçe* **[D 14]**, *tegi süledimiz* **[D 15]**, *ança* **[D 18, 33]**, *bodunuġ ança ḳondurtumuz, ança itdimiz* **[D 17]**, *barıġma bardıġ* **[D 19],** ıgar **[D 24]**, *toḳuz yigirmi yıl* **[G 9]**, *edgü kişig* **[G 14]**.

[46] Aksan, D., (2000), *En Eski Türkçenin İzlerinde Orhun ve Yenisey Yazıtları Üzerinde Sözcükbilim, Anlambilim ve Biçembilim İncelemelerinin Aydınlattığı Gerçekler,* İstanbul, Simurg Yayınları, s. 118.

[47] Aksan, D., (2005), *Halk Şiirimizin Gücü*, Ankara, Bilgi Yayınevi, s. 200.

Birbirini takip eden cümlelerde ve hatta aynı cümle içerisindeki kelimelerde tam bir simetri özelliği[48] gösteren, aliterasyon ve asonans gibi söz sanatlarına yer veren bu metin, düz yazıda uyaklı anlatım biçiminin nasıl teşekkül edilebileceğini gösteren önemli bir misaldir.

3.1.2. Eş veya Yakın Anlamlı Tekrar Grupları

Hiçbir dilde, tümüyle aynı (eş) anlamı karşılayacak birden fazla kelimenin olamayacağı, dilbilimciler tarafından kanıtlanmış bir gerçektir.[49] Birbirinin yerine kullanılabilecek kadar "tam eş anlamlı" ve diğer "eş veya yakın anlamlı" sayılan bazı kelimelerin ise ancak yüzyıllar gerektirecek biçimde birbirlerine anlamca yaklaştıklarını söyleyen Aksan, bu gibi öğeleri «yakın (eş) anlamlı kelimeler" olarak tanımlamanın daha uygun olacağı düşüncesindedir.[50] Öte yandan birbirine anlamca çok yakın kelime öbeklerini de "tam eşanlamlı" adıyla karşılamakta fakat bunların çok seyrek olduğunu vurgulamaktadır.[51]

Orhun Âbideleri'nin Bilge Kağan metninde birbirinden farklı otuz sekiz olmak üzere toplam elli yedi tekrar grubunun birkaç tanesinin dışında eş veya yakın anlamlı olarak kullanıldığını söyleyebiliriz. Aksan'ın "tam eşanlamlılık" ilişkisi açısından ön plâna çıktığını ve her iki unsurunun da aynı kavramı yansıttığını düşündüğü ögirip *sebinip* "sevinmek" **[D 2]**; *tebligin kürlügin armakçısın* "aldatıcı, sahtekar" **[D 6]**; *ya*ijılduķın *yazındu*ķın "yanılmak, hata etmek" **[D 16]** tekrar grupları[52] *Bilge Kağan Âbidesi*'nde art arda yinelenmiş ve aynı türden ekleri almış vaziyette kullanılmıştır.

Bilge Kağan Âbidesi'nde tespit ettiğimiz, yakın (eş) anlamlı kelimelerin oluşturduğu tekrar gruplarında her bir unsur Türk dilinin VIII. yüzyıldan da önceye dayanan bir geçmişinin olduğunu kanıtlar niteliktedir. Aksan, gerek biçim gerekse anlam bakımından gelişmiş, belirli birtakım biçim ve anlam aşamalarını geride bırakmış bu türden kelimeleri «ileri öğeler» olarak tavsif etmektedir.[53] Bir kavramın birden fazla göstereni olamaz. Öte yandan aynı kavram zaman içerisinde birden fazla gösteren öbeği ile karşılanır hâle gelebilir. Âbidede tespit ettiğimiz yakın anlamlı kelimelerin çoğunun tekrar grubu olarak kullanılıyor olması söz konusu öğelerin daha önceden geçirmiş olduğu morfolojik ve semantik gelişmelerden kaynaklanmaktadır.[54] Bugün Türkiye Türkçesinde nasıl *gönder-yolla-* eş anlamlı tekrar grubu olarak kullanılıyor ve Eski Türkçede farklı kavram alanlarını karşılıyorsa[55] aynı şekilde âbidede yer alan ve tekrar grubu olarak kullanılan zıt anlamlı *yuyka yinçge* öbeği de bugün Türkiye Türkçesinde ayrı ve farklı kavramlara ad olacak şekilde yer almaktadır. [56]

Bilge Kağan Âbidesi'nde tespit ettiğimiz yakın anlamlı kelimelerden müteşekkil tekrar gruplarının bir kısmı anlatımı daha somut hale getirmek için benzetme sanatı [*otça borça* "ateş gibi fırtına gibi" **(D 27)**] ile inşa edilirken bir kısmı deyim şeklinde [ölü yitü

[48] Aksan, D., (1991), "Göktürk Yazıtlarında Söz Sanatları Güçlü Anlatım Yolları", *Türk Dilleri Araştırmaları,* Ankara, s. 11.
[49] Aksan, D., (1974), "Eş Anlamlılık Sorunu ve Türk Yazı Dilinin Eskiliğinin Saptanmasında Eşanlamlılardan Yararlanma", *A.Ü. DTCF Türkoloji Dergisi,* VI/1, Ankara, s. 1-2.
[50] Aksan, D., (2000), s. 67.
[51] Aksan, D., (1974), s. 1-2.
[52] Aksan, D., (2000), s. 69.
[53] Aksan, D., (1976), "Eski Türk Yazı Dilinin Yaşı İle İlgili Yeni Araştırmalar", *TDAY Belleten,* 1975-1976, Ankara, s. 134.
[54] Aksan, D., (1974), s. 8.
[55] Aksan, D., (2006), s. 69.
[56] Aksan, D., (1974), s. 7.

«öle yite» **(D 22, K 7),** krş. Tü.Tü. *bata çıka, güç bela* ; *yadaġın yalıjın* “yayan çıplak» **(D 22),** krş. Tü.Tü. *yayan yapıldak*; *atı küsi yok bolmaķ* “adı sanı yok olmak” **(D 20, 22, 36)**, krş. Tü. Tü. *adı sanı belirsiz*] kalıplaşmıştır.

Türkiye Türkçesinde sadece *ev bark* tekrar grubu içinde yaşam alanı bulan ve yazı dilinde tek başına kullanılmayan *bark* kelimesinin *Bilge Kağan Abidesi*’nde “ev, türbe” **[GB 1]** anlamı ile müstakil olarak yaşadığına tanık olduk. Uygur Türkçesi döneminde (IV-XI. yy.) Budizm ve Maniheizm dininin kabul edilmesi ile kelimenin anlamı unutulmuş[57] ve bugün sadece ağızlarda yaşayan söz konusu kelime Türkiye Türkçesinde arkaik duruma düşmüştür.[58]

Âbidede dikkatimizi çeken bir diğer kullanım ise aynı kökten türemiş kelimelerden birinin isim diğerinin ise fiil gövdesinde ayrı tekrar grupları oluşturup aynı cümlede yer alıyor olmalarıdır: **[D 5] Yoġçı sıġıtçı** öijre kün toġsıķdaķı Böli çöl[l]lüg il Tabġaç Tüpüt Apar Purum Ķırķız Üç Ķurıķan Otuz Tatar Ķıtany Tatabı bunça bodun kelipen **sıġtamış yoġlamış.** “**Yasçı ağlayıcı,** doğuda gün doğusundan Bökli Çöllü halk, Çin, Tibet, Avar, Bizans, Kırgız, Üç Kurıkan, Otuz Tatar, Kıtay, Tatabı, bunca millet gelip **ağlamış yas tutmuş**.”

Âbidede yer alan diğer yakın anlamlı kelimelerden kurulu tekrar gruplarını ise kök veya gövde haliyle şu şekilde sıralayabiliriz:

Aralıklı olarak kurulanlar: (başlıġıġ) *yükün-,* (tizligig) *sökür-* “diz çöktür-, baş eğdir- “ **[D 3, 13 - K 9]**, (ança) *saķın-* (ança) *bil-* “ düşün-, bil-”**[D 33]**, (*edgüti*) *eşid-* , (ķ*atıġdı*) *tıijla-* “işit-, dinle-; iyice adamakıllı” **[K 1]**.

Aralıksız, art arda kurulanlar: *al- baz ķıl-* “tabi kıl-” **[D 3]**, *eçü apa* “ecdad, ata” **[D 3, 11, 16], ķ***ara ķamaġ* “halk kitlesi” **[D 8]**, *iş küç* “iş güç” **[D 7, 9]**, *it- yarat-* “tanzim ve tertip et-” **[D 9, 16, 17 - K 9]**, ölür- uruġ*sırat- «öldür-*, kökünü kurut-» **[D 9]**, *tir- ķubra-* “topla- , yığ-” **[D 11]**, *yir sub* “ülke, memleket” **[D 9, 16, 17, 36, 35, 39]**, *er- bar-* “hür, müstakil» **[D 19]**, *yaijıl- yablaķ kigür-* “hata et-, kötü hâle sok-» **[D 19]**, *ertin ökün* “vazgeç-, pişman ol-” **[D 19]**, *yabız yablaķ* “perişan, düşkün» **[D 21]**, ķ*ut ülüg* “kısmet, baht” **[D 23]**, *yılķı bar* “mal mülk, servet” **[D 24],** *al- içger-* “al-, tâbi kıl-» **[D 26]**, *oz- yany-* “ilerle-, harekete geç-” **[D 31],** *eb barķ* “ev bark” **[D 32, 34, 37]**, ödsig ötülüg “seçkin, muhterem” **[D 34]**, *sab ötüg* “söz, niyaz” **[D 39]**, ķ*ara bodun* “halk kitlesi” **[D 41]**, *arķ*ış tirkiş “kervan, kafile” **[K 6]**, *alkın- arıl-* “mahvol-, yok ol-” **[K 7]**, *yo*ķ çığ*any* “aç, fakir” **[K 7]**, *emget- tol*ġ*at-* “zahmet ve eziyet çektir-, incit-” **[K 12]**.

3.1.3. Zıt Anlamlı Tekrar Grupları

Anlam ilişkisi itibari ile birbirine karşıt kavramlara işaret eden ve aynı zamanda birbirini bütünleyen iki kelimenin oluşturduğu tekrar gruplarıdır. Bir olayı, durumu veya olguyu anlatmanın önemli yollarından biri de ifade edilmek istenilenin, tam tersi olan gösterenlerle izah edilmesidir. Anlatımın hem deyimlerle hem de tekrarlarla etkili kılındığı bu âbidede, *tünli künli* “gece gündüz” **[GD 1]** yapısı her iki anlatım türünün tek bir öbekte toplandığı en güzel örneğidir.

*Bilge Kağan Âbidesi’*nde yaptığımız taramalar sonucunda tasnif ettiğimiz zıt anlamlı kelime öbekleri art arda sıralandıkları gibi çoğu kez araya farklı kelime veya kelime gruplarının girmesi sonucunda aralıklı olarak da ifade edilmişlerdir. Bu kategori altında

[57] Erdem, M.D., (2005), 192.

[58] Durgut, H., (2004), “Türkiye Türkçesinde İkilemelerde Kalan Arkaik Kelimeler”, *V. Uluslararası Türk Dili Kurultayı I,* 20-26 Eylül 2004*,* Ankara, TDK Yayınları, s. 811-812.

değerlendireceğimiz tekrar gruplarının bir kısmı birbirini takip eden cümlelerin genellikle özne veya yüklemlerini teşkil eden kelimelerden kurulmaktadır. Aynı tekrar grubunun farklı şekillerdeki diziliş örneklerine de rastladığımız bu yapılar şunlardır:

Aralıklı olarak kurulanlar:

Aynı cümle içinde: *beg* (yime) x *bodun* (yime) "bey x millet" **[D 4]**, üze (kök *tei*j*ri*) x *as[ra* (yağız *yir*) "üst x alt; gök x yer, yeryüzü" **[D 2, 18]**, *beglik urı* (oğlın ḳ*ul* ḳıltı) x *işilik* ḳız (oğlın ḳüij ḳıldı) "beylik, erkek evlat x hanımlık, kız evlat ; kul kıl- x cariye kıl-" **[D 7, 20],** ḳ*ul* (ḳ*ullu*ġ) x küij (*kü*ij*lük*) "kul x cariye" **[D 18]**, *ilgerü* (kün toġsıḳıja) x *birigerü* (kün ortusıijaru); ḳ*urı*ġ*aru* (*kün* batsıḳıja) x *yırıya* (*tün* ortusıijaru) "doğu x batı"; "güney x kuzey" ; "gündüz x gece" **[K 1]**, *biriye* (şadpıt begler) x *yırıya* (tarḳat begler…) "kuzey x güney" **[K 1]**, *süsi* (*böri* teg ermiş) x *ya*ġısı (ḳ*ony* teg ermiş) "ordu x düşman; kurt x koyun" **[D 11]**, çıġ*any* x (*bay* ḳıldı); *azı*ġ x (öküş ḳıldı) "fakir x zengin (kıl-); az x çok (kıl-)" **[D 14]**, çıġ*any* (bodunuġ) x *bay* (ḳıldım); *az* (bodunuġ) x öküş (ḳıldım) «fakir x zengin (kıl)-; az x çok (kıl-)" **[D 23 - K 7]**, *yalı*ij (bodunuġ) x *tonlu*ġ (ḳıldım) «çıplak x elbiseli (kıl-)" **[D 23]**, *içre* (aşsız) x *taşra* (tonsuz) "içte x dışta" **[D 21]**, ırak (bodunuġ ança) x *yaġutır* "uzak x yakın" **[K 4]**, ırak (erser *yabla*ḳ ağı birür) x *yaġuḳ* (erser *edgü* ağı birür) «uzak x yakın; kötü x iyi" **[K 5]**, *açsar* (*tosıḳ* ömez sen, bir) x *todsar* (*açsıḳ* ömez sen) "aç x tok" **[K 6]**.

Birbirini takip eden cümlelerde kurulanlar: *ilgerü* … ḳ*urı*ġ*aru* "doğu x batı" **[D 8, 17, 19]**, *biriye* … yırıya "güney x kuzey" **[D 12]**, … *yügür-* … *yat-* "koş- x yat-" **[D 20]**, *tün* … *küntüz* "gece x gündüz" **[D 21]**.

Aralıksız, art arda kurulanlar: *beg* x *bodun* "bey x millet" **[D 1, 2, 6, 18, 33 - G 15 - K 1, 8, 12]**, *inili* x eçili "küçük kardeş x büyük kardeş"[59] **[D 6]**, *kü*ij*ed-* x ḳ*ulad-* "cariye ol- x kul ol-" **[D 11],** *ilgerü* x ḳ*urı*ġ*aru* "doğu x batı" **[D 11]**, *ot* x *sub* "ateş x su" **[D 22]**, *iç* x *taş* "iç x dış" **[K 14]**.

3.1.4. Anlam Bakımından Birbirini Destekleyen [Anlam İlgisi Bulunan] Tekrar Grupları

Üstünova, Türk dilinin önemli bir özelliğinin "ifade muvaziliği" (syntaktischer paralellismus[60]) olduğunu söylemektedir. Tekrarların, aynı kökten kelimelerin ve pekiştirmelerin "ifade muvaziliği" ile birleşince, ortaya çıkan estetik yapıların zamanla işlenmiş ve kalıplaşmış olarak işlerlik kazandığına dikkati çekmektedir.[61]

Bir toplumun kültürünü, yaşam tarzını, değer yargılarını gözler önüne seren kalıp sözleri, Aksan "ilişki sözleri"[62], Kula ise "kültür birim"[63] adları ile karşılamışlardır. Kalıp sözler, yapısal farklılıklarına karşılık, anlamları itibariyle birbirine çok yakın olan kavram alanlarının gösterenlerinden meydana gelmektedir. Bu söz öbeklerini oluşturan öğeler arasında eş veya zıt anlamlılık değil birbirini destekleyen, kimi zaman tamamlayan türden bir anlam ilgisi söz konusudur. Nitekim Ağakay da bu yapıları "anlamca ilişikli kelime koşmaları" (anne baba, karı koca) şeklinde tasnif etmiştir.[64]

Yapıları itibariyle kalıp söz öbeği olarak tavsif ettiğimiz bu yapılar, *Bilge Kağan Âbidesi*'nde önemli bir yer teşkil etmektedir. En fazla altı çoğunlukla iki kere kullanılan

[59] krş. Tü.Tü. küçüklü büyüklü: Hatiboğlu, V., (1971), s. 106.
[60] Aksan, D., (2000), s. 120.
[61] Üstünova, K., (2002), "Dede Korkut Destanlarında Aralıklı İkilemeler", *Dil Yazıları,* Ankara, Akçağ Yayınları, s. 22.
[62] Aksan, D., (2006), s. 34.
[63] Kula, O. B., (1996), "Dilin Kültürelliği ya da Kültürün Dilselliği", *Bilim ve Ütopya*, 23, s. 46.
[64] Ağakay, M.A., (1954), s. 104.

ve sıklıkla tekrarlanarak satırlar arası anlam ilişkilerini güçlendiren bu yapıları şu şekilde sıralayabiliriz:

Aralıklı kurulanlar: (*ilig*) *tutup* (*törüg*) *itmiş* "il töre; hakim olmak, düzene sokmak" **[D 3, 4]**, *bilge ... alp ...* "bilge, cesur" **[D 4 - K 4]**, *biligsiz* (kaġan olurmış erinç) *yablaķ* (ķaġan olurmış erinç) "bilgisiz, kötü" **[D 6]**, *tizlig ... başlıġ* … "dizli, başlı (baş kaldıran)" **[D 3, 13 - K 9]**, (ança) ķondur- (ança) *it-* "yerleştirmek, düzene sokmak" **[D 17, 18],** (ança) ķazġan- (ança) *it-* "kazanmak, tanzim etmek" **[D 18]**.

Aralıksız, art arda kurulanlar: *tut- it-* "hakim olmak, düzene sokmak" **[D 3]**, *tört bulu*ıj "dört taraf" **[D 2, 3, 24 - K 8, 9]**, *kök te*ijri "mavi gök" **[D 2]**, *il törü* "il töre" **[D 2, 8, 18, 36]**, *altun kümüş* "altın gümüş" **[D 2 - G 11 - K 3]** *ilsire-* ķa*ġansıra-* "ilsizlemiş kağansızlaşmış" **[D 11]**, ķ*anġ* ög "baba, anne" **[D 10, 20]**, ķaġan ķatun "kağan, hatun" **[D 10, 20]**, ķazġanu bir- iti bir- "kazanıvermek, tanzim edivermek" **[K 12]**.

Kalıp söz öbeklerinden aralıklar halinde kurulmuş olanlarının hiçbirinde bu kelime çiftlerinin arasına giren unsurlar tesadüfî olarak sıralanmamıştır. Söz konusu unsurlar da kendi aralarında aralıklı olarak dizilmiş tekrar gruplarını [D 3, 4, 17, 18] meydana getirmektedir. Aralarında anlam ilgisi bulunan aynı kelime çifti, bir satırda aralıklı [D 18] bir başka satırda ise art arda [K 12] sıralanabilmektedir. Aynı satırda birden fazla kalıp ifadeye [D 10, 20] rastladığımız *Bilge Kağan Âbidesi,* âdeta tekrar gruplarından örülmüş bir metin niteliğindedir.

3.2. Yapı ve Kuruluşlarına Göre Tekrar Grupları

Bu kısımda, toplam 168 tane olduğunu tespit ettiğimiz tekrar grupları "aynı kelimelerden", "eklerden" ve "kalıp sözlerden kurulanlar" üst başlıkları altında, yapı ve kuruluşlarına göre tasnif edilecektir.

3.2.1. Aynı Kelimelerden Kurulan Tekrar Grupları

3.2.1.1. Fiil Kök veya Gövdelerinden Kurulan Tekrar Grupları

3.2.1.1.1. Fiilimsilerle Kurulan Tekrar Grupları

3.2.1.1.1.1. Zarf-Fiillerle Kurulanlar

tiyin ... tiyin "diyerek" **[D 10]**

3.2.1.1.1.2. Sıfat-Fiillerle Kurulanlar

barıġma ... barıġma "giden" **[D 19]**

3.2.1.1.2. Çekimli Fiillerle Kurulan Tekrar Grupları

3.2.1.1.2.1. Birleşik Olmayan Fiillerle Kurulan Tekrar Grupları

3.2.1.1.2.1.1. Geçmiş Zaman Çekiminde Olanlar

... ermiş erinç, ... ermiş erinç **[D 4]**, *… bodunuġ ança [ķondurtumuz, ança itdimiz, bodunuġ ança ķondurtumuz, ança itdimiz.* "milleti öyle yerleştirdik, öyle düzene soktuk" **[D 17]**, *… bardıġ, ... bardıġ* "gittin" **[D 19]**, … *[to*ķıtdım…] toķıtdım, … "yontturdum" **[K 15]**.

3.2.1.1.2.2. Birleşik Fiillerle Kurulan Tekrar Grupları

3.2.1.1.2.2.1. Bir- Yardımcı Fiiliyle Kurulanlar

… süleyü birmiş. ... süleyü birmiş. "ordu sevk edivermiş" **[D 8]**

3.2.1.1.2.2.2. Bol- Yardımcı Fiiliyle Kurulanlar

... ķaġan bolmış erinç. ... ķaġan bolmış erinç. "kağan olmuş şüphesiz" **[D 5]**, ... ķaġan olurmış erinç, … ķaġan olurmış erinç " "kağan oturmuştur şüphesiz"**[D 6]**.

3.2.1.2. İsim Kök veya Gövdelerinden Kurulan Tekrar Grupları

3.2.1.2.1.Basit Kelimelerle Kurulan Tekrar Grupları

3.2.1.2.1.1. Eksiz Kelimelerle Kurulanlar

ķ*anı* ... ķanı "hani" **[D 8]**, *toķuz yigirmi yıl ... to[ķuz yigir]mi yıl* "on dokuz yıl" **[G 9]**, *neij neij* "her ne, ne" **[K 8]**.

3.2.1.2.1.2. Bildirme Eki ile Kurulanlar

ķağan *ermiş ... ķağan ermiş* "kağan imiş" **[D 4]**, … *bodun ertim, ... bodun ertim ...* "millet idim" **[D 8]**.

3.2.1.2.1.3. Hâl Ekli Kelimelerle Kurulanlar

3.2.1.2.1.3.1. Yükleme Hâli Ekini Alan Kelimelerle Kurulanlar

... b[odunu]ġ ... bodunuġ "milleti" **[D 17]**, *... kişig ... kişig* "insanı" **[K 4]**.

3.2.1.2.1.3.2. Eşitlik Ekini Alan Kelimelerle Kurulanlar

... anç]a ... ança "öyle, öylece, o şekilde» **[D 17, 18, 33]**, *... otça ... borça* "ateş gibi fırtına gibi" **[D 27]**.

3.2.1.3. Aynı Kökten Türeyen Biri İsim Diğer Fiil Türünde Kurulan Tekrar Grupları

Aralarındaki anlam ilişkileri art arda incelendiğinde "zıt", çapraz bağlantı kurulduğunda ise "kalıp söz" ifadesinin seyir ettiği … *illigig ilsiretmiş, ķağanlıġıġ ķağansıratmış* ... "… illiyi ilsizletmiş, kağanlıyı kağansızlaştırmıştır..." **[D 13]** kelime öbekleri, farklı anlamlardaki tekrar gruplarının kurallı ve uyaklı olarak bir araya getirilmiş dikkat çekici örneklerindendir.

… *s*üijüş süijüşmiş "savaş yapmış" **[D 12, 34]**.

3.2.2. Aynı Türden Eklerle Kurulan Tekrar Grupları

3.2.2.1. Fiil Kök veya Gövdelerinden Kurulan Tekrar Grupları

3.2.2.1.1. Fiilimsilerle Kurulan Tekrar Grupları

3.2.2.1.1.1. Sıfat-Fiillerle Kurulanlar

*ya*ijılduķın yazınduķı*n* "yanlış hareket ettiği, ihanet ettiği için" **[D 16]**, *ermiş barmış* "hür, müstakil" **[D 19]**, *küijedmiş ķuladmış* (bodunuġ) "cariye olmuş kul olmuş (milleti)" **[D 11]**.

3.2.2.1.1.2. Zarf-Fiillerle Kurulanlar

ögirip sebinip "memnun olup, sevinip" **[D 2]**, *itinü yaratunu* "tanzim, tertip ederek" **[D 9]**, ölü yitü "öle yite» **[D 22]**, *oza yanya* "ilerleyerek, geçerek, kurtularak" **[D 31]**, *açsar ... todsar* "açsa [acıkınca] … doysa [doyunca]" **[K 6]**.

3.2.2.1.2. Çekimli Fiillerle Kurulan Tekrar Grupları

3.2.2.1.2.1. Birleşik Olmayan Fiillerle Kurulan Tekrar Grupları

3.2.2.1.2.1.1. Geçmiş Zaman Çekiminde Olanlar

*sı*ġtamış yoğlamış "ağlamış yas tutmuş" **[D 5]**, *yaratmış boşġurmış* "yaratmış yetiştirmiş" **[D 11]**, *tirmiş ķubratmış* "toplamış, yığmış" **[D 11]**, *itdim yaratdım* "düzene soktum, tertipledim." **[K 9]**, *alķındıġ arıl[tıġ]* "mahvoldun, yok edildin" **[K 7]**, *yügürti ... yatdı* "koştu … yattı" **[D 20]**…

3.2.2.1.2.1.2. Emir Kipi Çekiminde Olanlar

ertin ökün "vazgeç, pişman ol" **[D 19]**, *saķınıj bilij* "düşünün, bilin" **[D 33]**, *eşid tıijla* "işit, dinle" **[K 1]**, *emgetmeij tolġatmaij* "zahmet çektirmeyin, incitmeyin" **[K 12]**.

3.2.2.1.2.1.3. İstek Kipi Çekiminde Olanlar

ölür*[eyin uruġsır]atayın* "öldüreyim, kökünü kurutayım» **[D 9]**.

3.2.2.1.2.2. Birleşik Fiillerle Kurulan Tekrar Grupları

3.2.2.1.2.2.1. Kıl- Yardımcı Fiiliyle Kurulanlar

*bay ķ*ıldım … *öküş* ķıldım “fakir kıldım ... zengin kıldım” **[D 23 - K 7]**, ķ*ul* ķıltı … küij ķıldı “kul kıldı … cariye kıldı» **[D 7]**.

3.2.2.1.2.3. İlk Unsuru Çekimli Fiil İkinci Unsuru Birleşik Fiille Kurulanlar

(ķop) *almış* (ķop) *baz* ķılmış “(hep) almış (hep) tâbi kılmış” **[D 3]**, *yaijıldıġ yablaķ kigürtüg* “hata ettin, kötü hâle soktun” **[D 19]**.

3.2.2.2. İsim Kök veya Gövdelerinden Kurulan Tekrar Grupları

3.2.2.2.1. Basit Kelimelerle Kurulan Tekrar Grupları

3.2.2.2.1.1. Eksiz Kelimelerle Kurulanlar

ķara ķamaġ “halk, kitle” **[D 8]**, *yir sub* “ülke memleket» **[D 16, 17, 35]**, *yoķ çıġany* “aç fakir” **[K 7]**, *teijri ... yir* “gök … yeryüzü” **[D 2, 18]**, *ot sub* “ateş su” **[D 22]**, *küij ķul* “cariye kul” **[D 17]**.

3.2.2.2.1.2. Bildirme Ekli Kelimelerle Kurulanlar

böri teg ermiş ... ķony teg ermiş “kurt gibi imiş … koyun gibi imiş” **[D 11]**.

3.2.2.2.1.3. Hâl Ekli Kelimelerle Kurulanlar

3.2.2.2.1.3.1. Yüklem Hâli Ekini Alan Kelimelerle Kurulanlar

yiri subı “ülkeyi memleketi» **[D 10]**, *işig küçüg* “işi gücü” **[D 8, 9]**, *ebig barkıġ* “evi barkı” **[D 32]**, *ebin barķın* “evini barkını” **[D 37]**, *için taşın* “içini dışını” **[K 14]**, *yirin subın* “ülkesini memleketini” **[D 35]**.

3.2.2.2.1.3.2. Yönelme Hâli Ekini Alan Kelimelerle Kurulanlar

yirijerü subıijaru “ülkesine doğru memleketine doğru” **[D 39]**.

Yönelme hâli ekini alıp bulunma durum ekli olarak aktarılanlar: ilgerü .... ķurıġaru “doğuda … batıda” **[D 8, 17, 19]**, üze … *asra* “üstte … altta” **[D 2, 18]**, *içre ... taşra* “içte … dışta” **[D 21]**, *biriye* ... yırıya “güneyde … kuzeyde” **[D 12 - K 1]**.

3.2.2.2.1.3.3. Vasıta Hâli Ekini Alan Kelimelerle Kurulanlar

*yada*ġın yalıijın “yaya olarak, çıplak olarak” **[D 22]**.

3.2.2.2.1.3.4. İlgi Hâli Ekini Alan Kelimelerle Kurulanlar

Aktarımı ilgi hâli eki ile yapılan fakat söz konusu ekin biçimsel olarak gösterilmediği *eç[ümiz] apamız* “ecdadımızın” **[D 16]** tekrar grubunda “eksiltili ilgi hâli eki” söz konusudur.

3.2.2.2.1.4. İyelik Ekli Kelimelerle Kurulanlar

ķutum ülügüm “kısmetim, talihim” **[D 23]**, *eçüm apam* “ecdadım” **[D 11]**, *atı küsi* “adı sanı” **[D 20]**, *begleri bodunı* “beyleri milleti” **[D 2, 4, 6, 18 - K 1]**, *süsi ... yağısı* “ordusu … düşmanı” **[D 11]**.

Metinde, iyelik ekini almayıp da iyelik anlamı taşıyan tekrar grupları da mevcuttur: Türk *begler bodun* “Türk beyleri, milleti” **[D 2, 33 - G 15 -K 8]**.

3.2.2.2.2. Türemiş Kelimelerle Kurulan Tekrar Grupları

3.2.2.2.2.1. -lIK Ekli Kelimelerle Kurulanlar

beglik ..... işilik “beylik … hanımlık” **[D 7, 20]**, ķulluġ ... *küijlük* “kullu … cariyeli” **[D 18]**.

3.2.2.2.2.2. -çI Ekli Kelimelerle Kurulanlar

*yo*ğçı sıġıtçı “yasçı ağlayıcı” **[D 5]**.

3.2.2.2.2.3. -sIK Ekli Kelimelerle Kurulanlar

tosıķ ... açsıķ “açlık … tokluk” **[K 6]**.

3.2.2.2.2.4. -K Ekli Kelimelerle Kurulanlar

ırak ... *yaġuķ* “uzak … yakın” **[K 5]**.

3.2.2.2.2.5. -lI (Birliktelik) Ekli Kelimelerle Kurulanlar

inili eçili "küçük kardeş büyük kardeş" **[D 6]**, *tünli künli* "gece gündüz" **[GD 1]**.

3.2.3. Kalıp Sözlerden Kurulan Tekrar Grupları

3.2.3.1. Fiil Kök veya Gövdelerinden Kurulan Tekrar Grupları

3.2.3.1.1. Fiilimsilerle Kurulan Tekrar Grupları

3.2.3.1.1.1. Sıfat-Fiillerle Kurulanlar

ḳazġ*anmış ... itmiş* ilim "kazanılmış, düzene sokulmuş il" **[D 18]**.

3.2.3.1.2. Çekimli Fiillerle Kurulan Tekrar Grupları

3.2.3.1.2.1. Birleşik Olmayan Fiillerle Kurulan Tekrar Grupları

3.2.3.1.2.1.1. Geçmiş Zaman Çekiminde Olanlar

ḳ*ondurtumuz ... itdimiz* "yerleştirdik … düzene soktuk" **[D 17, 18].**

3.2.3.1.2.2. Birleşik Fiillerle Kurulan Tekrar Grupları

3.2.3.1.2.2.1. Bir- Yardımcı Fiiliyle Kurulanlar

ḳazġanu birtim iti birtim "kazanıverdim, tanzim ediverdim" **[K 12]**.

3.2.3.2. İsim Kök veya Gövdelerinden Kurulan Tekrar Grupları

3.2.3.2.1. Basit Kelimelerle Kurulan Tekrar Grupları

3.2.3.2.1.1. Eksiz Kelimelerle Kurulanlar

tört buluj "dört taraf" [**D 2, 3, 24 - K 8, 9]**, *kök te*ijri **[D 2]**, *altun kümüş* "altın gümüş" [**D 2 - G 11 - K 3**].

3.2.3.2.1.2. Hâl Ekli Kelimelerle Kurulanlar

3.2.3.2.1.2.1. Yükleme Hâli Ekini Alan Kelimelerle Kurulanlar

ilin törüsin "ilini töresini" **[D 2, 8]**, *ilig* ... törüg "ili töreyi" **[D 3]**, *başlı*ġıġ *... tizligig* "başlıyı dizliyi" **[D 13 - K 9]**, *ili*ij*in törü*ij "ilini töreni" **[D 18]**, *altunın* ... kümüşin "altınını gümüşünü" **[K 11]**.

3.2.3.2.1.3. İyelik Ekli Kelimelerle Kurulanlar

ḳ*an*ġım ... *ögüm* "babam ... annem" **[D 10, 20]**.

3.2.3.2.1.4. Aitlik Eki ile Kurulanlar

*tört bulu*ij*da*ḳı "dört taraftaki" **[D 2, 3, 24 - K 8]**.

3.3. Kelime Türlerine Göre Tekrar Grupları

Tekrar grupları, unsurları arasındaki anlam ilişkisinin dışında grup olarak da bağımsız, müstakil anlamlar taşımaktadır. Söz konusu anlam, konuşur tarafından nesne olarak algılanan unsurları karşılarsa "isim", niceliği karşılarsa "sayı adı", nitelik olarak algılanan unsurları karşılarsa "sıfat", bir olaya, olguya zaman, yön, şart, hâl (durum, tarz), sebep, ölçü, karşılaştırma, amaç, niyet, neden-sonuç vb. açıdan eşlik ederse "zarf", nesneyi, niteliği, belirteci ve niceliği gösterme (işaret) yolu ile (dolaylı) temsil ederse "zamir" ve ad tasarımını değil eylemi, süreci dile getirirse "fiil" gramer kategorisini meydana getirir.[65]

Tekrar gruplarını sözcük türleri bakımından ele aldığımızda aynı kelimelerden kurulmuş olanların beş tanesi "isim" [*bodunu*ġ*....bodunu*ġ **(D 17)**, *kişig....kişig* **(K 4)**], biri "sayı adı" (*to*ḳ*uz yigirmi yıl .... to*ḳ*uz yigirmi yıl* **(G 9)**], üçü "sıfat" [ıġ*ar* illigde ıġ*ar* ḳaġanlıġda **(D 24)**, *edgü* bilge kişig *edgü* alp kişig **(K 4)**], ikisi "zamir" [ḳ*anı....*ḳ*anı* **(D 8)**], altısı "zarf" [(*tiyin .... tiyin* **(D 10)**, *yiçe ... yiçe* **(D 14)**, *erti*ijü .... *erti*ijü **(G 14)**] ve dördü "fiil" [*süleyü birmiş ...* süleyü birmiş **(D 8)**, *to*ḳıtdım .... *to*ḳıtdım **(K 15)]** olarak geçmektedir.

[65] Yılmaz, Ö.D., (2012), "Türkçe Kelime Çekimi Ulamları Dizgesi Üzerine: Ad Çekimi Ulamları", *Dil Araştırmaları*, 10, s. 127.

Aynı eklerden kurulan tekrar gruplarının çoğu isim türünde görev almıştır. Elli dört tanesinin isim olarak [*yo*ġçı sıġıtçı **(D 5)**, *yiri subı* **(D 10)**, *arkış tirkiş* **(K 6)**, *böri* ķ*ony* (**D 11)**…] işlev kazandığı bu söz öbeğini, kullanım sıklığına göre zarf, fiil ve son olarak sıfat takip etmektedir. Yer, yön, durum, zaman, sebep bildiren zarf türündeki tekrar grupları, bu anlamları kelime ve ekler vasıtası ile dile getirmiştir. Fiil kök veya gövdelerine gelen *-sar* (*açsar todsar* **(K 6)**], *-u/-ü* [ölü yitü **(D 22)**], *-a* [*oza yanya* **(D 31)**], *-ip/-ıp* [*itip yaratıp* **(D 17)**] ile isim kök veya gövdelerine gelen *-ça* eşitlik [*otça borça* **(D 27)**], *-n* vasıta [*yada*ġın *yalı*ijın **(D 22)**] ve *-ġaru/-gerü, -ra/-re* yön gösterme ekleri [*ilgerü* ķ*urı*ġ*arı* **(D 8, 11, 17)**, *içre taşra* **(D 21)**] dahil oldukları tekrar gruplarına "zarf" vasfını yüklemişlerdir. Fiil türündeki tekrar grupları ise bu fonksiyonlarını ana fiillerle [(*ertin ökün* **(D 19)**, *tirmiş ķubratmış* **(D 11)**, *alķındı*ġ *arıltı*ġ **(K 7)**, *emgetme*ij *tol*ġ*atma*ij **(K 12)**] yerine getirdiği gibi sadece birinci unsuru ana fiil ikinci unsuru ise isim + yardımcı fiilden [*ya*ijıldıġ *yabla*ķ *kigürtüg* **(D 19)**, *almış baz* ķılmış **(D 3)**] müteşekkil kelime çiftleriyle de aynı işlevi gerçekleştirmektedir. Sıfat türündeki tekrar grupları ise kelimelerin yanı sıra [*yabız yabla*ķ **(D 21)**, *yo*ķ çıġ*any* **(K 7)**, *yalı*ij *tonlu*ġ **(D 23)**] isim ve fiil kök veya gövdelerine gelen ekler aracılığıyla da [*beglik işilik* **(D 7)**, *kü*ij*edmiş* ķ*uladmış* **(D 11)**, *ermiş barmış* **(D 19)**] nitelik anlamı karşılamaktadır.

Kalıp olarak bir arada kullanılan tekrar gruplarının zarf türündeki hiçbir kullanımına rastlamadığımız *Bilge Kağan Âbidesi'*nde daha çok isim [*ilin törüsin* **(D 2)**, ķ*a*ijım ögüm **(D 20)**, *altun kümüş* **(G 11)**], sıfat [*bilge* ķağan *alp* ķağan **(D 4)**, *ilsiremiş* ķ*a*ġ*ansıramış* bodunuġ **(D 11)**] ve fiil [ķ*az*ġ*anu birtim iti birtim* **(K 12)**, ķ*ondurtumuz itdimiz* **(D 17, 18)**] türlerinde ifade bulan kalıp söz öbekleri yer almaktadır.

3.4. Görevlerine Göre Tekrar Grupları

Söz diziminde yargıyı bildiren eylemler "yüklem", eylemin edeni (fâili) konumundaki "özne", eylemden doğrudan veya dolaylı olarak etkilenen "nesne", eylemi zaman, durum (hâl), sebep, amaç, miktar, karşılaştırma vb. yönlerden tamamlayan "zarf tümleci" ve eylemin gerçekleştiği mekânı bildiren "yer tamlayıcısı" olmak üzere toplam beş öğe görev almaktadır.

Aynı kelimelerden kurulan tekrar gruplarının söz diziminde üstlendiği beş ayrı görevi tespit edebiliyoruz: Yüklem; ķa*ġan olurmış erinç* **[D 6]**, *bardı*ġ **[D 19]**, *bodun ertim* **[D 8]**. Özne; *barı*ġ*ma* **[D 19]**. Nesne; *bodunu*ġ **[D 17]**, *edgü kişig* **[K 4]**. Zarf Tümleci; *ança* **[D 18]**, *to*ķ*uz yigirmi yıl* **[G 9]**. Tekrar grubunun müstakil olarak yer tamlayıcısı görevindeki kullanımı bulunmamaktadır. Öte yandan *I*ġ*ar* iligde ı[ġ*ar]* ķağanlıġda yig ķıldım. **[D 24]** cümlesinin yer tamlayıcısı görevindeki sıfat grubunun sıfat unsurunu temsil ederek söz konusu öğeye iştirak eden ıġ*ar ı*ġ*ar* tekrar grubu ile karşılaşırız.

Aynı eklerden kurulan tekrar grupları söz diziminde müstakil olarak görev bildirmekten çok genellikle basit cümlelerin zarf tümlecini oluşturan sıfat-fiil grubu içinde veya iç içe birleşik ile şartlı birleşik yapıların yardımcı cümlelerinde özne, nesne ve yer tamlayıcısı öğelerinde kullanılırlar. Yüklem: *yaratmış boş*ġ*urmış* **[D 12]**, *yükündürmüş sökürmüş* **[D 3]**, ölüreyin uruġ*sıratayın* **[D 9]**. Özne: *Begleri* yime *bodunı* yime tüz ermiş. **[D 4]**, Üze *teijri* basma[sar *asra*] *yir* telinmeser (19) Türk bodun iliijin törüij kim artatı udaçı [ert]i? **[D 18]**. Nesne: Elig yıl] (08) *işig küçüg* birmiş. **[D 7]**, Yalabaçı edgü *sabı ötügi* kelmez tiyin yayın süledim. **[D 39]**. Zarf tümleci: Begleri bodunı tüzsüz üçün Tabġaç bodun *tebligin kürlügin [üçün armakçıs]ın üçün inili [eçili kijşürtikin üçün begli*

bodunluġ] (7) yoiȷşurtuķın üçün Türk bodun illedük ilin ıçġunı ıdmış ķaġanladuķ ķaġanın yitürü ıdmış. **[D 6]**. *Açsar* tosıķ ömez sen, bir *todsar* açsıķ ömez sen**. [K 6]**. Yer tamlayıcısı: **[D 18]** Üze teijri basma[sar *asra*] yir telinmeser (19) Türk bodun iliijin törüij kim artatı udaçı [ert]i?

Kalıp söz öbekleri, sözdiziminde zarf tümleci dışındaki tüm öğeleri meydana getirebilir vaziyette sıralanmıştır. Genellikle bir başka kelime grubunun bir unsurunu teşkil eden tekrar grupları, söz diziminde de bu türden yapılarla beraber görev almaktadır. Yüklem: Buyruķı *bilge* ermiş erinç**,** *alp* ermiş erinç. **[D 4]**. **Özne: Bilgisiz ķ**aġan olurmış erinç, yablaķ ķaġan olurmış erinç. **[D 6]**. Nesne: İlig*] törüg* yigdi ķazġandım. **[D 36]**. Yer tamlayıcısı: *Tört buluij ķop yaġı ermiş.* **[D 3]**.

4. Sonuç

Bilge Kağan Âbidesi, tekrar gruplarının sistemli olarak kullanıldığı, hem yapısal hem de anlamsal açıdan belli kurallar dahilinde dizildiği ve tesadüf sonucu ortaya çıkmamış, bilinen en eski yazılı metindir. Âbidede, anlatımı somut hâle getirmek için tekrar grupları ile oluşturulmuş deyim ve atasözleri ile benzetme, ad aktarması, hitabet vb. söz sanatlarından istifade edilmiştir. Henüz VIII. yüzyıl metninde, herhangi bir anlamın eş zamanlı olarak iki kelime ile birden karşılanıyor olması, Eski Türkçenin söz varlığının geniş bir duruma geldiğinin göstergesidir. İsim veya fiil köklerinden türetilmiş kelimelerin tekrar grubu olarak kullanılmaları bir anda ortaya çıkacak bir hâdise değildir. Zaman içerisinde yakın veya zıt anlamlı ile birbiriyle anlam ilgisi bulunan kelimeler, kalıp söz öbeklerini de içine alacak şekilde tekrar gruplarını teşkil etmiştir. Bu veriler doğrultusunda Türk yazı dilinin VIII. yüzyıldan da önceye götürebileceği ihtimal dahilinde ele alınmalıdır.

Kaynakça

Abik, Deniz, (2010), "(İsim1+lI/+lU) (İsim2+lI/+lU) Kuruluşundaki İkilemeler", *A.Ü. DTCF Türkoloji Dergisi,* 17, 2, s. 1-20.

Ağakay, Mehmet Ali, (1953), "İkizlemeler Üzerine", *Türk Dili*, II/16, Ankara, s. 189.

Ağakay, Mehmet Ali, (1954), "Türkçede Kelime Koşmaları", *TDAY Belleten*, Ankara, s. 97-104.

Aksan, Doğan, (1974), "Eş Anlamlılık Sorunu ve Türk Yazı Dilinin Eskiliğinin Saptanmasında Eşanlamlılardan Yararlanma", *A.Ü. DTCF Türkoloji Dergisi,* VI/1, Ankara, s. 1-14.

Aksan, Doğan, (1976), "Eski Türk Yazı Dilinin Yaşı İle İlgili Yeni Araştırmalar", *TDAY Belleten,* 1975-1976, Ankara, s. 133-141.

Aksan, Doğan, (1991), "Göktürk Yazıtlarında Söz Sanatları Güçlü Anlatım Yolları", *Türk Dilleri Araştırmaları,* Ankara, s. 1-12.

Aksan, Doğan, (2000), *En Eski Türkçenin İzlerinde Orhun ve Yenisey Yazıtları Üzerinde Sözcükbilim, Anlambilim ve Biçembilim İncelemelerinin Aydınlattığı Gerçekler,* İstanbul, Simurg Yay.

Aksan, Doğan, (2005), *Halk Şiirimizin Gücü*, Ankara, Bilgi Yayınevi.

Aksan, Doğan, (2006), *Türkçenin Sözvarlığı*, Ankara, Engin Yayınevi.

Atabay, Neşe - Özel, Sevgi - Kutluk, İbrahim, (1976), *Sözcük Türleri,* Ankara, TDK Yay.

Atalay, Besim, (2006), *Kâşgarlı Mahmud Divanü Lûgat-İt-Türk (Çeviri)*, I, Ankara, TDK Yay.

Banguoğlu, Tahsin, (2007), *Türkçenin Grameri*, Ankara, TDK Yay.

Bayraktar, Sema, (2004), *Türk Dilinde İkilemelerin Yapı-Görev-Anlam Özellikleri,* Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Türk Dili Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Ankara.

Bilgegil, Kaya, (2009), *Türkçe Dilbilgisi*, Erzurum, Salkımsöğüt Yay.

Çağatay, Saadet, (1978), "Uygurca Hendiadyoinler", *Türk Lehçeleri Üzerine Denemeler*, Ankara, A.Ü. DTCF Yayınları, 29-67.

Demircan, Ömer, (1989), "Türkçede Pekiştirme İşlemi", *Dilbilim [İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yabancı Diller Eğitimi Bölümü Dergisi]*, 8, İstanbul, s. 147-164.

Demircan, Ömer, (1990), "Türkçe İkilemenin Özüne Doğru", *Dilbilim [İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yabancı Diller Eğitimi Bölümü Dergisi]*, 9, İstanbul, s. 61-92.

Deny, Jean, (1941), *Türk Dili Grameri (Osmanlı Lehçesi),* Tercüme eden: Ali Ulvi Elöve, İstanbul, Maarif Matbaası.

Durgut, Hüseyin, (2004), "Türkiye Türkçesinde İkilemelerde Kalan Arkaik Kelimeler", *V. Uluslararası Türk Dili Kurultayı I,* 20-26 Eylül 2004*,* Ankara, TDK Yay., s. 805-830.

Ediskun, Haydar, (1963), *Yeni Türk Dilbilgisi,* İstanbul, Remzi Kitabevi.

Emre, Ahmet Cevat, (1946), *Türk Dil Bilgisi,* İstanbul, TDK Yay.

Erdem, Mehmet Dursun, (2005), "Harezm Türkçesinde İkilemeler ve Yinelemeler Üzerine", *Bilig,* 33, s. 189-225.

Eren, Hasan, (1949), "İkiz Kelimelerin Tarihine Dair", *A.Ü. DTCF Dergisi,* VII/2, Ankara, s. 283-286.

Ergin, Muharrem, (2007), *Türk Dilbilgisi,* İstanbul, Bayrak Yay.

Ergin, Muharrem, (2008), *Orhun Abideleri,* İstanbul, Boğaziçi Yay.

Gencan, Tahir Nejat, (1979), *Dilbilgisi,* Ankara, TDK Yayınları.

Grønbech, Kaare, (1995), *Türkçenin Yapısı*, Çev. Mehmet Akalın, Ankara, TDK Yay.

Hatiboğlu, Vecihe, (1971), İkileme, Ankara, TDK Yayınları.

Karahan, Leyla, (2013), *Türkçede Söz Dizimi,* Ankara, Akçağ Yayınları.

Korkmaz, Zeynep, (2007), *Gramer Terimleri Sözlüğü*, Ankara, TDK Yayınları,

Kula, Onur Bilge, (1996), "Dilin Kültürelliği ya da Kültürün Dilselliği", *Bilim ve Ütopya*, 23, s. 46-47.

Nagy, Éva Kincses, (2004), "İki taşla bir kuş … Çağatayca Hendiadyoin», *V. Uluslararası Türk Dili Kurultayı I,* 20-26 Eylül 2004, Ankara, TDK Yayınları, s. 1126-1136.

Özçelik, Sadettin, (2006), "Eklemeli Tekrarlar Üzerine Tespitler", *Türklük Bilgisi Araştırmaları*, II/30, s. 357-380.

Özkan, Bülent, (2011), "Türkiye Türkçesinde İkili Tekrarlar", *Turkish Studies*, VI/1, s. 1572-1594.

Özkan, Mustafa, (2004), "Deyimleşmiş İkilemeler", *V. Uluslararası Türk Dili Kurultayı Bildirileri II,* 20-26 Eylül 2004*,* Ankara, TDK Yayınları, s. 2289-2317.

Sertkaya, Osman Fikri, (1982-83), "Maitrisimit Nom Bitig", *TDAY Belleten*, Ankara, s. 253-271.

Topaloğlu, Ahmet, (1989), *Dilbilgisi Terimleri Sözlüğü,* İstanbul, Ötüken Yayıncılık.

Tuna, Osman Nedim, (1949), "Türkçede Tekrarlar 1", *TDED Dergisi*, III, İstanbul, s. 429-447.

Tuna, Osman Nedim, (1950), "Türkçede Tekrarlar 2", *TDED Dergisi,* IV, İstanbul, s. 35-82.

Tuna, Osman Nedim, (1986), "Türkçenin Sayıca Eş Heceli İkilemelerinde Sıralama Kuralları ve Tabii Bir Ünsüz Dizisi", *TDAY Belleten,* 1982-83, Ankara, s. 163-228.

Üstünova, Kerime, (2002), "Dede Korkut Destanlarında Aralıklı İkilemeler", *Dil Yazıları,* Ankara, Akçağ Yay.

Vardar, Berke, (2002), *Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü*, İstanbul, Multilingual Yay.

Yılmaz, Özlem Deniz, (2012), "Türkçe Kelime Çekimi Ulamları Dizgesi Üzerine: Ad Çekimi Ulamları", *Dil Araştırmaları*, 10, s. 122-139.

Yüce, Nuri, (1998), "İkilemelerdeki İlginç Problemler", *Bahşı Ögdisi 60. Doğum Yılı Dolayısıyla Klaus Röhrborn Armağanı,* Freiburg-İstanbul, Simurg Yay., s. 419-427.

Zülfikar, Hamza, (1995), *Türkçede Ses Yansımalı Kelimeler*, Ankara, TDK Yay.

TÜRKÇENİN İNTERNET ÜZERİNDEKİ AĞIRLIĞI

Emre Berkan YENİ

İstanbul Kültür Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Özet

İnternet, çalışmaya ilk başladığında tamamen metin tabanlıydı. Resim, ses, video ve benzeri elektronik nesnelerin internete taşınması daha sonraki yıllarda gerçekleşti. Bu tür nesnelerin dahi internette bulunabilmesi için hala metin ile arama yapmamız gerekmektedir. İnternetin metin tabanlı olması, dil ile internet arasında kaçınılmaz bir bağ oluşturmuştur. İnternete kaydolunan hemen hemen her veri, bir dile ait sözcüklerle teşekkül etmektedir. Bizim çalışmamızın amacı Türkiye Türkçesinin söz varlığını internet üzerindeki en yaygın arama motorlarından biri olarak kabul edilen Google ile arayıp elde ettiğimiz sayısal verilerin ışığında Türkçe söz varlığının toplam sözcük sıklığını ve sayısını bulmaktır.

Anahtar Kelimelerr: Türkçenin Söz Varlığı, İnternet, Sözcük Sıklığı, Frekans

Abstract

When the internet first started to work, it based on text only. The usage of photos, sounds, videos etc. has begun in late years. But still we can find those multimedia objects only with words. The textual connection between language and the internet is an inevitable result of internet's textual base. Almost every single data has recorded to the internet is a word from languages. Our main purpose on this study is to search the all of the Turkish language vocabulary on Google and find the frequency of Turkish vocabulary in numbers. After this searchig procedure, we are going to determine the words that used over and over in the internet. The last phase of our study is to classify those repeatedly used words by their reasons for being more or less repeated.

Key Words: Turkish Vocabulary, Internet, Word Frequency.

Sıklık ya da frekans, Zeynep Korkmaz'ın "bir konuşmada, bir yazıda veya bir yazarın eserinde bazı kelimelerin öteki kelimelere oranla daha çok ya da daha az kullanılması durumu[1]" şeklinde tanımladığı bir terimdir ve bu terimin anlamı doğrultusunda yapılan sıklık çalışmaları, kendileri dışındaki birçok yeni çalışmaya da veri sağlamaktadırlar.

Bir metinde geçen sözcüklerin sıklığı; o metnin hangi konuda yazıldığı, önemli noktaları ve hatta metnin yazıldığı dilin sık kullanılan sözcükleri ile ilgili fikir sahibi olmamızı sağlayabilir. İletilmek istenen mesajla yakından ilgili olan sözcükler diğer sözcüklere göre daha sık kullanılacaklardır. Aynı şekilde metnin yazıldığı dilde cümle içinde sık

[1] Korkmaz, Z. (1992), *Gramer Terimleri Sözlüğü*, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, s. 134.

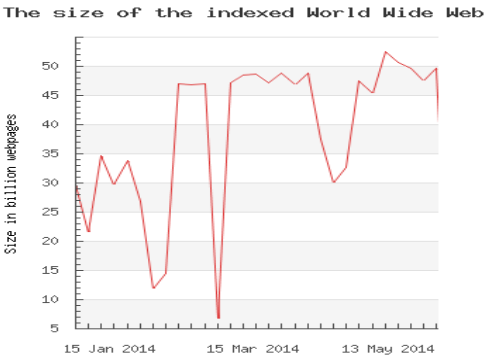
kullanılan edatlar, bağlaçlar ve fiilimsiler gibi daha karmaşık cümleler kurmayı sağlayan sözcükler de -neredeyse metin konusu gözetmeksizin- diğer sözcüklere göre daha sık bir kullanıma sahip olacaklardır.

Bir metindeki sözcük sıklığının belirlenmesi, çok çeşitli amaçlarda kullanılabilmektedir. Mesela; bir yazarın hikaye ve romanlarında kullandığı tüm sözcüklerin sıklığı, bize o yazarın düşünce dünyası ve dikkate değer saydığı duygu, düşünce ve nesneler hakkında bilgi verebilir. Gazetelerin bir yıla ait tüm baskılarında yapılacak bir sözcük sıklığı taraması, o yılın en çok konuşulan ve tartışılan meselelerini belirlemek için kullanılabilir. Bir dilin yabancılara öğretilmesinde o dile ait sık kullanılan sözcüklerin öğrencilere öğretilmesinde öncelenmesi, dil öğrenimini ve iletişim kurmayı kolaylaştırabilir. Kısaca, sözcük sıklığı taramalarının veri ve istatistik sonucu vermeleri, bu verilerin kullanılacağı amaç sayısı kadar çeşitli çalışmalarda kullanılabilir olduklarını göstermektedir.

Sözcük sıklığı ölçümünün internet ortamında yapılması, dillerin sözlüklerindeki sözcüklerin internet ortamındaki sıklıklarının belirlenmesi, o dillerin hangi sözcüklerinin elektronik ortamda daha çok kullanıldığı, internete taşınan bilgilerin hangi konularda daha yoğun olduğu, ve internetteki toplam sözcük sayısının bilinmesi ile yaklaşık olarak bilinmesi ile bir dilin sözcüklerin sıklığı ile internet ortamında ne kadar yer işgal ettiği hakkında bizi bilgi sahibi yapacaktır.

İnternette aradığımız bilgilere veya birtakım dosyalara ulaşabilmemiz için arama motorlarına aradığımız şeyle ilgili anahtar sözcükler yazarız. Arama yaptıktan sonra karşımıza aradığımız sözcüklerle ilgili en çok aranan ve ziyaret edilen adreslerin bir listesi ve aradığımız sözcüğün bulunan sonuçlar içerisinde kaç defa yer aldığının sayısı veri olarak çıkar. Aradığımız şey bir ses dosyası, fotoğraf, video veya bir program olabilir. Burada önemli olan; aradığımız şeyi, teknolojinin bugünkü sınırları içerisinde, sadece sözcükler vasıtasıyla bulabiliyoruz. Bu da internet ile dil arasındaki ilişkinin temelini oluşturmaktadır.

Bugün, internet üzerinde 1.117.990.880 adet web sitesi (domain, alan adı) bulunmaktadır[2]. Bu web sitelerinin altında kaç adet sayfa olduğunu güncel bir url (bir websitesinin altındaki bir adet web sayfası bağlantısı) sayacından edindiğimiz veriye göre, bugün arama motorlarının dizinlerine kaydedilmiş url sayısı ile ilgili aşağıdaki grafikte karşımıza çıkmaktadır[3].



[2] www.internetlivestats.com/total-number-of-websites Erişim tarihi: 13 Mayıs 2014.
[3] www.worldwidewebsize.com Erişim tarihi: 13 Mayıs 2014

Yukarıdaki grafiğe göre bugün internetteki toplam aktif url sayısı 50.000.000.000 olarak tespit edilmiştir.

Google arama motorunun verileri, bir internet sayfasındaki ortalama sözcük sayısının 400 civarında olduğunu göstermektedir[4]. Buradan karşımıza çıkan sonuç internet üzerinde bugün yaklaşık olarak 20.000.000.000.000 sözcük olduğudur. Çalışmamızda bu söz varlığının içerisinde Türkiye Türkçesine ait yüzdeyi, en az ve en çok kullanılan sözcükleri ve kullanım sıklıklarını belirlemeye çalıştık. TDK'nın hazırladığı Türkçe Sözlük[5]'teki madde başlarının tümünü Google arama moturunun Türkçe Sayfalar filtresiyle aratarak aşağıdaki sonuçlara eriştik[6]:

İnternete Dair **Mevcut İstatistikler**		
1	Toplam internet sitesi (domain) sayısı (yaklaşık)	1.117.990.880
2	Toplam internet sayfası (url) sayısı (yaklaşık)	50.000.000.000
3	Bir internet sayfasındaki ortalama sözcük sayısı	400
4	İnternetteki toplam sözcük sayısı (yaklaşık)	20.000.000.000.000

Türkiye Türkçesinin İstatistikleri (Sözlük Araması Sonrası)		
5	Aratılan sözlük maddesi sayısı	77.407
6	Sözlük maddesi aramasına ait sonuçların toplamı (toplam Türkçe sözcük sayısı)	457.258.088.812
7	Türkçe internet sayfalarının ortalama sayısı	1.143.145.222
8	Türkiye Türkçesinin internet üzerindeki yüzdelik değeri	%2,28

Yukarıdaki tabloda yer alan 1,2,3, ve 4. maddeleri daha önce anlatmıştık. Yaptığımız karşılaştırmanın daha net olarak görülebilmesi için onlardan tabloda tekrar bahsetme gereği duyduk. Türkiye Tükçesiyle ilgili madde ve verileri inceleyecek olursak; 5 numaralı satırda aratılan sözlük maddesi sayısı, TDK Türkçe Sözlük'tekik sözlük maddelerini, yani arama yapmada kullandığımız temel veriyi karşılamaktadır. 77.407 maddenin aranmasıyla bulunan sonuç sayılarının toplamı 6 numaralı satırda yer almaktadır. Yaklaşık 20.000.000.000.000 sözcüğün içerisinde bulunan ve tekrar eden 457.258.088.812 Türkiye Türkiye söz varlığının toplam sözcük sayısındaki yüzdelik dilimi %2,28'dir. 6 numaralı satırdaki verinin 3 numaralı satırdaki veriye bölünmesiyle yaklaşık Türkçe internet sayfası sayısı 7 numaralı satırda 1.143.145.222 olarak belirtilmiştir.

Türkçe Sözlük'teki maddeleri arattıktan sonra kaydettiğimiz sonuçlar arasında en sık ve en az tekrar eden sözcükler ve sıklık sayıları aşağıdaki gibidir:

İnternette en sık geçen madde başları	**Sıklıkları**

[4] http://www.google.com/analytics Erişim tarihi: 13 Mayıs 2014.
[5] Komisyon, *Türkçe Sözlük*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 2011.
[6] www.google.com Erişim tarihi: 13 Mayıs 2014

as	804.000.000
de	547.000.000
an	543.000.000
bir	463.000.000
ne	329.000.000
mal	280.000.000
tüm	252.000.000
at	211.000.000
su	208.000.000
can	174.000.000

İnternette en seyrek geçen madde başları	**Sıklıkları**
arılama	3.330
adatmak	3.070
dızdızcılık	2.850
ademcilik	2.790
belitleme	1.850
alımcılık	1.610
cavlanmak	1.510
dirimselcilik	1.390
çıplanmak	1.320
erekçi	1.130

Yukarıdaki verilere bir yorum getirmek gerekirse;

"as" sözcüğüne ait sıklık yanıltıcı olabilir. as, "anonim şirketi"nin kısaltması olan a.ş.'nin Türkçe karakter olmayan "as" olarak websitesi adlarında bulunmasından ötürü karışabilir. Sözcüğün diğer anlamları da düşünüldüğünde bu sıklığın tamamının Türkçe Sözlük›teki «as» maddesinin karşılığı olarak internette bulunmayabilir.

"de" ise bulunma durumu eki olarak, bir bağlaç olarak ve de- fiilinin 2. teklik kişi emir çekimi olarak çok çeşitli görünümlerde karşımıza çıkabilir. Sonuçlardaki "de"yi tek bir "de" olarak görmek mümkün değildir.

En sık geçen madde başları listesindeki diğer maddeler ise Türk insanının sıkça kullandığı, ihtiyaçlarını, hayatını ve kültürünü yansıtan sözcüklerden oluşmaktadır.

En seyrek geçen sözcüklerin büyük çoğunluğu kullanımdan düşmüş olan veya internete taşınmaya Türk halkı tarafından gerek görülmemiş olan ya da bilim dallarının yeni kavramlar için türetmiş olduğu, henüz yaygın olmayan sözcüklerdir.

Bütün bu sonuçların büyük bir kısmının yaklaşık ve ortalama olarak adlandırılması, internet coğrafyasının genişliği ve sürekli yenilenmekte olması göz önünde bulundurulduğunda normal kabul edilebilir. Buradaki sonuçlar 13 Mayıs 2014 tarihinde internetteki

Türkiye Türkçesinin kapladığı alana ve sıklığa küçük bir bakış gibidir. Sonuçlara birçok değişken etki etmektedir. Bu dili kullanan kişi sayısı, bu kişi sayısındaki internet kullanıcısı sayısı, o insanların ihtiyaçları, o dilin kullanıldığı ülkedeki olaylar, teknoloji,... gibi ve daha sayamadığımız birçok nedenden ötürü internet üzerindeki sözcüklerin kullanım miktarları ve sıklıkları değişecektir. Türkçenin diğer lehçelerini de kapsayan çalışmalar yapıldığı taktirde daha yüksek yüzdelik dilimlerde sonuçlara ulaşılacağı şüphesizdir.

Kaynakça

Komisyon, *Türkçe Sözlük*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 2011.

Korkmaz, Zeynep, (1992), *Gramer Terimleri Sözlüğü*, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları.

www.internetlivestats.com/total-number-of-websites Erişim tarihi: 13 Mayıs 2014

www.worldwidewebsize.com Erişim tarihi: 13 Mayıs 2014

www.google.com/analytics Erişim tarihi: 13 Mayıs 2014.

www.google.com Erişim tarihi: 10-13 Mayıs 2014

ÇEVİRİYAZILI METİNLERDE /I/ KISA ÜNLÜSÜ ÜZERİNE

Eraslan CANDAN

Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Özet

Tarihi ve bugün bazı çağdaş lehçelerde uzun ünlülere sahip olmakla birlikte ünlüleri genelde normal uzunlukta olan Türkçede, bir de normalden kısa bir uzunluğa sahip olan /ı/ ünlüsü vardır. 10. yüzyıldan itibaren Arap harfleri ile de kaydedilmeye başlanan Türkçe, bu alfabe sisteminde ünlülerinin değerlerini tam anlamıyla yansıtamamıştır. Ünlülerin gösterimi bu halde olmakla birlikte 16. yüzyıldan itibaren Batı Türkçesinin en önemli temsilcisi Osmanlı Türkçesi, çeşitli sebeplerle Avrupalılar tarafından birçok harf sisteminde kaydedilmiştir. Çeviriyazılı metin olarak adlandırılan bu eserlerin Latin harfleriyle kaydedilmiş olanları da vardır. Latin harfleriyle Osmanlı Türkçesini kaydetmeye çalışan Avrupa dillerinde /ı/ ünlüsü hissedilememekte ve dolayısıyla bu ünlüyü göstermek için ayrıca bir işaret de bulunmamaktadır. Bu durumda Arap harfleriyle kaydedilen Osmanlı Türkçesinin çeviriyazılı metinlerdeki yansımalarında /ı/ kısa ünlüsünün gösteriminde nelere başvurulduğu ve ne kadar başarıyla gösterildiği önem arz etmektedir. Bu çalışmada /ı/ kısa ünlüsünün bu çeviriyazılı metinlerden V. Hovhannes Hagopian (Key to The Ottoman-Turkish conversation-grammar, Heidelberg 1908), William Burckhardt Barker (A Practical Grammar of the Turkish Language with Dialogues and Vocabulary, Londra 1854), Arthur Lumley Davids (A Grammar of the Turkish Language, Londra 1832) ve Thomas Vaughan (A Grammar of the Turkish Language, Londra 1709) tarafından kaleme alınan İngiliz kaynaklı Türkçe dil bilgisi kitapları ve konuşma kılavuzlarında nasıl ve ne derece başarılı bir şekilde gösterildiğine bakılacaktır.

Abstract

While Turkish has long vowels in historical and today in some contemperary dialects, normally it has vowels in normal length, by the way there is an /ı/ vowel which is shorter than normal in length. Turkish which had began to be written in Arabic alphabet since 10th century, couldn't reflect its vowels' values strictly. While vowels are shown in this way, Ottoman Turkish -the most representative of Western Turkish- is registered in some script systems since 16th century by Europeans because of various reasons. These works which are called transcriptiontexts are registered also in Latin script. In European languages which has tried to register Ottoman Turkish in Latin script, the vowel /ı/ can not be sensed and because of that there is not an extra sign to mark this vowel. So, in the reflections of Ottoman Turkish in transcriptiontexts which was written in Arabic alphabet, how the vowel /ı/ was marked and how succesfully it was shown becomes important. In this paper, it will be looked at how and how succesfully the vowel /ı/ was registered in English origin Turkish grammar books and guides written by V. Hovhannes Hagopian (Key to The Ottoman-Turkish conversation-grammar, Heidelberg 1908), William Burckhardt Barker (A Practical Grammar of the Turkish Language with Dialogues and Vocabulary, Londra 1854), Arthur Lumley Davids (A Grammar of the Turkish Language, Londra 1832) and Thomas Vaughan (A Grammar of the Turkish Language, Londra 1709).

Giriş

En eski yazılı kaynaklarının Köktürk alfabesiyle kayda geçirildiğini bildiğimiz Türkçe, sonraki yüzyıllarda çok farklı sebeplerle farklı dönem ve sahalarda çeşitli alfabe sistemleriyle kayda geçirilmiştir. Bu sistemlerden bir tanesi de 11. yüzyıldan itibaren ve sonraki yüzyıllarda da genişleyen bir şekilde birçok sahada kullanılan Arap alfabesidir.

Batı Türkçesinde, 13-15. yüzyıl Osmanlı Türkçesinin ses yapısı, harekeli metinler ve standartlaşmayan bir imlâ sayesinde daha fark edilir bir haldeyken imlânın standartlaştığı 16. asırdan itibaren Arap harfli sistemin Türkçe ses yapısı için yetersiz kaldığı ve bu yazı sistemiyle ünlülerin gerçek değerlerinin tespit edilemediği görülmektedir.

Dilin özellikle standart bir imlayla yazıldığı bir aşamada çeşitli sebeplerle dil bilgisi kitabı, konuşma kılavuzu veya sözlük şeklinde Avrupalılar tarafından çeşitli eserler verilmiştir. Bu çalışmalar, Arap alfabesi dışında Latin, Grek, Kril, Ermeni, Süryani temelli alfabelerle Latince, Fransızca, İtalyanca, Macarca, İngilizce gibi dillerde kaleme alınmıştır. Bu metinlere çeviriyazılı metinler veya transkripsiyon metinleri adı verilmektedir.[1]

Çeviriyazılı metinler, ünlülerin daha açık bir şekilde gösterildiği eserler olarak Türkçenin 16. yüzyıldan itibaren ses yapısında geçirdiği değişikliği daha rahat görmemizi sağlayan çalışmalar olarak oldukça önemlidir.

Çalışma

Türkçenin ses yapısında ünlülerin önemli bir yer arz ettiğini biliyoruz. Bu ünlüler, teşekküllerindeki rahatlık ve açıklık dolayısıyla uzun ya da kısa çıkarılabilirler.[2] Tarihi Türkçede uzun ünlülerin varlığı çeşitli çalışmalarla tespit edilmiş durumdadır.[3] Çağdaş Türk lehçelerinden Türkmencede de asli uzun ünlülerin yaşadığı bilinmektedir. Normal uzunlukta ve normalden daha uzun olan ünlülerin yanı sıra bir de bu ünlülere nazaran daha kısa çıkarılma süresine sahip /ı/ ünlüsü vardır.

/ı/ ünlüsü, diğer ünlüler açısından da yetersiz olan çeviriyazılı metinlerde tam olarak gösterilememektedir. Bunun, /ı/ sesinin yazar tarafından tam olarak hissedilemeyişi, önemsiz görülmesi, bu sesin ön damak şekli olan /i/'nin gösterildiği şekille ikame edilmesi gibi çeşitli nedenleri vardır.

Biz bu çalışmada ilki 18. asır, sonuncusu ise 20. asır başından seçilmiş, İngilizce yazılmış dört çeviriyazılı metinde /ı/ ünlüsünün ne derece başarıyla gösterildiğini tespit etmeye çalışacağız. Bu eserlerin ilki İzmir'de 12 yıl yaşamış olan bir İngiliz tüccar **Thomas Vaughan** tarafından yazılmış olan *A Grammar of The Turkish Language*, ikincisi erken yaşta hayata veda eden bir İngiliz olan **Arthur Lumley Davids** tarafından yazılmış olan *A Grammar of The Turkish Language*, üçüncüsü bir İngiliz oryantalist olan **William Burckhardt Barker**'ın *A Practical Grammar of the Turkish Language; with Dialogues and Vocabulary* ve dördüncüsü de Anadolu Kolejinde profesörlük yapmış olan Ermeni asıllı **V. Hovhannes Hagopian**'ın *Key To The Ottoman-Turkish Conversation-Grammar*'dır.

Bu eserlerde /i/ ünlüsünün arka damak şekli olan /ı/ da, /i/ gibi işaretlenmeye çalışılmıştır. Bu düz-dar ünlü için İngiliz kaynaklı metinlerde kullanılabilecek şekiller, "i"nin üzerinde ufak değişiklikler yapılarak oluşturulan yeni şekiller, ön damak ünlülerinden

[1] Kartallıoğlu, Y., (2010), "*Çeviri Yazılı Metinlerde Türkçenin Ünsüzleri*", Dil Araştırmaları Sayı: 6 Bahar s. 88
[2] Ergin, M., (2004), "*Türk Dil Bilgisi*", Bayrak Basım Yayım Dağıtım, İstanbul., s. 42.
[3] Tekin, T. (1995), "*Türk Dillerinde Birincil Uzun Ünlüler*", Türk Dilleri Araştırmaları Dizisi 13, Simurg, Ankara.

/e/'nin kullanımı ya da üzerinde değişiklik yapılarak kullanıma sokulması[4] ve bir yarı ünlü olarak /y/ sesinin işaretidir.

Farklı dönemlere ait olan bu eserlerde /ı/ ünlüsünün nasıl gösterildiğini tespit için öncelikle buralardan kök ve gövde şekillerinde /ı/ ünlüsünü barındıran ellişer kelime seçtik. Benzer kelime kadrosunun seçilmesinin daha iyi karşılaştırma sağlayacağı düşüncesiyle, hemen hemen aynı kelime kadrosunu bulmaya çalıştık. Bu kelime listesini aşağıda görebiliriz:

Thomas Vaughan:

1. **achik** "açık"
2. **adglik** "açlık"
3. **aklik** "aklık"
4. **egsirmec** "aksırmak"
5. **alte, alti, alty** "altı"
6. **ary** "arı"
7. **artik, artik** "artık"
8. **avgy** "avcı"
9. **bakir** "bakır"
10. **balukgy** "balıkçı"
11. **chamashiré** "çamaşır"
12. **chicmec** "çıkmak"
13. **disharé** "dışarı"
14. **khiyar** "hıyar"
15. **issirmec** "ısırmak"
16. **cauchingy** "kaçıncı"
17. **kadyn** "kadın"
18. **kapugy** "kapıcı"
19. **kary** "karı"
20. **karishmak** "karışmak"
21. **kashik** "kaşık"
22. **katty** "katı"
23. **ka-ikgy** "kayıkçı"
24. **kil** "kıl"
25. **kilich** "kılıç
26. **kirmak** "kırmak"
27. **kirk** "kırk"
28. **kirmisy** "kırmızı"
29. **kissir** "kısır"
30. **kish** "kış"
31. **kyz** "kız"
32. **né ésil** "nasıl"
33. **bahaly** "pahalı"
34. **razy** "razı"
35. **sakinmak** "sakınmak"
36. **sakiz** "sakız"
37. **saly** "salı"

[4] Kartallıoğlu, Y. (2010), "*The Vowels Of Turkish Language in Transcription Texts*", Türkiyat Araştırmaları Dergisi 85(112), s. 96

38. **saryk** “sarık”
39. **sailimak** “sayılmak”
40. **subashy** “subaşı,komutan”
41. **tangry** “tanrı”
42. **tatsiz** “tatsız”
43. **tazỳ** “tazı”
44. **trash** “tıraş”
45. **yakin** “yakın”
46. **yelangỳ** “yalancı”
47. **yalinghiz** “yalnız”
48. **yarin** “yarın”
49. **yil** “yıl”
50. **ylan** “yılan”

Arthur Lumley Davids:

1. **n’aŝil** ه ن ال ص “nasıl”
2. **ra źi** ر ا ض ي “razı”
3. **yarin** ي ا ر ن “yarın”
4. **yakin** ي ق ي ن “yakın”
5. **kirk** ق ر ق “kırk”
6. **tchali** ي ا ل چ “çalı”
7. **ịrak** ا ر ا ق “ırak”
8. **kaik** ق ي ا ق “kayık”
9. **đishreh** ه ر ش ط “dışarı”
10. **karishdurmak** ق م ر د ش ر ا ق “karıştırmak”
11. **katir** ر ت ق “katır”
12. **khatirlamak** ق م ر ل ط ر خ
13. **alti** ا ل ت ي “altı”
14. **brakmak** ق م ق ا ر ب “bırakmak”
15. **bakir** ر ق ب “bakır”
16. **karanlik** ق ل ن ا ر ق “karanlık”
17. **kïz** ق ي ز “kız”
18. **baliktchi** ي چ ق ل ا ب “balıkçı”
19. **ịŝŝidgak** ق ا ج ي ّ س ا “sıcak”
20. **ạkil** ع ق ل “akıl”
21. **aŝ(ı)l** ا ص ل “asıl”
22. **yanlish** ش ل گ ي “yanlış”
23. **kir** ر ق “kır”
24. **aghir** ر غ ا “ağır”
25. **aghiz** ز غ ا “ağız”
26. **aklik** ق ل ق ا “aklık”
27. **ịrmak** ق م ر ا “ırmak”
28. **ịspinak** ك ا ن پ س ا “ıspanak”
29. **kaghid** د غ ا ك “kağıt”
30. **kapudgi** ي ج و پ ق “kapıcı”
31. **ïrlamak** ق م ا ل ر ي ا “ırlamak”
32. **ạṭar biẓ** ز ي ب ر ط ع “ıtır-biz; koku yayan”
33. **kilidg** ج ل ق “kılıç”
34. **kimah** ه م ي ق “kıyma”

35. **ساقز sakiz** “sakız”
36. **صانجي ŝandgi** “sancı”
37. **صارىلق ŝarilik** “sarılık”
38. **طاشچي tashtchi** “taşçı”
39. **يل yil** “yıl”
40. **ياقشمق yakishmak** “yakışmak”
41. **ياپشمق yapishmak** “yapışmak”
42. **ياري yari** “yarı”
43. **يازين yazin** “yazın”
44. **چادر tchadir** “çadır”
45. **چاقل tchakil** “çakıl”
46. **چالىجي tchalidgi** “çalıcı”
47. **چقمق tchikmak** “çıkmak”
48. **چنار tchinar** “çınar”
49. **داىي dayi** “dayı”
50. **حاضر hazir** “hazır”

William Burckhardt Barker:

1. **نصل nassil** “nasıl”
2. **راضي razi** “razı”
3. **يارين yarin** “yarın”
4. **ياقين yakin** “yakın”
5. **چامашيرجي chamashirgi** “çamaşırcı”
6. **قرق kirk** “kırk”
7. **چرشي charshi** “çarşı”
8. **ايراق irak** “ırak”
9. **قرمزي kirmizī** “kırmızı”
10. **اچقمق achikmak** “acıkmak”
11. **يوقاري yūkari** “yukarı”
12. **قاىق kāyik** “kayık”
13. **دشاري dishari** “dışarı”
14. **قرشمق karishmak** “karışmak”
15. **قاترجي katergi** “katırcı”
16. **خاطر khatir** “hatır”
17. **يولداشلق yoldashlik** “yoldaşlık”
18. **التي alti** “altı”
19. **قمقآرب brakmak** “bırakmak”
20. **زاحترس rahatsiz** “rahatsız”
21. **ازارلمق azarilmak** “azarlanmak”
22. **بقر bakir** “bakır”
23. **قرمق kirmak** “kırmak”
24. **دانشمق danishmak** “danışmak”
25. **صغمق sighmak** “sığmak”
26. **قارانلق karanlik** “karanlık”
27. **قز kiz** “kız”
28. **يقمق yikmak** “yıkmak”
29. **چالشقان chalishghin** “çalışkan”
30. **قتلق kitlik** “kıtlık”
31. **بايلمق bayilmak** “bayılmak”
32. **بالقجي balikji** “balıkçı”
33. **زررسز zararsiz** “zararsız”
34. **سيجق sijāk** “zararsız”
35. **اچلق āchlick** “açlık”
36. **اغرلمق āghirlamāk** “ağırlamak”
37. **قارسق kisrak** “kısrak”
38. **عقل Øakil** “akıl”
39. **سر sirr** “sır”
40. **چالپق chiplak** “çıplak”

41. **يغنش yaghnish** “yanlış”
42. **خصم khisim** “hısım”
43. **اصل āsil** “asıl”
44. **طاشقن tashghin** “taşkın”
45. **قير kir** “kır”
46. **غيچ chigh** “çiğ”
47. **اجيمق ajimak** “acımak”
48. **خرسز khirsiz** “hırsız”
49. **اغر aghir** “ağır”
50. **باترمق batirmak** “batırmak”

V. H. Hagopian:

1. **yatîrmaq** “yatırmak”
2. **artîrmaq** “artırmak”
3. **batîrmaq** “batırmak”
4. **chiqarmaq** “çıkarmak”
5. **shashîrmaq** “şaşırmak”
6. **tashîrmaq** “taşırmak”
7. **qachîrmaq** “kaçırmak”
8. **tîqanmaq** “tıkanmak”
9. **qîlînmaq** “kılınmak”
10. **baqînmaq** “bakınmak”
11. **yîyqanmaq** “yıkanmak”
12. **baghîshlamaq** “bağışlamak”
13. **chaghîrmaq** “çağırmak”
14. **khîrslanmaq** “hırslanmak”
15. **qîzmaq** “kızmak”
16. **sayî** “sayı”
17. **altî “altı”**
18. **baldîz** “baldız”
19. **khalayîq** “halayık”
20. **qarî** “karı”
21. **khîsîm** “hısım”
22. **qîz** “kız”
23. **dayî** “dayı”
24. **sîjaq** “sıcak”
25. **chalishqan** “çalışkan”
26. **sarî** “sarı”
27. **kîrmîzî** “kırmızı”
28. **yakîn** “yakın”
29. **hazîr** “hazır”
30. **qîl** “kıl”
31. **yalî** “yalı”
32. **achîq** “açık”
33. **artîq** “artık”
34. **ouyanîq** “uyanık”
35. **barîshîq** “barışık”
36. **yanîk** “yanık”
37. **îlîq** “ılık”
38. **qîrîq** “kırık”
39. **dalghîn** “dalgın”
40. **shashqîn** “şaşkın”
41. **yîlghîn “yılgın”**

42. yîldîrîm “yıldırım”

43. yapî “yapı”

44. qapî “kapı”

45. batî “batı”

46. îqmaq “diz çökmek (deve)”

47. îsmarlamaq “ısmarlamak”

48. dîsharî “dışarı”

49. yatsî “yatsı”

50. méraqlî “meraklı”

Yukarıda seçilmiş olan kelimelere göre yazarların eserlerinde /ı/ ünlüsünü göstermek için tercih ettikleri işaretler şöyledir:

Thomas Vaughan:	
achik “açık”	**i**
alte, alti, alty “altı”	e, **i, y**
ary “arı”	y
disharé “dışarı”	é
yelangỳ “yalancı”	**ỳ**
trash “tıraş”	Ǿ

İzmir’de yaşamış birisi olsa da Vaughan’ın bu sese dair işaretlendirmeyi genelleştiremediğini görüyoruz. Yukarıda bahsettiğimiz olası kullanımların çoğu bu eserde kullanılmıştır.[5]

Arthur L. Davids	
yil “yıl”	i
ịrak “ırak, uzak”	**ị**
ïrlamak “ırlamak”	**ï**
ạṭar bịz “ıtır-biz; koku yayan”	**ạ**

Davids de bu konuda tutarlı olmamakla birlikte Osmanlı topraklarına hiç ayak basmamış ve tüm bilgisini arkadaşlarından ve kitaplardan alan birisi olarak “i”nin varyantlarıyla /ı/ sesini işaretleyerek nispeten başarılı olduğunu söyleyebiliriz.

W. B. Barker	
razi “razı”	**i**
kirmizī “kırmızı”	**ī**
katergi “katırcı”	**e**
brakmak “bırakmak”	**Ǿ**

Barker, işaretlemelerinin çoğunu /i/ ile yapmıştır ve bu açıdan tutarlı bulunabilir.

[5] Gilson, Eriha H., (1987), “*Ottoman-Turkish At The End of The 17th Century According To An English “Transkriptionstext*””, Otto Harrassowitz – Wiesbaden, s.19.

V. H. Hagopian

qachîrmaq "kaçırmak" **î**

Hagopian, bu topraklarda yaşamış ve Türkçe profesörlüğü yapmış birisi olarak Osmanlı topraklarına daha sonra gelen ya da hiç gelemeyen araştırmacılara göre oldukça şanslıdır. Türkçeye oldukça vakıf birisi olarak yukarıda örnekleri ve işaretlemeleri verilen çalışmalara göre oldukça başarılıdır. Bunun nedeni Hagopian'ın Türkçenin /ı/ sesini hissedebilmesi ve bu sesin ayrıca değerlendirilmesi gerekliğini görmesidir. Hagopian'ın eseri de dahil olmak üzere bu dört çalışmada sesler tanıtılırken /ı/ üzerinde ayrıca durulmamış, farklılığı ve kısalığı belirtilmemiştir. Ancak Hagopian, diğer eserlerden farklı olarak birbirinin ön ve art damaklısı olan bu seslerden bahsetmesi gerektiğinde konuyla ilgili yerde ikisin de göstermiştir.[6]

Sonuç

Eserlerden alıntılanan kelimeler ve elde edilen işaretlendirme sonuçlarına bakıldığında işaretleme konusunda 20. yüzyıl başında önceki çalışmalara göre çok yüksek oranda başarıya ve tek işaretliliğe ulaşıldığı görülmektedir. Ancak bu başarının temel sebebinin Türkçe ile iç içe yaşamak olduğu da görülmektedir. Bu işaretleme başarısına rağmen eserlerin gramer kısımlarında /ı/'nın nasıl seslendirileceği konusunda ayrıntılı bir şekilde yer verilmeyişi de ayrıca bir eksiklik olarak görülmektedir.

Kaynakça

Barker, William B., (1854), *A Practical Grammar of the Turkish Language; with Dialogues and Vocabulary*, London.

Davids, Arthur L., (1832), *A Grammar Of The Turkish Langugae*, London.

Ergin, M., (2004), *Türk Dil Bilgisi*, Bayrak Basım Yayım Dağıtım, İstanbul., s. 42.

Gilson, Eriha H., (1987), *Ottoman-Turkish At The End of The 17th Century According To An English Transkriptionstext*, Otto Harrassowitz – Wiesbaden

Hagopian, V. Hovhannes, (1908), *Key To The Ottoman-Turkish Conversation-Grammar*, Londra

Kartallıoğlu, Y. (2010), *The Vowels Of Turkish Language in Transcription Texts*, Türkiyat Araştırmaları Dergisi 85(112)

Kartallıoğlu, Y., (2010), *Çeviri Yazılı Metinlerde Türkçenin Ünsüzleri*, Dil Araştırmaları Sayı: 6 Bahar s. 88

Tekin, T. (1995), *Türk Dillerinde Birincil Uzun Ünlüler*, Türk Dilleri Araştırmaları Dizisi 13, Ankara, Simurg Yay.

Vaughan, Thomas, (1709), *A Grammar Of The Turkish Langugae*, London.

[6] Hagopian, V. Hovhannes, (1908), "*Key To The Ottoman-Turkish Conversation-Grammar*", Londra, s. 12

AİTLİK BİLDİREN +Kİ EKİ HAKKINDA

Gülşen ÖZÇAMKAN

Karadeniz Teknik Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Özet

Tarihsel süreç, dilde bazı fonetik olaylardan başka morfolojik birimlerin eklenme özelliklerinde de birtakım değişikliklere sahne olur. Türk dilinin en eski dil malzemesinden günümüze seyri izlendiğinde bu seslik ve hiyerarşik değişmelere uğrayan eklerden biri de –ki ekidir. Türkiye Türkçesinde +ki eki, yalın haldeki yer ve zaman ifadeli kelimelere eklenerek söz konusu yer ve zamana ait olmayı bildiren, sıfat ve zamir özelliğinde kelimeler üretir. Sıfat ve zamir üretimi, +ki'nin bulunma durumu üzerine gelmesiyle de mümkünken ilgi durumundaki kelimelerin yapısına katılan +ki, zamir olarak kullanılabilecek cümle birimleri kurar. Bu ek, yapım ekleri arasında sayıldığında çekimli biçimlere getirilebildiği için diğerlerinden ayrılır; isimlere bağlanırken çekim eki gerektirdiği için edatlara yaklaşır ve üzerine alacağı eklerden önce üçüncü şahıs iyelik ekleri gibi, zamir n'sine ihtiyaç duyulur. Aitlik ifadeli bu ekin, Türk dilinin mevcut gramer çalışmalarında da çeşitli başlıklar altında değerlendirildiği görülür. Bu bildiride, +ki ekinin tarihî ve çağdaş Türk lehçelerindeki, Türkiye Türkçesi ile farklılık gösteren kullanımları örneklenmekte; Eski Türkçenin dil malzemesi üzerinden, ilgili literatürün genel olarak aitlik, iyelik ve ilgi tarifleriyle ayırdığı eklerin benzer fonksiyonlarına değinilmektedir.

Anahtar Kelimeler: +ki eki, iyelik, sahiplik

Abstract

Historical process presents some alterations of the structure about morphological units besides phonetic events. When viewed the stages from oldest texts to present it seems that one of the suffixes which changed in point of phonetic and hierarchy is "+ki", in Turkish language. In Turkey Turkish, the suffix +ki, lexicalizes adjectives and pronouns by adding time and place words in nominative. It's possible that lexicalize adjectives and pronouns by adding locative; but when the +ki is added genitive it makes lexicalize pronouns. When the +ki ranks as derivational affix it differs from others that adding inflexional suffixes. Because of require inflexional suffix it resembles prepositions and a pronominal n appears when the +ki takes inflexional suffix, such in possessive suffix. This +ki which has the meaning for possesive is considered under the different titles in Turkish grammer works. This proceeding will exemplify the using of +ki in diachronic and modern Turkish languages and mention the similar functions of genitive and possessive suffixes.

Key Words: +ki, possesive, pronominal

Dil, kesintisiz tarihi içinde, bazı fonetik olaylardan başka morfolojik birimlerin eklenme özelliklerinde de birtakım değişikliklere sahne olur. Türk dilinin en eski dil malzemesinden günümüze seyri izlendiğinde bu seslik ve hiyerarşik değişmelere uğrayan eklerden biri de +ki ekidir.

Türkiye Türkçesinde +ki eki, yer ve zaman ifadeli kelimelere doğrudan eklenerek isim/ zamir ve sıfat olarak kullanılan kelimeler oluşturur. Bulunma durumu ekli kelimelere gelen +ki de sıfat ve isimler kurarken ilgi durumunun üzerine aldığı +ki'nin vasıflık görevi yoktur, ancak isim olarak cümlede yer alabilir. Eski Türkçe ve Eski Anadolu Türkçesinde ekin, dil benzeşmesine uyan ve ünsüzü tonlulaşan örnekleri vardır: balıkdakı, aşnukı, köñüldeki, uçmakdagı, bundagı, yalındagı gibi. Ekin, sayılı durum dışında, dil ve dudak uyumlarına aykırı bir biçimde tek şekilliliğe doğru gitmesi Türkçeye Farsçadan giren "ki"nin etkisiyle olsa gerektir.[1] Ekin sıfat görevi vermesi ve kendisinden sonra çekim eki alabilmesi onu yapım ekleriyle benzeştirir; fakat yapım eklerinden farklı olarak +ki eki, çekim ekli biçimlere de eklenebilir. İsimlere bağlanırken çekim eki gerektirmesiyle edatlara benzer ve burada, bir edatın ekleşmiş olabileceği ihtimali belirir. Ekin dikkat çeken taraflarından biri de üçüncü şahıs iyelik ekleri gibi, üzerine alacağı eklerle arasına bir zamir n'sinin girmesidir. Söz konusu kişi, yer ve zamana ait olmayı bildiren bu ekin, Türk dilinin mevcut gramer çalışmalarında da çeşitli başlıklar altında değerlendirildiği görülür.

Ek, Orhun metinlerinde yön gösterme, bulunma ve yönelme durumu eklerine gelebildiği gibi yalın durumdaki isimlere de katılır. Bu yalın isimler, zaman ifadeli sözcüklerden ibaret olmamakla ekin Türkiye Türkçesindeki kullanımından farklılık gösterir. +ki'nin eklendiği yönelme durumu eklerinin ise bulunma durumu eki fonksiyonuyla kullanıldığı görülür.

"tabgaç**gı** begler tabgaç atin tutupan tabgaç kaganka körmiş" (KT D7-8)
"anta içre**ki** bodun kop maña körür" (KT G2)
"balıkda**kı** taşıkmış tagdakı inmiş" (BK D10-11)
"birye**ki** bodun kuryakı yıryakı öŋreki bodun kelti" (T 17)
"çöl**gi** az eri bultum" (T 23)
"içrä**gi"** (Tuba III I)
"yagı bodun**kı**" (Tar. B 5)
"kagan**gı** birigerü uçı altun yış" (Tar. B 5)

Eski Uygur Türkçesinde +kı/ +ki yaygın biçimlerin yanı sıra nadiren +gı biçimiyle de görülen aitlik eki yalın hâldeki isimlerden başka bulunma, çıkma ve gösterme ekli isimler ile zarf-fiillere ve edat gruplarına da eklenir. Kendinden sonra hâl eki alabildiğinin örnekleri sık değildir. Bu dönemde dil uyumuna dâhil olduğu bilinen ekin alıntı kelimelere eklendiği zaman uyum dışında kaldığı görülür.[2]

"kin**ki** boşgutçı-larka bilgülük…" (Briefe Hts. 2110-2111)
"kayça erter yol**kı** kişitin…" (Suv. 621, 19)
"ol kamag tınlıglar taluyda**kı** tişi yeklerde ozar" (Kuanşi, 23)
"bilzün ırak-da**gı** tözünümüz siz-ni sevmekimiz ol" (Briefe Hts. 1852-1854)
"ong koltın**kı** ogul" (Xuanzang-Biogr. 1564)
"anın öngre**ki** savlarıg biltürgeli…" (Xuanzang-Biogr. 46)
"engbaşlayu-**kı** iki padak-lar üz-e sizik kılur" (Üİ 114a 4-5)

Eski Uygur Türkçesinde aitlik ekinin zarf-fiil üzerindeki kullanımı ilginçtir. Zarf-fiil eklerinin isim teşkil edebilme fonksiyonu buradaki durumun açıklaması olabilir.

[1] Korkmaz, Z., (2003), *Türkiye Türkçesi Grameri (Şekil Bilgisi)*, Ankara, TDK Yay., s. 263-264.
[2] Eraslan, K., (2012), *Eski Uygur Türkçesi Grameri*, Ankara, TDK Yay., s. 163-165. İlgili örnekler Eraslan'ın çalışmasından aktarılmıştır.

Kutadgu Bilig'deki örneklerle aitlik ekinin kullanımı şu şekildedir:

"üçi yaz**kı** yulduz üçi yay**kı** bil/ üçi küz**ki** yulduz üçi kış**kı** bil" (KB 142)

"yime edgü tutgıl elig asra**kı**g/ yigü içgü birgil bütür opra**kı**g" (KB 4527)

"sini men okıdım eng aşnu**kı** kün/ agırlık bile birdim ol kün orun" (KB 793)

"bularda naru**kı** kalın bu kutu/ bu üçke udu bardaçı ol butu" (KB 2710)

"atasın yitürdüm munu**kı** ogul/ ata ornı tuttı bulup edgü yol" (KB 1685)

Aitlik ekinin Harezm metinlerinden Mukaddimetü'l-Edeb'teki örnekleri şöyledir:

"künde**ki** tonın keydi" (ME 178-1)

"ol burun**kı** tözetmek" (ME 196-1)

Kıpçakça gramerler Kitâbü'l-İdrâk, Et-Tuhfetü'z-Zekiyye ve El-Kavaninü'l-Küllliye'de +ki aitlik ekinin, zamir ve bağlama edatı kim ve Farsçanın ki'si ile karıştırıldığı; ism-i mevsullerde sılanın yapıldığı bir edat sanıldığı görülür.[3]

Türk dilinin tarihî dönem dilleri için hazırlanmış gramer çalışmalarına bakıldığında ek hakkındaki bahislerin çalışmalara şöyle yerleştirildiği görülmektedir: Talat Tekin, Orhon Türkçesi Grameri'nde +kı/ +gı ekini "aitlik, ilişkinlik sıfatları türet"en bir ek olarak tanımlar.[4] Gabain "aitlik, içinde bulunma bildir"en bu eki isimden isim yapan eklerden başka isimden sıfat yapan ekler arasında tekrar gösterir; ona göre ek, çoklukla sıfat yapar.[5] Eraslan'ın hazırladığı Eski Uygur Türkçesi Grameri'nde ek şöyle tarif edilir: "Aitlik eki olmakla beraber, sıfat mahiyetinde gövdeler türeten yapım eki olarak da kullanılır."[6] Karahanlı Türkçesi Grameri'nde Hacıeminoğlu +ki ekini yapım ekleri arasında saymadan, yalnızca isim çekimi bahsinde anar.[7] Karamanlıoğlu da Kıpçak Türkçesi Grameri'ndeki yapım ekleri bölümünde böyle bir eki anmaz.[8] Eski Anadolu Türkçesinin eklerini incelerken, ünlü uyumuna dâhil örneklerin az olduğunu ifade eden Gülsevin, ilgi eki olarak açıkladığı +ki'yi isimden isim yapan ekler arasında sayar.[9]

Çağdaş Türk dillerinde ekin kullanımında dikkat çeken hususlar şöyle özetlenebilir:

Azerbaycan Türkçesinde ek, damak ve dudak uyumludur. sabahkı (mäsälä), dünänki "dünkü", bu günkü (gäzinti), bağdakı (ağac). Ekin ünsüzü, kalın ünlülerin öncesinde de ince telaffuzludur.[10] Türkmen Türkçesinde ekin +kı/+ki ve seyrek olarak +ku/+kü biçimleri kullanılır: daağdaakı "dağdaki", düynki "dünkü", öñküden "öncekinden", seniñki "seninki", soñkuca "son, en son".[11] Gagavuz Türkçesinde isimden sıfat yapmakta işlek bir ektir, uyuma girmiştir: avşam-kı av, bıldırkı er, dünkü, büünkü.[12]

Özbek Türkçesinde ek ünlüsü incedir: åxırgi "sonki", håzirgi "şimdiki", içki "içerdeki", keyingi "sonraki", songgi "sonraki", burungi "önceki", boyidägi "boyundaki". +ki

[3] Karamanlıoğlu, A. F., (1994), *Kıpçak Türkçesi Grameri*, Ankara, TDK Yay., s. 76.

[4] Tekin, T., (2003), *Orhon Türkçesi Grameri*, İstanbul, Türk Dilleri Araştırmaları Dizisi, s. 82.

[5] Gabain, A. von, (2007), *Eski Türkçenin Grameri*, (5. Baskı), Çev. Mehmet Akalın, Ankara, TDK Yay., s. 44; 47;

[6] Eraslan, K., (2012), s. 98. Burada yalnızca kı-ki olarak gösteriliyor.

[7] Hacıeminoğlu, N., (2008), *Karahanlı Türkçesi Grameri*, Ankara, TDK Yay., s. 32.

[8] Karamanlıoğlu, A. F., (1994), s. 76.

[9] Gülsevin, G., (2007), *Eski Anadolu Türkçesinde Ekler*, (2. Baskı), Ankara, TDK Yay., s. 117.

[10] Kartallıoğlu, Y. ve Yıldırım, H., (2007), "Azerbaycan Türkçesi", *Türk Lehçeleri Grameri*, (Ed. Ahmet B. Ercilasun), Ankara, Akçağ Yay., s. 185; 194. Kartallıoğlu ve Yıldırım, isimden isim yapma eklerinden sonra "İyelik Kategorisi ve İyelik Ekleri" başlığında da –ki'yi değerlendirir.

[11] Kara, M., (2001), *Türkmence (Giriş-Gramer-Metinler-Sözlük)* (2. Baskı), Ankara, Akçağ Yay., s. 27. Kara, eke isimden isim yapma ekleri arasında yer verir.

[12] Özkan, N., (1996), *Gagavuz Türkçesi Grameri*, Ankara, TDK Yay., s. 104. Özkan, ekin, çekim ekleri arasında değerlendirildiğine dikkat çekerek "Aitlik Eki" başlığında eke yeniden yer verir. s. 131.

eki Özbekçede, +ning ilgi durumu ekine geleceği zaman ilgi durumu ekinin son sesi düşer: äräväniki "arabanınki", xåtinniki "kadınınki".[13]

Yeni Uygur Türkçesinde ekin ince ünlülü biçimleri kullanılmaktadır. burunki "önceki", kışki "kıştaki", yazgi "yaza ait", içkiriki "içeriki", bizniñki "bizimki", şeherdiki "şehirdeki".[14]

Kazak Türkçesi için ekin yalnızca dar ünlülerden oluşan biçimleri söz konusudur. Ekin +gı/+gi, +kı/+ki; sırt+qı "dışa ait", iş+ki "içe ait", özimde+ki "kendimdeki", awılda+ğı "köydeki" vb. biçimleri olmakla birlikte Kazak dil bilimcileri niki, -diki, -tiki biçimini tek aitlik eki olarak kabul ederler.[15]

Nogay Türkçesinde ekin +kı/+ki, +ku/+kü biçimleri mevcuttur: tıskı ésik "dış kapı", ávelgi yaşav "önceki hayat", küzgi terekler "sonbahardaki ağaçlar", soñgı arba "sonraki araba". Nogaycada ekin belirtme durumu ekli kelimelere eklendiği örnekler dikkat çeker: pişesindiki Sūydimḫan "karısınınki Süydimhan", özindikindey "kendisininki gibi", iyttiki "köpeğinki" vb. Belirtme durumu ekli bu yapılar Türkiye Türkçesindeki ilgi durumu ekli yapılara karşılıktır.[16] éndigi "şimdi" örneğinde ise aitlik ifade fonksiyonu zayıflayan ek, kuvvetlendirme görevindedir.[17]

Tatar Türkçesinde +kı/ +kĕ, +gı/ +gĕ biçimlerindeki ek, ilgi durumunun sonundaki nazal sesin erimesiyle +nıkı / +nĕkĕ şeklinde kalıplaşmıştır: bıltırgı "geçen yılki", öskĕ "üstteki", baştagı "baştaki"; üyněkĕ "evinki" vb.[18]

Kumuk Türkçesinde, ilgi ekli kelimelere eklendiğinde yalnızca –ki şeklinde olan ekin ünsüzü diğer eklenmelerde daima tonludur; ünlüsü dil ve dudak uyumlarına girer: onuki, barısınıki, özümnüki; ertengi "sabahki", bıltırgı "geçen yılki"vb.[19]

Kırım Tatar Türkçesinde ek, Türkiye Türkçesinde olduğu gibi, tek biçimlidir: şeerdeki evler "şehirdeki evler", onıñki "onunki", yalıdakiler "yalıdakiler" vb.[20]

Başkurt Türkçesinde ekin +gı/ +gi, +gŭ/ +gŭ; +qı/ +kĭ; +qŭ/ +kŭ biçimleri vardır: qışqı "kışın", kŭzgŭ "güzün, kışlık" vb.[21]

---

[13] Coşkun, V., (2000), *Özbek Türkçesi Grameri*, Ankara, TDK Yay., s. 35. Coşkun'un çalışmasında ek, isimden isim yapma ekleri arasında gösteriliyor.

[14] Öztürk, R., (1994), *Yeni Uygur Türkçesi Grameri*, Ankara, TDK Yay., s. 25. Gramerde ek, yapım ekleri arasındadır.

[15] Doğan, O. ve Koç, K., (2004), *Kazak Türkçesi Grameri*, Redaktör: Ayabek Bayniyazov, Ankara, Gazi Kitabevi, s. 189, 202. Çalışmada –ki eki, hem yapım ekleri hem de isim işletme ekleri arasında sayılır. Karabulut, Demirci ve Ulutaş ise iyelik ifadeli eklerin iki türünden bahseder; sahip olan kişi ya da nesneyi gösteren iyelik ekleri ile –niki, -diki, -tiki ekleriyle kurulan aitlik ifadeli oluşumlar. bala-niki, o-niki; üy-diki, kim-diki; agaşç-tiki… Demirci, K.- Ulutaş, İ.- Karabulut, F, (2006), *Kazak Türkçesi Grameri El Kitabı*, Ankara, Oku-Yorum Yay., s. 49-51.

[16] Atay, A., (1998), *Nogay Türkçesi Grameri*, Kayseri, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Doktora Tezi, s. 85. Atay'ın çalışmasında –ki eki, aitlik eki olarak isim çekim ekleri arasında da gösterilir.

[17] Atay, A., (1998), s. 121.

[18] Öner, M., (2007), "Tatar Türkçesi", *Türk Lehçeleri Grameri*, (Ed. Ahmet B. Ercilasun), Ankara, Akçağ Yay., s. 699. Öner, isimden isim yapma eklerinden ayrı olarak isim çekimi bahsinde de eki örnekler. s. 709.

[19] Pekacar, Ç., (2007), "Kumuk Türkçesi", *Türk Lehçeleri Grameri*, (Ed. Ahmet B. Ercilasun), Ankara, Akçağ Yay., s. 966. Ekin işlevlerine isimden isim yapma ekleri bahsinde işaret edilmiştir.

[20] Yüksel, Z., (2007), "Kırım-Tatar Türkçesi", *Türk Lehçeleri Grameri*, (Ed. Ahmet B. Ercilasun), Ankara, Akçağ Yay., s. 828; 845. İsimden isim yapma fonksiyonundan başka ek, çekim eki özelliğiyle de örneklendirilir.

[21] Yazıcı Ersoy, H., (2007), "Başkurt Türkçesi", *Türk Lehçeleri Grameri*, (Ed. Ahmet B. Ercilasun), Ankara, Akçağ Yay., s. 761. Ersoy, yalnızca isimden isin yapma ekleri arasında eki örnekler.

Sibirya Tatar Türkçesinde ekin +ğı/+qı, +gi/+ki ve +ğo/+ko biçimleri görülebilir: yazğı "bahara ait, bahardaki", tışqı "dış", suŋqı "sonuncu", başqı "ilk, birinci", poroŋqo "eski, önceki", töngö "gece", qulıntağı "kolundaki".[22]

Saha (Yakut) Türkçesinde çoğunlukla bulunma durum ekiyle kullanılan kalıplaşmış aitlik eki tonlu ve tonsuz, dil ve dudak uyumlarına giren biçimleriyle mevcuttur: bılırgı "önce, çoktan", bıyılgı "bu yılki", kenegeski "gelecekteki", künüskü "gündüzki", tıataagı "ormandaki" vb.[23]

Altay Türkçesinde kalınlık-incelik uyumuna giren ekin düz ünlülü biçimleri kullanılır: baştapkı "ilk", berigi "beride olan", azıygı "eski, önceki"vb.[24]

Hakas Türkçesinde +hı, +kĭ, +ğı, +gĭ biçimlerindeki ek, mevsim isimleriyle kalıplaşmıştır: çashı "ilkbahar", çayğı "yaz" gibi.[25] Hakasçada +ki aitlik ekinin kaynaşarak görünürden kalkması ve belirtme hâl ekine benzemesi dikkat çeker. Şekiller, kısa veya normal uzunlukta olmalarıyla ayırt edilir. minĭ "beni", mini "benimki", pĭsti "bizimki"...[26]

Aitlik ekinin +çi, +hi, +ri, +ti biçimlerinin bulunduğu Çuvaş Türkçesinde ek, eklendiği kelimeyi çoğunlukla sıfat yapmaktadır. Kalın ünlülü biçimi bulunmayan ek, zamir n'si üzerine +çi, zaman ifadeli kelimelere +hi biçiminde eklenir. Yalın hâldeki kelimeler doğrudan +ri ve +ti biçimlerini alır. allinçi "elindeki", arkinçi "eteğindeki"; alĭri "eldeki", anĭşri "batıdaki", yalti "köydeki"; halhi "şimdiki", avalhi "evvelki" vb.[27]

Çağdaş Türk dillerinde ekin sesleri ve eklenme özellikleri bu şekilde çeşitlenir.[28] Bu diller üzerine Türkiye'de yapılmış gramer çalışmalarında çoğu yazarın tercihinin ise yalın durum yahut bir çekim eki üzerine gelmesine bakmaksızın eke, isimden isim yapma ekleri arasında yer vermek olduğu görülür.

Türkiye Türkçesi için yazılmış dil bilgisi kitaplarında ise değerlendirmeler şu şekildedir:

Deny'nin gramerinde ek, karmaşık ek veya zamirlik ek adıyla geçer; bir uymaç (enclitique) gibi değerlendirilir.[29] Elöve ise yazarın bu ek konusunda bir karışıklığa düştüğü

[22] Alkaya, E., (2008), *Sibirya Tatar Türkçesi*, Ankara, Turkish Studies Yay., s. 214-215. Çalışmasında Alkaya, eki isimden isim yapma ekleri arasında gösterir.

[23] Kirişçioğlu, M. F., (1994), *Saha (Yakut) Türkçesi Grameri*, Ankara, TDK Yay., s. 33.

[24] Güner Dilek, F., (2007), "Altay Türkçesi", *Türk Lehçeleri Grameri*, (Ed. Ahmet B. Ercilasun), Ankara, Akçağ Yay., s. 1020.

[25] Arıkoğlu, E., (2007), "Hakas Türkçesi", *Türk Lehçeleri Grameri*, (Ed. Ahmet B. Ercilasun), Ankara, Akçağ Yay., s. 1095.

[26] Arıkoğlu, E., (2007), s. 1105-1106.

[27] Ersoy, F., (2007), "Çuvaş Türkçesi", *Türk Lehçeleri Grameri*, (Ed. Ahmet B. Ercilasun), Ankara, Akçağ Yay., s. 1295.

[28] İyelik ve aitlik kavramları birbirine bitişik kavramlardır. Aralarındaki fark, bakıldığı taraf itibarıyla belirir. A'nın B'ye sahipliği B'nin A'ya aitliğine denk gelir. Bununla ilgili olarak, lehçelerdeki terimlerin görünümleri şöyledir: Aitlik eki için: Tkm. degişlilik goşulması~yöñkeme goşulması; Gag. saabilik afiksi; Tat. tartım quşımçası; Bşk. eyälek yalğawı; Kmk. mülk koçumça; Krç.-Malk. iyelik affiks~iyelik calgaw; Nog. tartım kosımçası; Kzk. täweldik jalgaw; Krg. taandık müçö; Alt. menziner kojulta. İyelik eki için: Tkm. degişlilik goşulmaları~degüşlilik affiksleri; Gag. saabilik afiksleri; Tat. tartım quşımçaları; Bşk. eyälek yalğawzarı; Kmk. mülk koçumçalar; Krç.-Malk. iyelik affiksle; Nog. tartım kosımşaları; Kzk. täweldik jalgaw; Krg. taandık müçölörü; Alt. menziner kojultalar. Haz. Gürsoy-Naskali, E., (1997), *Türk Dünyası Gramer Terimleri Kılavuzu*, AnkaraTDK Yay., s. 14, 57. Sa hiplik ve aitlik arasındaki yakın anlamın kalıcılık ve geçicilik bakımından ayrıldığı fikri de söz konusudur. Buna göre sahiplik, başkasına devredilemeyen sahiplik ve devredilebilen aitlik şeklinde ikiye ayrılır; sahiplik, aitliği de içine alır. Benzer, A., (2012), "Belirtili Ad Tamlamalarının Sahiplik (İyelik) Anlamı", *Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 9, 20, s. 462-463.

[29] Deny, J., (1941), *Türk Dili Grameri (Osmanlı Lehçesi)*, Çev. Ali Ulvi Elöve, İstanbul, Maarif Matbaası, s. 191.

fikrindedir. Ona göre ekin başlıca iki fonksiyonu vardır: +ki veya +de+ki suretiyle kullanılan nispet eki olmak ya da +in+ki suretiyle kullanılan zamir eki olmak.[30]

Bilgegil, isimden sıfat türetme yollarından biri olarak +ki'yi sayar; ekin, sabahki, evdeki, dünkü gibi tahsis ve bulunma ifade eden sıfatlar türettiğini söyler.[31] Bitişik zamirin üç türünü gösterir; iyelik zamirleri, ilgi zamirleri ve fiil zamirleri.[32]

Gencan, bizimki (bizim kuzumuz), sizinkini (sizin kaleminizi) gibi örneklerde adların yerlerini tutan ki'leri adıl sayar. İyelik adılını tarif ederken "İlgi adılı "-ki"nin ek-adıl oluşundan örnekseme yoluyla" +(i)m,+(i)n, +(i)niz vb. ekleri iyelik adılı sayanlar olduğunu ifade etmekle birlikte bunlara tümlenen takısı ya da iyelik takısı demeyi daha yerinde bulur.[33] Ek, aynı zamanda sıfat da türetir.[34]

Ediskun, +ki ekini, belirtileni düşmüş isim tamlamalarında belirtene eklenen ilgi zamiri olarak tanımlar; ilgi zamirleri iyelik zamirleri ile birlikte ek durumundaki zamirlerdir.[35] İsimlerden sıfat yapan ekler arasında +ki/+deki de yer alır.[36]

Hengirmen, adların aldığı çekim eklerini iyelik ekleri, durum ekleri ve ilgi eki şeklinde üç gruba ayırır.[37] Burada, yalnızca +ki biçimiyle başlıklandırılarak ünlü uyumuna bazı sözcüklerde uyduğu ifade edilen ek, addan ad yapan ekler arasında sayılırken +ki (+kü) başlığıyla gösterilir.[38]

Hengirmen, ilgi adılı olarak +ki ekini adıllar bahsine dâhil eder; ad olan tamlananın yerini tuttuğundan –ki'nin adıl görevi üstlendiğini belirtir. Hengirmen, devamında, iyelik eklerini de adıldan sayan dilcilerin olduğuna değinir. Onun bu konudaki ölçütü iyelik gruplarındaki tamlayanın durumudur; tamlayanın düşürüldüğü durumda tamlanana gelen iyelik ekinin adıldan sayılabileceğini ifade eder. [39]

İsim türeten +ki yapım ekini[40] Özçelik ve Erten, ekli belirsizlik zamirleri ve ekli soru zamirleri bahislerinde yeniden anar. Ekli belirsizlik zamirleri iyelikli ve +ki'li olmak üzere ikiye ayrıldığı gibi ekli soru zamirleri de iyelikli ve +ki'li olmak üzere ikiye ayrılır.[41]

Mustafa Özkan, aitlik ekini ikinci bir iyelik eki olarak değerlendirir ve iyelik ekleri bahsinde ele alır.[42]

Zeynep Korkmaz, addan ad türeten ekler arasında bulunma durumu ekiyle aitlik ekinin birleşmesinden oluşan +daki ekini de sayar. +ki ya da +daki'nin, isimler arasında geçici bir ilgi ve aitlik bağı kurmasıyla çekim eki; sıfat görevinde bulunduğu ve üzerine

---

Enclitique terimini çevirmen, kendinden önceki kelimeye bitişip yine bir kelime gibi durmakla beraber vurgu almayan kelime olarak açıklar.

[30] Deny, J., (1941), s. 195.

[31] Bilgegil, K., (1963), *Türkçe Dilbilgisi*, Ankara, Güzel İstanbul Matbaası, s. 213-214.

[32] Bilgegil, K., (1963), s. 195.

[33] Gencan, T. N., (1979), *Dilbilgisi*, Ankara, TDK Yay., s. 268-270. İlgi zamiri ve iyelik zamiri terimleri hakkında bk. Erten, M., (2007), "İlgi Zamiri ve İyelik Zamiri Terimleri Üzerine", *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 6, 20, s. 221-228.

[34] Gencan, T. N., (1979), s. 206.

[35] Ediskun, H., (1993), *Türk Dilbilgisi*, İstanbul, Remzi Kitabevi, s. 167-168.

[36] Ediskun, H., (1993), s. 148.

[37] Hengirmen, M., (1997), *Türkçe Dilbilgisi*, Ankara, Engin Yay., s. 276-279.

[38] Hengirmen, M., (1997), s. 292.

[39] Hengirmen, konuyu "-ki eki ad olan bir sözüğün yerini tuttuğu için adıl görevini üstlenmiştir" şeklinde açıklıyorsa da tercih ettiği başlık "İlgi Adılı" şeklindedir. Hengirmen, M., (1997), s. 155-156.

[40] Özçelik, S., ve Erten, M., (Belirtilmemiş), *Türkiye Türkçesi Dilbilgisi*, (Belirtilmemiş), s. 70.

[41] Özçelik, S., ve Erten, M., (Belirtilmemiş), s. 126-132.

[42] Özkan, M.,- Tören, H.,- Esin, O., (2006), *Yükseköğretimde Türk Dili Yazılı ve Sözlü Anlatım*, (2. Baskı), İstanbul, Filiz Kitabevi, s. 484.

çekim ekleri alabilmesiyle de yapım eki niteliğinde olduğunu ifade ederek çekim ekleri arasında yeniden değerlendirir.[43]

Aitlik ifadeli +ki'nin, bir yapım eki ve aynı zamanda da çekim eki olmak şeklindeki iki fonksiyonunun izahı Muharrem Ergin ve Süer Eker'in çalışmalarında mevcuttur: "Adlardan sonra gelen +ki ile ilgi ve bulunma durumlarından yani çekim eklerinden sonra gelen +ki farklı işlevdedir."[44] "[D]oğrudan doğruya isme getirildiği için isim yapma ekidir diyebiliriz. Fakat […] çekim eklerinden sonra gelişi de göstermektedir ki bir çekim eki karakterindedir."[45] Bu şekilde, iki türlü işleve sahip bu ekin yapım eki karakteriyle çekim eki karakterini ayrı ayrı işaret etmek, konunun anlaşılırlığını kolaylaştıracak gibi görünmektedir. Yeni birimler türettiği kabul edilen ek, isimden isim/ sıfat yapma ekleri arasında değerlendirilirken de bu bahsin örnekleri arasında bulunma ve ilgi durumu ekli kelimelerin de olması, ekin anılmayan veya işaret edilen diğer işleviyle bir çelişki oluşturmaktadır.

Kaynakça

Alkaya, Ercan, (2008), *Sibirya Tatar Türkçesi*, Ankara, Turkish Studies Yay.

Atay, Ayten, (1998), *Nogay Türkçesi Grameri*, Kayseri, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Doktora Tezi.

Benzer, Ahmet, (2012), "Belirtili Ad Tamlamalarının Sahiplik (İyelik) Anlamı", *Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 9, 20, s. 461-470.

Bilgegil, Kaya, (1963) *Türkçe Dilbilgisi*, Ankara, Güzel İstanbul Matbaası.

Coşkun, Volkan, (2000), *Özbek Türkçesi Grameri*, Ankara, TDK Yay.

Demirci, Kerim; Ulutaş, İsmail, KARABULUT Ferhat, (2006), *Kazak Türkçesi Grameri El Kitabı*, Ankara, Oku-Yorum Yay.

Deny, Jean, (1941), *Türk Dili Grameri (Osmanlı Lehçesi)*, Çev. Ali Ulvi Elöve, İstanbul, Maarif Matbaası.

Doğan, Oğuz; Koç, Kenan, (2004), *Kazak Türkçesi Grameri*, Redaktör: Ayabek Bayniyazov, Ankara, Gazi Kitabevi.

Ediskun, Haydar, (1993), *Türk Dilbilgisi*, İstanbul, Remzi Kitabevi.

Eker, Süer, (2005), *Çağdaş Türk Dili*, (3. Baskı), Ankara, Grafiker Yay.

Eraslan, Kemal, (2012), *Eski Uygur Türkçesi Grameri*, Ankara, TDK Yay.

Ercilasun, Ahmet B. (Ed.), (2004), *Türk Lehçeleri Grameri*, Ankara, Akçağ Yay.

Ergin, Muharrem, (1986), *Üniversiteler İçin Türk Dili*, İstanbul, Boğaziçi Yay.

Erten, Münir, (2007), "İlgi Zamiri ve İyelik Zamiri Terimleri Üzerine", *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 6, 20, s. 221-228.

Gabain, A. von, (2007), *Eski Türkçenin Grameri*, (5. Baskı), Çev. Mehmet Akalın, Ankara, TDK Yay.

Gencan, Tahir Nejat, (1979), *Dilbilgisi*, Ankara, TDK Yay.

Gülsevin, Gürer, (2007), *Eski Anadolu Türkçesinde Ekler*, (2. Baskı), Ankara, TDK Yay.

Gürsoy-Naskali, Emine, (1997), *Türk Dünyası Gramer Terimleri Kılavuzu*, Ankara, TDK Yay.

Hacıeminoğlu, Necmettin, (2008), *Karahanlı Türkçesi Grameri*, Ankara, TDK Yay.

[43] Korkmaz, Z., (2003), s. 45-46.

[44] Eker, S., (2005), *Çağdaş Türk Dili*, (3. Baskı), Ankara, Grafiker Yay., s. 351.

[45] Ergin, M., (1986), *Üniversiteler İçin Türk Dili*, İstanbul, Boğaziçi Yay., s. 236-237.

Hengirmen, Mehmet, (1997), *Türkçe Dilbilgisi*, Ankara, Engin Yay.

Kara, Mehmet, (2001), *Türkmence (Giriş-Gramer-Metinler-Sözlük),* (2. Baskı), Ankara, Akçağ Yay.

Karamanlıoğlu, Ali Fehmi, (1994), *Kıpçak Türkçesi Grameri*, Ankara, TDK Yay.

Kirişçioğlu, M. Fatih, (1994), *Saha (Yakut) Türkçesi Grameri*, Ankara, TDK Yay.

Korkmaz, Zeynep, (2003), *Türkiye Türkçesi Grameri (Şekil Bilgisi)*, Ankara, TDK Yay.

Özçelik, Sadettin; Erten, Münir, (Belirtilmemiş), *Türkiye Türkçesi Dilbilgisi*, Belirtilmemiş.

Özkan, Mustafa; Tören, Hatice; Esin, Osman, (2006), *Yükseköğretimde Türk Dili Yazılı ve Sözlü Anlatım*, (2. Baskı), İstanbul, Filiz Kitabevi.

Özkan, Nevzat, (1996), *Gagavuz Türkçesi Grameri*, Ankara, TDK Yay.

Öztürk, Rıdvan, (1994), *Yeni Uygur Türkçesi Grameri*, Ankara, TDK Yay.

Tekin, Talat, (2003), *Orhon Türkçesi Grameri*, İstanbul, Türk Dilleri Araştırmaları Dizisi.

KIPÇAK-KUMAN KÖKENLİ POMAK TÜRKLERİNİN DİLİ: POMAKÇA VE POMAK AĞZI

Hanife GEZER

Erciyes Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Özet

10 ve 12.yüzyıllarda Rusya-Ukrayna-Polonya ve Romanya yolu ile Balkanlara inen Kıpçak-Kuman Türklerini, Ruslar *Palovtzi,* Bizanslılar ve Latinler *komani, cumanus, kumanon, kumanos;* Macarlar *kun, kuman, paloç;* Almanlar *khartes, falon, falp* ve Ermeniler *chardeş* kelimeleriyle "sarı, açık-sarı, saman rengi, sarışın" adlandırırken Bulgarlar *zakarçin* "dağlı" sıfatıyla adlandırmışlardır. 10. yüzyılda Ruslarla karşı karşıya gelinceye kadar Hıristiyanlık bu Türkler için meçhul bir konu olarak kalmıştır. Osmanlının Balkanları fethinden önce, 11-14. yüzyıllarda güneyden gelen Müslüman Türklerin Balkanlara gelişiyle Şamanizm'den İslamiyet'e geçmişlerdir. 14. yüzyılda bölgedeki Yunan ve Bulgar beyliklerine karşı Osmanlıya yardım eden bu Kuman Türk boylarına Slavlar tarafından "yardım eden", "yardımcı" anlamlarında *pomagaç* adının verilmiş olduğu ve bu sözcüğün zamanla *pomak* şeklini alarak Kuman Türklerinin torunlarının adı haline geldiği düşünülmektedir. Pomak Türkçesi, 10 ve 11.yüzyıllardan itibaren 150-200 yıl boyunca Kumanların Slav topraklarında Slavlarla temas halinde bir hayat sürdürmelerinin bir sonucu olarak Slavca ve Müslümanlığı kabul etmelerinden dolayı Arapça kelimeler içerir. Ahmet Cevat'a göre Pomak Türkçesinin %30unu Slavca, %25ini Kuman-Kıpçak Türkçesi, %20sini Oğuz Türkçesi, %15ini Nogayca ve %10unu da Arapça oluşturmaktadır. Aynı zamanda Ahmet Cevat, Ahmet Aydınlı gibi bazı araştırmacılara göre Pomak Türkçesinin fonetiği incelendiğinde Çağatay Türkçesinin büyük bir etkisinin olduğu görülecektir. İşte bu nedenle Ahmet Cevat, Pomak Türkçesini, Çağatay Türkçesinin bulunduğu gruba dâhil eder. Bazı araştırmacılar tarafından Rodop - Pomak Türk Lehçesi, Katrancı - Pomak Türk Lehçesi ve Tuna Havzası Pomak Türk Lehçesi olmak üzere 3 gruba ayrılan Pomak Türkçesinin Bulgarca ve Balkanlardaki diğer Slav lehçelerinden farklı olarak kendine has dil özelliklerinin olduğu açıktır. Bu çalışmada ilk olarak Pomak Türklerinin tarihî geçmişine, etnik kökenleri ile ilgili iddialara ve *pomak* kelimesinin etimolojisine değinilecektir. Daha sonra Çanakkale'nin Çan ilçesinin Pomak köylerinden yapılan metin derlemelerinden yola çıkılarak Pomakça ve Pomak ağzının bugünkü durumları ile ilgili çıkarımlar ortaya koyulmaya çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Pomakça, Kıpçak, Kuman, Bulgarca, Makedonca.

Abstract

Russian called *Palovtzi,* Byzantines and Latin called *komani, cumanus, kumanon, kumanos;* Hungarian called *kun, kuman, paloç;* Germana called *khartes, falon, falp* ve Armenians called *chardeş* Kypchak – Cuman Turks who came to The Balkans by way of Russia-Ukraine-Poland and Romania in 10 and 12th centuries. But Bulgars called them *zakarçin* come to mean "mountaineer". These Turks have no idea about Christianity until meet with Muslim Turks who came to Balkans from South in 11-14th centuries. Cuman Turks did help Ottoman Empires against to Greeks and Bulgars. So Slavic people called these Cuman Turks *pomagaç*. And this word took the form of *Pomak* in time. Pomak Turkish involves slavic words because of Cuman Turks has lived on Slavic Lands for the 150-200 years. And Pomak Turkish involves Arabic words because of Cuman has been adopted Islam. To Ahmet Cevat's opinion, Pomak Turkish involves %30 Slavic, %25 Cuman-Kypchak Turkish, %20 Oghuz Turkish, %15 Nogai Turkish and %10 Arabic. At the same time to some researchers's opinions Pomak Turkish has been affected from Chagatay Turkish. Pomak Turkish has 3 dialects and it has original language features.

In this work we talk about historical background of Pomak Turks and claims are realated to their ethnic origin and etymology of *pomak* word. Then we try to reveal inferences are related to Pomak Language and Pomak Dialect based on compilation texts from villages of Çanakkale-Çan.

Key Words: Pomak Language, Kypchak, Cuman, Bulgarian, Macedonian.

Pomakların Tarihi Geçmişleri

Bugünkü Bulgaristan topraklarına Türk kavimleri ve boyları birbirinden farklı iki dönemde ve iki yönden akın etmişlerdir. Birinci dönemde Tuna boyu ve Balkanlara yerleşen Türkler Orta Asya'dan göç eden ve Karadeniz'in kuzeyinden gelen Türkler olmuştur. Bu boylar Hunlar, Avarlar, Bulgarlar[1], Peçenekler, Oğuzlar ve Kumanlardır. Yine bu dönemde güney-doğudan da bazı Türkmen grupları (Babeki, Çepni) Bizans tarafından buraya yerleştirilmiştir. İkinci dönemde ise Bulgaristan'a ve diğer balkan ülkelerine yoğun olarak yerleşen Türkler Anadolu'dan göç eden Osmanlı Türkleri olmuştur.[2]

Kumanlar, Kuzeydoğudan Balkanlara göç eden son Şamanist Türk kavmi olmuştur. Kuman Türklerinin Balkanlara gelmeleri Kuzey Çin'de 916 tarihinde Hitay Devletinin ortaya çıkmasıyla başlamıştır. Hitay Devletinin baskıları sonucu Volga üzerinden batıya doğru yönelmişler, önlerine çıkan kavimleri yerlerinden çıkarmak ya da kendilerine bağlamak suretiyle güney Rusya'ya varmışlardır.[3] D. Rsovovski'ye göre Kıpçak ülkesi "Orta Asya", "Yayık Volga", "Donetis", "Aşağı Dinyeper" ve "Tuna" bölgeleri olarak ayrılmıştır. Buralarda Kıpçaklar her biri kendi başbuğlarının idaresinde olmak üzere ayrı bölükler halinde yaşıyor herhangi bir düşman tehlikesinde birleşerek hareket ediyorlardı.[4]

Tarih sahnesinde aniden ortaya çıkıp yine aniden kaybolmaları nedeniyle tarihi yönden araştırılmalarını zorlaştırırken; devlet kuramamaları, birleştikleri boylarla kurdukları federasyonların da uzun ömürlü olmaması nedeniyle devlet dillerinin olmayışı da dil yönünden incelenmelerini zorlaştırmıştır. Kumanlar, 11[5] ve 12. yy'da Ukrayna ve Romanya üzerinden Balkanlara inmiş ve ilk olarak Tuna Boyu ve Dobruca Bölgelerine, daha sonra da güneye doğru inip Rodoplar ve Makedonya'nın doğu kısımlarına yerleşmişlerdir. Yerleştikleri yerlere de coğrafi isimlerini vermişlerdir: Makedonya'da Kumanova, Sofya'da Kumantsi, Nevrokop'ta Kumança, Kesriye'de Kumaniçevo, Vidin'de Kumani adası, Niğbolu'da Komana, Lofça'da Kumanitsa gibi yer ve köy isimlerinde izleri görülmektedir.[6]

Kuman Türkleri 1087'de Peçenek Türkleriyle birlikte Bulgaristan, Makedonya, Yeni Pazar, Kosova, Bosna ve Arnavutluk'u içine alan ve başkenti Kumanova olan "Kuman-Peçenek Türk Federasyonunu" kurmuşlardır. Ancak bu birlik uzun sürmemiş ve 1091'de yıkılmıştır. Peçenek Türklerinin çoğu Bosna-Hersek ve Sofya yörelerine çekilerek yerli unsur ile karışmış ve müstakil bir boy olmaktan çıkmıştır. Kuman Türklerinin de birçoğu yayıldıkları diğer Türk unsurların içinde şamanizmi terk etmiş[7] ve Batı Trakya, Makedonya ve Bulgaristan-Rodoplar ve Prin'in dağlık kesimlerinde kalmış ve Osmanlı Devletinin Balkanlara

[1] Yapılan çalışmalara göre İlk-Bulgarların Hun Türkleri ile Oğur Türklerinin karışımı sonucu ortaya çıktığı anlaşılmaktadır. Ögel, B. Türk Kültürünün Gelişme Çağları, İstanbul, 1971, Cilt I, s.149-154

[2] Memişoğlu, H, (1995), Bulgaristan Türk Kültürü, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü, Ankara, s. 9

[3] Kurat, A.N. (1992), Karadenizin Kuzeyindeki Türk Kavim ve Devletleri, Ankara, s.72

[4] Kafesoğlu, İ, (1994), Türk Milli Kültürü, İstanbul, s.175

[5] Rus kroniklerinde Kıpçaklar ilk defa 1054 yılında görülür.

[6] Memişoğlu, H, (1995), s. 19, Plamen Pavlov, Kumanite v obştestveno-poliçeşkiya jivot na srednovekovna Bılgariya (1186-naçaloto na XIV. Vek) İstoriçeski pregled, 1990, sayı 7, s.22

[7] Kıpçak-Kumanların, Volga boyunca Balkanlara inerken İslamiyet'i Volga Bulgarlarından öğrenmiş olmaları muhtemeldir. Çünkü Osmanlı Devleti Balkanlara geçtiğinde bu boyu Müslüman olarak bulmuştur.

geçiş döneminde yer yer, yeni yeni etnik boylar halinde ortaya çıkmaya başlamışlardır.[8] Hun, Avar ve Peçeneklerin birleşmesinden meydana gelen Boşnaklar, Oğur soyundan gelen Bulgarlar ile Kıpçak-Kuman kökenli olan Pomaklar-Torbeşler[9] gibi.

Dağınık biçimde Balkanlarda kalan Kuman Türkleri 1091 yılından 1358'e kadar (Osmanlıların Rodoplara gelişine kadar) 267 sene bu topraklarda bazen münferid bazen de toplu halde hayat sürmüşlerdir. Aynı zamanda bu bölgelere Bizans tarafından iskân edilmiş bir çok Türk boyunun da burada ikamet ettiği bilinmektedir.[10]

1877–78 Osmanlı-Rus savaşından sonra imzalan Berlin Antlaşması ile Bulgaristan, bağımsız bir devlet olarak ortaya çıkmıştır. Bu tarihten sonra Bulgar yönetimi, daha önce Rusların yaptığı gibi, asırlardır beraber yaşadıkları Müslümanlara karşı katliam hareketine girişmişlerdir.[11] Pomakları isimlerini ve dinlerini değiştirmeye zorlamışlar, değiştirmeyenleri katletmişlerdir. Oradaki diğer Müslüman halklarla birlikte büyük bir kıyıma uğrayan Pomak Türkleri de göç etmek zorunda kalmışlardır. 93 Harbi'nin sonlarına doğru Plevne bölgesi kaybedilmiştir. Lofça Pomaklarının yüz binlercesi katledilmiş ve sağ kalanlar Trakya'ya ve askeri gücü olanlar ise Rodop Dağları'ndaki güvenli Pomak köylerine kaçmıştır. 3 Mart 1878'de imzalanan Ayastefanos Antlaşması'nın ardından Bulgar ve Rus egemenliğine girme tehlikesinden ötürü Rodoplardaki Pomak halkı, Pomak Tımraş[12] Hükümeti'ni Rodoplu Pomak 30 milletvekilinin ve yaklaşık 100 nahiye müdürünün de onayını alan Ahmed Ağa Timirski, Abdullah Efendi ve Kara Yusuf Çavuş önderliğinde kurmuştur.

5 Nisan 1886'da Bulgaristan Prensliği ile imzalanan Tophane Sözleşmesi uyarınca Kırcali çevresi ile Timraş Cumhuriyeti toprakları Osmanlı Devleti'ne bırakılmış ve aynı yıl bölgeye giren Osmanlı ordusu cumhuriyete son vermiştir. [13] Cumhuriyetin yıkılmasına rağmen bölgede yaşamaya devam eden Timraşlılar, 1912 de Balkan Savaşlarında Osmanlı Devleti bir daha yenilince ikinci büyük göç yaşanmış ve Pomaklar da diğer Müslüman halklarla birlikte çoğunluğu Anadolu'ya olmak üzere göç etmişlerdir. Üçüncü göç dalgası 1924'te Lozan Antlaşmasındaki mübadele ile gerçekleşmiştir.

Dünyada Bulgaristan, Yunanistan, Makedonya, Kosova, Arnavutlu ve Türkiye olmak üzere 6 ülkede 4 milyondan fazla Pomak yaşamaktadır. Bu nüfusun yarısından fazlası ülkemizde 14'ten fazla ilde yaşamaktadır.

II. Meşrutiyetin ilan edilmesiyle ortaya çıkan karışık ortamdan yararlanıp 5 Ekim 1908 tarihinde bağımsızlığını ilan eden Bulgaristan'da ise Türklerin yaşadıkları yerlere genel olarak baktığımızda şu üç bölge karşımıza çıkmaktadır.

1 – Deliorman Bölgesi

2 – Dobruca Bölgesi

3 – Kırcaali-Rodop Bölgesi

Bulgaristan'da Türklerin en yoğun olarak yaşadıkları bölge Kırcaali-Rodop bölgesidir. Bölgenin Kırcaali kısmında Türkler, Rodop bölgesinde de Pomak Türkleri yo-

[8] Memişoğlu, H, (1999), Pomak Türklerinin Tarihi Geçmişinden Sayfalar, Ankara, s.9-26

[9] Pomak Türkleri Makedonyada Torbeşismiyle anılmaktadır. Torbeş isminin "dört-beş"ten türediğine dair yaygın bir kanaat bulunmaktadır. ALP, İ. (2012), Pomak Türkleri-Kıpçak Kumanlar, Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, Edirne, s.3

[10] Aydınlı, A (1971), Batı Trakya Faciasının İçyüzü, İstanbul, s.22-23

[11] Köse, O. (2006), Bulgaristan Emareti ve Türkler, Turkish Studies, vol. 1/2, s.259.

[12] Bugün Konya'da Timraş adında bir köy bulunmaktadır.

[13] http://tr.wikipedia.org/wiki/Pomak_Timra%C5%9F_Cumhuriyeti

ğun olarak yaşamaktadır. Bu bölge Deliorman ve Dobruca bölgelerinin aksine tamamen dağlıktır ve tarım yok denecek kadar azdır. [14]

Pomak Türklerinin Kökenleriyle İlgili Diğer İddialar

Makedonya'da Torbeş olarak anılan Pomak Türklerinin etnik kökenleri ile ilgili Bulgarların ve Yunanların da iddiaları vardır. Bazı Yunanlı araştırmacılar, Pomakların Büyük İskender'in torunları olduğunu ve Türkler tarafından zorla Müslüman yapıldıklarını iddia etmişlerdir. Ancak bu görüşün tarihi dayanağı olmayan bir görüştür. Yine bir başka Yunan iddiası ise Pomakların Büyük İskender'in Asya seferlerinde yanından eksik etmediği bir Helen kabilesi olan Agriyanlar'ın torunları olduğu iddiasıdır. Oysa Agriyanlar, kesinlikle Rodoplar ve Makedonya'ya göç etmemişler, M.Ö.4-5yy'da Orta Yunanistan'da yaşamışlar ve Büyük İskender'in Yunanistan'ı fethettiği sırada tarihten silinmişlerdir. Yine Yunanlar tarafından Pomak Türklerinin Trakya'nın ilk sakinleri olan Traklar'ın torunları oldukları yönünde de bir iddia ortaya atılmıştır.

Bulgarlar ise Pomak Türklerinin konuştuğu Pomakça nedeniyle Pomak Türklerinin 15-19.yy arasında İslamiyeti gönül rızasıyla kabul etmiş Müslüman Bulgarlar olduklarını iddia etmektedirler. Nitekim bugün Bulgaristan'daki Pomak Türklerine "Müslüman Bulgar" tabiri kullanılmaktadır.

"Pomak" Kelimesinin Etimolojisi

"Pomak" kelimesi Balkanlarda "Pomakça" konuşan ve kendilerini Müslüman-Türk olarak nitelendiren bir topluluğun adı olarak karşımıza çıkar. Ancak bu kelime nispeten yenidir. Osmanlı kaynaklarında "Müslüman Bulgarlar" tabirine hiç rastlanmadığı gibi "Pomak" kelimesine de rastlamak mümkün değildir. "Pomak" kelimesine ilk olarak Osmanlı-Rus savaşından sonra 19.yy'da rastlanmaktadır. 1839-1840 yıllarında Balkanlarda araştırmalar yapan A. Bonei Kuzey Bulgaristan'da Selvi ve Lofça civarında bulunan bazı köyler için "Pomak Nahiyeleri" adı verildiğini kaydetmiştir.[15] Ancak bu köylerin neden bu adı taşıdıkları ve ne zamandan beri taşıdıklarıyla ilgili bir bilgi bulunmamaktadır. Çünkü "Pomak" adı Osmanlının tahrir defterlerinde ve vakfiyelerinde yer almamaktadır.[16]

"Pomak" kelimesinin kökeni ile ilgili görüşler şu şekildedir:

F.Kanitz: "Pomak" kelimesine slav dilinden *"Pomaçi" "yardım etmek"* fiilinin *"Pomagaçi" "yardımcı"* şeklinden gelmekte olup, Pomakların Türk ordularında yardımcı vazifesi görmüş olduklarından dolayı bu adı aldıklarını ileri sürmektedir.

A.Isschirkoft: "Pomak" kelimesinin Bulgarca "*Achrjani" "şiddet göstermek, azap vermek ve cebretmek"* fiilinden geldiğini savunmaktadır.

Bütün bunlardan ziyade dikkati çeken, fakat şimdiye kadar manası üzerinde durulmayan, bugün bile mahalli ahalinin kendisine vermiş olduğu *"Acharyani"* yahut "*Agaryani"* adıdır. Bu adların Osmanlı imparatorluğunun kuruluşunda ve Rumeli fütuhatında büyük hizmetleri olan "*Ahilerden*" gelmiş olması çok muhtemeldir. Bu kelime "*Ahi"* kelimesinin Farsça çoğulu olan "*Ahiyan"* (ahiler) olmalıdır.[17]

F. Bayraktareviç: "Pomak" kelimesinin Eski Türkçe, Divan'da da geçen, Uygurlar ve bütün Müslüman olmayan halk tarafından Müslümanlara verilen ad olan "çomak" kelimesi ile ilişkilendirmektedir.

[14] Vatansever, E. (2008), Osmanlı İdaresinden Sonra Bulgaristan Türklerinin Sosyo-Kültürel Hayatı, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, s.20

[15] Memişoğlu, H. (1991), Pomak Türklerinin Tarihi Geçmişinden Sayfalar, Ankara, s.23

[16] Prof.Dr. İlker ALP, a.g.e, s.27

[17] Vatansever, E. (2008), s.24

Yaykın ve İlyasağa Çiftliği Köylerinin Tarihi Geçmişi ve Pomakça - Pomak Ağzı Tabirleri

Çalışmamızda, Çanakkale'nin Çan ilçesinde iki Pomak köyü bulunmaktadır. Bu köyler İlyasağa Çiftliği ve Yaykın Köyleri'dir. Bu köylerden yaptığımız Pomakça ve Pomak ağzı[18] metin derlemeleri üzerinde durulacaktır. Bu köyler, Bulgaristan'ın Filibe (Plovdiv) şehri ve civarından Osmanlı – Rus savaşından sonra göç etmiş Pomak Türkleri tarafından kurulmuştur. Pomaklar yaşadıkları olayları türküleriyle dile getirmişlerdir. Bu yüzden Pomakça türküler onların hayatında önemli bir yer tutmaktadır. Nitekim derleme sırasında da masal ve hikâyeden çok türkü söylemeyi tercih etmişlerdir.

Eski yıllarda Pomakların eski harflerle Pomakça yazdıkları da yaşlılar tarafından hatırlanıyor.[19] Bu insanlar, kendi konuştukları dile Bulgarca değil, Pomakça demeyi tercih ediyorlarmış. Ancak bu dilin Bulgarcaya çok benzeyen bir dil olduğunun da farkındalar ve Bulgaristan ziyaretlerinde Bulgarlarla anlaşabildiklerini söylüyorlar. Bulgaristan'dan göç edenlerin çoğu orada kalmış akrabalarını bir şekilde bulmuş ve görüşüyorlar. Nevruz dönemlerinde Bulgaristan'dan gelen Pomak Türklerini misafir edip birlikte Nevruz'u kutluyorlar.

Pomakça, Bulgaristan'ın bölgelerine göre değişiklik gösteriyor. Bunu Pomakçanın lehçeleri olarak düşünebiliriz. Ahmet Cevat'a göre[20] Pomakça bir Türk dilidir. Ve Pomak Türkçesinin %30unu Slavca, %25ini Kuman-Kıpçak Türkçesi, %20sini Oğuz Türkçesi, %15ini Nogayca ve %10unu da Arapça oluşturmaktadır. Aynı zamanda Ahmet Cevat, Ahmet Aydınlı gibi bazı araştırmacılara göre Pomak Türkçesinin fonetiği incelendiğinde Çağatay Türkçesinin büyük bir etkisinin olduğu görülecektir. İşte bu nedenle Ahmet Cevat, Pomak Türkçesini, Çağatay Türkçesinin bulunduğu gruba dâhil etmiştir. Bazı araştırmacılar tarafından Rodop - Pomak Türk Lehçesi, Katrancı - Pomak Türk Lehçesi ve Tuna Havzası Pomak Türk Lehçesi olmak üzere 3 gruba ayrılmıştır. Nitekim bu lehçe farklılığı bugün Çanakkale'ye göç etmiş Pomaklar arasında da göç ettikleri bölgeye göre kendini hissettirmektedir. Bazı kelimeler ve yapılar göç edilen bölgeye göre farklılık arz etmektedir. Ama bu birbirlerini anlama konusunda bir problem arz etmemektedir.

Pomakça her ne kadar bazı araştırmacılar tarafından Bulgarca ve Balkanlardaki diğer Slav lehçelerinden farklı olarak kendine has dil özellikleri olan Türkçenin bir lehçesi olarak kabul edilse de bunu günümüzde ispat etmek mümkün görünmemektedir. Ancak Rodoplarda yaşayan ve dillerini, derleme yaptığımız Pomakçayı anlayan Bulgarların bile anlamadığı Pomakçadan yapılacak derlemeler bir fikir sahibi edebilir diye düşünüyoruz. Derleme yaptığımız Pomakça içerisinde Bulgarca, Türkçe ve Makedoncanın karıştığı eski bir Slav şivesi özelliği arz etmektedir. Boşnakça ile de benzerlikleri bulunmaktadır. Makedonca ile şu sözcükler (voda: su, mayka: anne, lab: ekmek, boba: baba, diyate: çocuk, kaşta: ev, bekare: delikanlı, mumiçe: kız çocuğu, neviasta: gelin, zed: damat, madika: meşe, burika: çam, varba: söğüt) benzerlik gösterirken, sayılarda ve şahıs zamirlerinde Bulgarca ile ortaklıklar olduğu görülmektedir. (sayılar: 1: annu, 2: divei, 3: tıri, 4: çetri, 5: pet, 6: şes, 7: sedem, 8: osem, 9: devit, 10:deset / şahıs zamirleri: ben: ye, sen: ti, o: anva, biz: ni, siz: vie, onlar: anie)

[18] "Pomak ağzı" terimiyle kastettiğimiz, Bulgaristan'dan göç edip söz konusu köylere yerleşmiş ve zamanla Türkçeyi öğrenmiş Pomakların konuştuğu Türkçedir.

[19] Gözler, Kemal, (2007), *"Biga'da Doksanüç Muhaciri Köylerinin Kurulması: Yeniçiftlik Köyü Örneği"*, Çanakkale, İstanbul, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş. Yayınları, Cilt I, s.571-595.

[20] Özönder, C, (1988), "Pomak Türkleri", Batı Trakyanın Sesi Dergisi, C. 4, Mayıs-Haziran, s.18; Emre, A. C, (Tarihsiz), Balkanlarda Akan Kan, Şamil Yayınevi, s.179.

Yaykın ve İlyasağa Çiftliği Köylerinden Yapılan Derlemeler
A-Pomakça Derlemeler:

Derleme Yapılan Kişi: Emine Değirmenci
Yaşı: 60
Derleme Yapılan Yer: Yaykın Köyü
TÜRKÜ
Doşterū moye[21] may çina
Kaktaye mayka navide nizbiyala
Korpa ni pırimeniyana
Tatisi maysi nakajiş
Kenatiye balnunu
Mayçunku[22] muaye mayçunku
Moynuye balnu mayçunku
Udmoyan star bubayçü[23]
Agami mayçü varviyehme
Vazli bokana padina tamisi
Rıyeçe mayçunku
Hosibü bobva daştörü
Yala prizvoda daminim
Pakiya murika bubayçü
Moyü stari çak kak damiminim
Priz voda[24] vişkenayima jatvāre
İkina ima of çiyere
Viritsi nazka glādat

POMAKÇA	TÜRKÇE	BULGARCA	MAKEDONCA
doşteru	kız çocuğu	Дъщери (dŭshteri)	Ќерки (ќerki)
moye	benim	Мой (moĭ)	мојата
mayka	anne	Майка (maĭka)	мајка
byala	beyaz	Бял (byal)	Бело (belo)
kazva	söylemek	Кажете (kažete)	Казвам (kazvam)
balnu	üzüntü	Печал (pechal)	Тага (taga)

[21] Mojata, Makedonca, moi Bulgarca "benim" demektir.
[22] Mayka, Makedonca, majka: anne kelimesi ile aynıdır.
[23] Baba kelimesi Bulgarcada "bashta", Makedoncada "tatko" şeklindedir.
[24] Voda: su kelimesi Bulgarcada "Vodi", Makedoncada "Voda" şeklindedir.

bubayçü	babam	Баща (bashta)	Татко (tatko)
star	ihtiyar	Стар (star)	Стар (star)
bokana	derin	Дълбоко (dŭlboko)	Длабоко (dlaboko)
voda	su	Води (vodi)	Вода (voda)
gladat	bakmak	Изглеждам (izglezhdam)	Погледнете (poglednete)

Derleme Yapılan Kişi: Rahime Çören
Yaşı: 65
Derleme Yapılan Yer: Yaykın Köyü
TÜRKÜ
Saldensam jadva janavu
Naştiyes sam rojba radolu
Kumşiye[25]dasanasi yatat
Mehmetü lübe metmetü
Stanisi lübe izvedi konçenü izvedi
Tamasi primetni
Kiyepe kiçana
Çesigu lübe vosseni na Yaykın.
Siyālu gulemu
Agasi Mehmed utidi na Yaykın
Siyalu gulemu
Nahani nemu dvoruve
Onomusi dvore meti yeşe
Onimu seliyem nadade
Aydemi borce onise
Pustu[26] poyçekay Mehmēdi
Hasibü ukus nādi
Yetse bolniçka
Hasibü suvoçi naglada
Hasibü susta naduma
Stanaha tasi tornoho
Agasi tam otidaha
Nasvatan vodo sutudiyena
Selasi izan rukaşe

[25] Bu kelimenin anlamı "komşu" dur. Türkçe komşu kelimesinin fonetik ve morfolojik olarak değişmiş bir şeklidir.
[26] Bu kelime burada beklemek anlamında kullanılmıştır. Bugün aynı bölgede "pusup beklemek" deyimiyle kullanılmaktadır. Bu nedenle anlam bakımından benzerlik arz etmektedir.

Agasi tam utidaha kazansa[27]
Vodo greyeşe koştanamusa
Grediyeşe prizvreta prizpencüre
Agasi fleze
Maykamu hasibü susta naduma suvoçi naglada.

POMAKÇA	TÜRKÇE	BULGARCA	MAKEDONCA
komşiye	komşular	Съседен (sŭseden)	Соседните (sosednite)
lübe	eş-koca	Съпруга (sŭpruga)	Сопруга (sopruga)
kon	at	Кон (kon)	Коњ (konj)
nahoninemu	kaynana	Тъща (tŭshta)	мајка-во-закон (majka-vo-zakon)
dvoru	avlu	Двор (dvor)	Двор (dvor)
seliyem	selam	Здрасти (zdrasti)	Здраво (Zdravo)
aydemi	haydi	Хайде (khaĭde)	Ајде (aJde)
borce	çabuk	Бързо (bŭrzo)	Брзо (brzo)
ukus	yiyecek	Храна (khrana)	Храна (hrana)
bolniçka	hasta	Пациент (patsient)	Пациентот (pacientot)
oçi	gözler	Очи (ochi)	Очите (očite)
susta	ağız	Уста (usta)	Устата (ustata)
selasi	selası	-	-
izan	ezan	Молитва (molitva)	Молитва (molitva)
odat	gitmek	Вървя (vŭrvya)	Одат (odat)

[27] Bu kelime Türkçe kazan kelimesidir.

kazan	kazan	Бойлер (boĭler)	Котел (kotel)
vreta	kapı	Врата (vrata)	Врата (vrata)
pencüre	pencere	Прозорец (prozorets)	Прозорец (prozorec)

TÜRKÜ

Agasas sü lübenü nazgadaş
Agasas lukaraş
Yagu nikaram ni mamrem
Yeyelçüş doydam
Ud şeranana cemiye[28]
Tasigu hitru pıreuçivam
Sulu Şeyma lübe pitayma
Yekoma nasluşeş
Vartıyebe saşa vajanam
Şezemam bela Fatminka[29]
İtorifinki dubalniye
Tasinavonka izliyezi
Tasisa odri sarsiyenu
Ohlele lübe ohlele
Ye kuti rikah vaşşako
Ti segu sitori istina
Konüvü mayü konüvü
Molisa konü molisa
Letunu daye maglivu
Tadati geçme pregniye
Agami podiş konüvü
Namayçinine dvoruve
Tasisa konçü izvişti
Tamisa jelnu izvişti
Tamoce lübe izlezi
Takumi lübe izlezi
Datifati gemçenu pakuti
Mayka izlezi nisaçku
Dorci glavota datifati

[28] Bu kelime Arapça cami kelimesidir.
[29] Erkek isimlerinin sonuna "-ço" ekliyorlar; *Sülmanço, Hüseyinço* gibi. Kadın isimlerinin sonuna da "-ka" ekliyorlar: Hatiçka, Şerifka, Fatminka gibi.

Gemçonu taşato konçü
Putkuvi sas gümüşenki[30]
Pitali taşata konçü
Putkuvi sas altoneni[31] goskuve
Taşato konü bila pçenisa.

POMAKÇA	TÜRKÇE	BULGARCA	MAKEDONCA
agasas	neden	Защо (zashto)	Зошто (zošto)
şeranana	desenli	Шарени (shareni)	Ткаеше (tkaeše)
letlivu	yağmurlu	Дъждовен (dŭzhdoven)	Дождливо (doždlivo)
maglivu	sisli	Мъгливо (mŭglivo)	Магла (magla)
gemçe	gem	Малко (malko)	Малку (malku)
glavota	baş	Глава (glava)	Глава (glava)
gümüş	gümüş	Сребро (srebro)	Сребрена (srebrena)
alton	altın	Злато (zlato)	Злато (zlato)

[30] Gümüş kelimesidir.
[31] Altın kelimesidir.

Derleme Yapılan Kişi: İsmail Yılmaz (Dedesi 1876 da Filibeden Oreyvu (Cevizli) Köyünden gelmiş.)

Yaşı: 88

Derleme Yapılan Yer: İlyasağa Çiftliği Köyü

Köyün Kuruluş Hikayesi

Naşni adasa bilili faf Bulgaristan, 1876 fav pudinite Rus savaşında, uttam yakusasa sıkışti[32] salisa. Açe tuga nama atuy vekke dasa cüvesa raklili, tuga starinesa sa zberali, tasa dali karar[33], faf Türkiye da varvat, adasa vasadali faf kayıkan[34], maşkan konye padnalu ye faf denizan faf makemusaya farnilu uduzat. Ninapreşsa duşlili 27 hane, açe tugasa duşlili drupine. 1926 gudina sas volvena araba[35] yi zas magareta sa karali kamena, ta sa storili mektepas[36]. Yi yasam sas mektepan fav ayni gudima. Naşni starisa glavine yak usa rabitili, tasa storilasa mektepas.

Bizimkiler Bulgaristan'dayken 1876'da başlayan Rus savaşında yapılan zulüm üzerine çok sıkışık bir duruma düşmüşler. Orada artık durmanın çok zor olacağını düşünürken ihtiyarlar toplanıp Türkiye'ye göç etmeye karar vermişler. Türkiye'ye gelirken tahminen Gelibolu'dan kayıklara binerken bir küçük tay denize düşmüş. Onun arkasından da annesi kendini denize atmış. Köye ilk önce 27 hane gelmiş. 1926 yılında öküz arabaları ve eşeklerle taş taşıyıp okulu yapmışlar. Ben de okulla yaşıtım. Bizim yaşlıların kafaları çalışıyormuş ki okulu yapmışlar.

Göçlerine Sebep Olan olay

Naşnu selu voşte ada nadaye udipnolu ud Bulgaristan, na Bulgarene, yimelu yaku loşu adin[37] Kalin pehlivan[38]. Anadega sekugaya peralu, yinesme imali adin Hasan pehlivan. Reklolu asay rabuta asay nema da varvi. Yaş dagu zavele dasa svarşı asay rabuta. Pak tesasa sperali. Yı naşan pelevan guya zaklulu. Açe saye upluşila ta sa zogubilu. Bulagrene yakusapu trasili ta nasa gu nali.

Bizim köylüler daha Bulgaristan'dan gelmeden yaşadıkları bölgede çok namlı Kalin adında bir pehlivan varmış. Herkesle kavga edip dövüyormuş. Bizim köyün de namlı Hasan pehlivanı varmış. Demiş ki bu iş böyle gitmez. Biz Kalin pehlivanla güreş tutalım. Fakat güreş yaparlarken iş kavgaya dönüşmüş. Bizim pehlivan Bulgar pehlivanı öldürmüş. Ondan sonra Bulgarların aramalarından dolayı orayı terk edip kaybolmuş ve bir daha da meydana çıkmamış.

B-Pomak Ağzı Derlemeleri:

Derleme Yapılan Kişi: Zeynep Bilir

Yaşı: 55

Derleme Yapılan Yer: Yaykın Köyü

Hikâye I

Yāzın hasta yatmīşım būtün kīş yataklardā. Ērşey dışarı çīkıyor ben toprağa gidiyom. Ölüyom anam ölüyom senin içine yatmıyor. Beni inanmıyorsun. Ānnem būtün çēyizlerimi çıkardı evin önündē dizdi, sērdi, yāktı ōnları. Yānıyom anam yānıyom ērşey

[32] Sıkışmak kelimesi
[33] Karar vermek kelimesi
[34] Kayık kelimesi
[35] Araba kelimesi
[36] Mektep kelimesi
[37] Ad, isim kelimesi
[38] Pehlivan kelimesi

yandığı gibi. Bēnde öyle yanıyom. Yarın düğünüm olucak, evin önünde beşik bağlanacak … kurulacak beni tahtaya koyucaklar. Toprağı hazırlayacaklar. Ölüyom anam ölüyom sen beni inanmıyorsun. Camiden hocalar gelicek, cematımı kurıcek, beni omuzlarına alıcek, musallatā götırıcek. Ölüyom anam ölüyom, sen beni inānmıyorsun. Ānnesi bir gün saklamış evin içinde sevgililikten, kıymatlılıktan, kimseye komşulara söylememiş. Gene kız diyomuş ölüyom anam ölüyomsen beni inānmıyorsun.

Hikâye II

Bizim küyden bi kızlan babası gitmişler tarladan (…) (…) ōt zamanında ōt sarmaya tarlaya. Sarmışlar otu demetleri, bayırın ortasına gelmişler ayvanları çözmüşler, gelmişler babasının ellerini, ayaklarını bağlamışlar önüne bi demet ot koymuşlar. Kızı tutmuşlar götürmüşler Bigiye ōlana. Babası bağırmış:

Kızımı götürdülēr, kızımı götürdülēr.

Ōrdan ihtiyār bi adam görmüş, gelmiş söylemiş köye. Demiş kalaycının kızını tuttular, götürdüler Bigaya, çābukun, kurtarın adamı.

Sonuç

Bugün Çanakkale'nin ilçeleri arasında en fazla Pomak nüfusuna sahip olan ilçe Biga'dır. Çan ilçesinde 2, yenice ilçesinde ise 1 tane Pomak köyü bulunmaktadır. Çanakkale'ye olan Pomak göçlerinin çoğu Osmanlı-Rus Savaşı sonrasında gerçekleşmiştir. Geçimlerini daha çok hayvancılıkla sağlayan Pomaklar, hayvancılık nedeniyle dağlık, yüksek kesimlere yerleşmişlerdir. Geldiklerinde Pomakçadan başka dil bilmemelerine rağmen zamanla Türkçeyi öğrenmişler ve onlar için Türkçe Pomakçanın yerini almıştır. Bugün köylerde Pomakçayı yalnızca kendi aralarında konuşuyorlar. Yeni yetişen nesil ise Pomakça anlıyor ama konuşamıyor. Türkçenin ağız özellikleri olarak konuştukları bölgenin ağız özelliklerini gösteriyorlar. Pomaklar, her ne kadar günümüz Türkçesinden farklı Pomakçayı konuşsalar da onlar Müslümanlığı benimsemiş ve Türk milli kültürüne sıkı sıkıya sarılmış, Türklük bilincinin farkında ve "pomagaç: yardım eden" fiilinin hakkını veren bir Türk halkıdır.

Ağız Araştırmaları Transkripsiyon Sistemi

ā	uzun a
ä	açık e
ē	uzun e
ĭ	kısa ı
ī	uzun ı
ĩ	kısa i
ō	uzun o
ŭ	kısa u
ū	uzun u
ū̄	uzun ü
ŭ̆	kısa ü

Kaynakça

Alp, İlker, (2012), *Pomak Türkleri (Kumanlar-Kıpçaklar)*, Edirne, Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.

Aydınlı, Ahmet, (1971), *Batı Trakya Faciasının İçyüzü*, İstanbul.

Gözler, Kemal, (2007), "Biga'da Doksanüç Muhaciri Köylerinin Kurulması: Yeniçiftlik Köyü Örneği", *Çanakkale*, İstanbul, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş. Yayınları, Cilt I, s.571-595.

Kafesoğlu, İbrahim, (1994), *Türk Milli Kültürü*, İstanbul.

Köse, Osman, Bulgaristan Emareti ve Türkler, *Turkish Studies*, vol. 1/2, 2006

Kurat, Akdes Nimet, (1992), *Karadenizin Kuzeyindeki Türk Kavim ve Devletleri*, Ankara.

Memişoğlu, Hüseyin, (1991), *Pomak Türklerinin Tarihi Geçmişinden Sayfalar*, Ankara.

Memişoğlu, Hüseyin, (1995), *Bulgaristan Türk Kültürü*, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü, Ankara.

Mert, Nusret, (1997), *Pomak Türkleri*, Yayınlanmamış Lisans Tezi, Van.

Özönder, Cihat, (1988), "Pomak Türkleri", *Batı Trakyanın Sesi*, C.4, Mayıs-Haziran, s.16-19.

Vatansever, Erhan, (2008), *Osmanlı İdaresinden Sonra Bulgaristan Türklerinin Sosyo-Kültürel Hayatı*, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

http://tr.wikipedia.org/wiki/Pomak_Timra%C5%9F_Cumhuriyeti

KAZAK ATASÖZLERİNDE AT VE AT İLE İLGİLİ KAVRAMLAR

Nuray SARIHAN

Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Çağdaş Türk Lehçeleri ve Edebiyatları Anabilim Dalı

Özet

Kazak Türkleri, XIX. yüzyılın sonu XX. yüzyılın başlarına kadar ekonomik, sosyal, siyasi ve coğrafi şartların getirdiği zorluklar nedeniyle konargöçer bir hayat sürmüşlerdir. Bunun sonucunda Kazak Türklerinin XX. yüzyıla kadar yazılı kültürleri yeterince gelişememiş; ama Kazak Türkleri deyimler, hikmetli sözler, nasihat sözleri, atışmalar, efsaneler, bilmeceler, masallar, hikâyeler, destanlar vb. çok zengin bir sözlü kültüre sahip olmuşlardır. Atasözleri, evrensel değerleri ifade etmenin yanı sıra içinde doğup yaşadıkları sosyokültürel yapının oluşum ve gelişim süreci hakkında vermeleri bakımından son derece önemli bir yere sahiptir. Göçebe hayat içerisinde rüzgâr gibi esen, kanatlanıp uçan, uzakları yakın eden ve sabinin can yoldaşı olan at Kazak kültüründe gerçek değerini bulmuştur. Bu kültürde atın rengi, duruşu, koşuşu, her bir yaşı için özel ifadeler kullanılmıştır. Bu ifadelerin de en güzel ve en çarpıcı şekilleri atasözlerinde kendini göstermektedir. Bu çalışmamızda Kazak atasözlerindeki at ve at ile ilgili ögeler tasnife tutulacaktır. Bu tasnif neticesinde atın her haline ve biniş takımlarının atasözlerinde yer aldığı ifadelere yer verilecektir.

Anahtar Kelimeler: Kazak atasözleri, at, atçılık kavramları

Abstract

Kazakh Turks led a nomad life during the late 19th century until the early 20th century due to economic, social, political and geographical hardships. As a result of this, the written culture of the Kazakh Turks did not improve until the 20th century; however Kazakh Turks have developed a rich verbal culture with many idioms, proverbs, hortative sayings, calls-and-responses, myths, riddles, tales, stories, sagas, etc. Proverbs are of significance in expressing the universal values as well as giving insight into the process of formation and development of the sociocultural structure, in which they are born and live. Horses, which run like the wind, take wing and fly, make distant places closer and be a faithful companion to their owners in the nomadic life, are truly appreciated in the Kazakh culture. In this culture, the color, posture, running style, and each age of horses were given a specific expression. The most beautiful and striking ones of these expressions stand out in proverbs. This study classifies the use of horses and concepts on horses in Kazakh proverbs. After this classification, some expressions on harnesses and different postures of horses will be included as used in proverbs.

Key Words: Kazakh proverbs, horses, concepts on horse breeding

Her toplumun kendini bir ifade ediş tarzı vardır. Kimi toplumlar bunu sözlü, yazılı, görsel ve işitsel bir şekilde ortaya koymayı amaçlamış ve yapmıştır kimi toplumlar da toplumsal yapı oluşumlarıyla bağdaştırma yolunu seçmiştir. Yani sanatıyla, ekonomisiy-

le, sosyo-kültürel özellikleri ve tarihiyle kendini ifade etmenin yollarını aramıştır. İşte nasıl aile toplumun en küçük fakat önemli bir yapısını oluşturuyorsa, dil de bir toplumun vazgeçilmez bir parçası, aynasıdır. Ve insanoğlunun içinde yaşadığı toplumun dil özelliklerine bakılarak onun nasıl bir yaşam sürdüğü hakkında olsun; tarihi, ekonomik, sosyo-kültürel çerçevede ne derecede ileri olup olmadığını anlamak mümkündür. Dilin söz varlığı oluşurken aynı zamanda maddi ve manevi kültürel oluşumlar dikkatimizi çekmektedir.Her milletin, toplum yapısının ortak bir yaşanmışlık ürünü kabul edilen, söyleyeni belli olmayan ancak evren-insan;insan-insan ilişkisinin bir sonucu olmuş, ders çıkarılması amaçlanan her toplumda farklı dillerle ifade edilse de ortak duygu ve düşünceleri yansıtan güzel tecrübe sözleri atasözlerini oluşturur.bu anlamda, at ve atla ilgili kavramların Türk dili tarihi açısından önemi ortadadır.

"Herhangi bir konudaki bilgilenmelerin artması, sözlerin anlam alanlarının bölünmesine ve onların yeni adlarla adlandırılmalarına; bilgilenmelerin zayıflaması ve komşu kavramların, dolayısıyla bunların adlarının dilde kullanılma yüzdelerinin düşmesi de, anlam alanlarının komşu alanları da içine almasına yol açar. Bütün bunlar, dili kullanan topluluğun hayat seyrine bağlıdır; dildeki anlam bölünme ve birleşmeleri, dili kullananların insan-varlık ilişkilerinin güçlenmesinin veya güçsüzleşmesinin sonucudur. Kaybolan bilgi, zayıflayan, önemsizleşen bilgi, yerini ve dolayısıyla adını, daha önemli komşu bilgilerin adına terk eder; yeni bölme ve birleştirmeler olan bilgilenme arttıkça ise, yeni kardeş ve komşu bilgiler doğar ve bunlar doğar doğmaz şu veya bu kaynaktan seçilen işaretlerle adlandırılırlar. Bu yüzden toplulukların bilgilenmelerinin zengin olduğu konulara ait sözler, çok anlamlı sözlerdir."[1]

Kazak Türkleri, sosyal, siyasi ve coğrafi şartların getirdiği zorluklar nedeniyle yıllarca konargöçer bir hayat sürmüşlerdir. Bunun sonucunda Kazak Türklerinin XX. yüzyıla kadar yazılı kültürleri yeterince gelişememiş; ama Kazak Türkleri deyimler, hikmetli sözler, nasihat sözleri, atışmalar, efsaneler, bilmeceler, masallar, hikâyeler, destanlar *vb.* çok zengin bir sözlü kültüre sahip olmuşlardır. Bu zengin sözlü kültürün içerisinde *atasözleri*, "bir yandan sözlü olmalarına rağmen elinden tuttukları zamanın uzunluğu, diğer yandan evrensel değerleri ifade etmenin de ötesinde içinde doğup yaşadıkları ve yaşattıkları sosyokültürel dokunun oluşum ve gelişim süreci hakkında verdikleri bilgiler bakımından son derece önemli bir yere sahiplerdir. [2]

"At, tarih boyunca Türk insanının kolu-kanadı, kardaşı, yoldaşı; beslenme, giyinme, yeni yerleşim yerleri keşfetme, uzak diyarları fethetme aracı olmuştur."[3]

Türk insanının yaşamında kendine en yakın varlık olarak yer almış at, sadece ondan yararlanma yönüyle değil, aynı zamanda onun insan ile olan ilişkileri bakımından da önemli bir yer tutmaktadır. Örneğin, atların hastalıkları ve onların hastalıklarını iyileştirmek üzerine bir literatür oluşmuş; baytarnameler meydana getirilmiştir.

Gerçek yaşamın içinde olduğu kadar, Türk insanının duygusal dünyasında da atın yeri özeldir. At, Karacaoğlan"ın dilinde bir sevgilidir, sevgilinin vasıfları ile atın vasıfları eşdeğerdir:

Atın höyük sağrı, kalkan döGlüsü
Kalem kulaklısı, çekiç baGlısı

[1] Karaağaç, G., Türkçenin Dil Bilgisi, Akçağ Yayınları, Ankara, 2012, s. 417
[2] Atmaca, E., Kazak Türkçesinde Makal- Meteller ve "Dil" Organ Adıyla Kurulmuş Makallar, Vol. 2/1
[3] Çınar, Ali Abbas, Kazak Kültürü ve Araştırmaları, Elit Ajans Yayınları, 2006/Muğla Edebiyatı

Güzelin dal boylu samur saçlısı
Severim kır atı, bir de güzeli (Karacaoğlan)[4]

Atın Türk insanının hayatındaki yeri modern yaşamın gerekleriyle birlikte azalmıştır. İnsan-varlık ilişkisindeki bu değişiklik sebebiyle artık atlar, Türk insanının hayatında eskisi kadar önemli olmadıklarından, onlara ait pek çok sözcük de kullanımdan çıkmıştır. Atlar, günümüzde özel merak veya yarış amaçlı, kısmen de köylerde eskiden beri süregelen işlerde kullanılmak üzere beslenmektedir. Dolayısıyla, bir zamanlar „herkes" tarafından bilinen adlandırmaların çoğu, artık unutulmaya yüz tutmuş; bunlar, sadece atlarla ilgili olan „çok az" sayıda kişi tarafından bilinir olmuştur. Bu sebeple, tarihî lehçelerden günümüze gelen ve atları bu yönüyle adlandıran söz varlığının ortaya çıkarılması, bir araya toplanması, bunların unutulup kaybolmaması önemli bir konudur.[5]

"Bilindiği gibi, dil dünyayı değil, dünya dili belirler; bu yüzdendir ki, dildeki her türden değişimin kaynağı, insan-varlık ilişkilerindeki değişmelerdir."[6]

Türklerle iç içe bir varlık olan atların ilişkisi çok eskilere dayandığı herkesçe bilinen bir gerçektir. Buna binaen, Türk kültüründe ve yaşamında at ile ilgili konuları ele alan birçok çalışma yapılmış ve yapılmaktadır. At ile ilgili genel makalelerin yanı sıra günümüzde daha ayrıntısal makalelere de yer verilmektedir.

Atlarla ilgili kavramları derleyen veya onları yorumlayan çalışmalarda konu, belli bir dönemle sınırlandırılmış veya genel kavramlar içinde at donlarıyla ilgili adlandırmalara da pek az sayıda yer verilmiştir. Bu yazıda, inceleme alanı genişletilerek Eski Türkçeden günümüze kadar yazılmış pek çok tarihî kaynak, konuyla ilgili yayın ve sanal site taranmıştır. Ayrıca, bu konuda yapılan çalışmalarda, aşağıda açıklanacağı gibi, genel değerlendirmeler içinde sınırlı olarak söz edildiği hâlde, at donlarına göre adlandırmaların sınıflandırılmasında yer verilmemiş "nişane" adı verilen adlandırmalar da çalışmamıza dâhil edilmiştir. Ancak, Türkiye Türkçesinden başka, günümüz Türk lehçelerindeki terminoloji, buraya alınmamıştır.[7]

Kazak Türkleri için son derece önemli olan atlar, linguistik anlamda sadece tüy renklerine, nişanelerine göre değil, gördükleri işe, hızına, yelesine, atın yürüyüş biçimlerine, yaşlarına, huylarına, dişilik ve erliğine, atın vücudunun en küçük azasına varıncaya kadaradlandırılmıştır. Ve bu adlandırılmalar kendine deyimler ve atasözlerinde yer bulmuştur.

Türk dilinde *ton* veya *don, doñ*olarak geçen sözcük, „giysi, elbise, giyecek, giyim…" anlamının dışında, Türkçenin sözlüklerinde ve çeşitli kaynaklarda: *don, doñ*, at tüyünün rengi atın kıl örtüsünün gösterdiği renk atın vücudunu örten kılların, yelenin ve kuyruğun rengi at kılının rengi atın rengi hayvan rengi at tüyünün rengi şeklinde anlamlandırılır (Eminoğlu,2013,s.1373). "Koyu tüylü atların alnında, burun üstünde, bacaklarında ve tırnaklarında görülen, beyaz kılların oluşturduğu beyaz lekelere „nişane" denir." Belli başlı nişane türleri şunlardır:

1. Alın nişaneleri
2. Burun üstü nişaneleri
   a) Akıtmalar,
   b) Abraş

[4] Emineoğlu, H, Tarihi Lehçelerden Günümüze At Donları ve Nişane Adları,2013.
[5] Emineoğlu, H. age. 2013.
[6] Karağoaç, G., Türkçenin Dil Bilgisi, Akçağ Yayınları, Ankara, 2012, s. 542
[7] Emineoğlu, H. age. 2013

3. Bacak nişaneleri (Seki)
4. Vücut nişaneleri
5. Tırnak nişaneleri”[8]

Bu adlandırmalar Kazak Türklerinde ve diğer Türk milletlerindeabeş (kula renkli at;alacalı), ablak (siyah beyaz renkli, tüysüz), abraş (alacalı, benekli), abraş (uğursuz at), ahreç (beyaz at), açık izabel (çok hafif sarımsı), adgır (aygır), adhgır (erkek at),agız (yağız at), ajmuk (kel at), ak bi (beyaz kısrak), ak bis (gri at), akkanat kula (tüyleri zülfi siyah at), aloş (al renkli hayvan), aşkar (kızıl sarı at), atur(doru at), azman(sarımtrak), baytal (kısrak), beygir (yetişkin erkek at), cavi (koyu kırmızı kısrak), çigren (tilki renginde at), edhem (siyah at), gökmen (kül rengi at), hing (kır at), ağcam (alna inen beyazı olan at), aynalı (alnında beyazlık bulunan at), asmet (atın ön ayaklarında beyazlık olan at) gibi bu aldığımız bazı örneklerle bile atın Kazaklar için ne kadar önemli olduğunu anlatmaya yetiyor.[9]

Kazaklar paha biçilmez atasözlerine, at kültürlerini, büyüleyici bir ustalıkla yerleştirmişler ve bunu yaparken de at’a yükledikleri tüm anlamları farklı isimlendirmişlerdir. Kazakların ata verdikleri önemi birkaç örneğe bakıp incelersek;

***Asil atın yelesi olmadan güzelliği olmaz, er yiğidin gücü olmadan malı olmaz**. Atı at yapanın onun yelesi, gücü, hızı olduğunu anlatmaktadır.

***Asilatın yavrusu, az otlayıp çok çiğner. Asıl er’in çocuğu, az konuşup çok dinler.** Bir atın yavrusunun büyüdüğünde çok iyi, doru bir at olacağının büyümeden anlaşılabileceği, küçük bir çocuğun da büyüdüğünde nasıl bir kişiliğe sahip olacağı anlatılmaktadır.

***At alırsan bir ay danış, hanım alırsan bir yıl danış**. Bu Türkiye Türkçesindeki “İnsanın alacası içinde, hayvanın alacası dışındadır” atasözüyle anlamsal yönden örtüşmektedir. İnsan kötülük yapacağında içinden sinsice planlar kurup fırsat kollar onun için hayat arkadaşı seçerken iyi düşünmek gerek; fakat atın iyisi dış görünüşünden anlaşıldığını ifade etmektedir.

***At malın padişahı, deve malın büyüğü.**At o kadar değerli bir mal kabul ediliyor ki padişah gibi büyük, ulu bir nitelemeye tabi tutulmuştur.

***At adamın kanadı, aş; adamın kuvvetidir.**At, Kazak Türklerinin her türlü işlerini gördüğü, adeta onların kolu kanadı kabul ediliyor.

***Altın eyer ata değerse, altını al da ateşe at.**Atın, altından daha değerli olduğu anlatmaktadır. Kazaklar at’a olan tutkunluklarını, sevgilerini, bağlılıklarını atasözlerinde bütünüyle yer vermişler adeta ona büyük, ulu birer anlam yüklemişlerdir.

***Aceleci at zayıf olur, gönlü zengin yiğit garip olur.** Atın aceleci olmasını zayıflığına, yiğidin garipliğini de gönlünün zenginliğine bağlamıştır.

***Ahmağın atının yuları sürünür.** Bir insanın aklını kullanmaması o insanın çevresindeki ve sevdiği insanlara zarar vereceğinden ve onun ceremesini yakınlarının çekeceğinden bahsediyor.

***Akılsız yiğit; gemsiz attır.** Atın gemi olmadığında idare edilip istenilen yerlere götürülemeyeceği gibi akılsız insanların da idare edilemeyeceğinden ve eyersiz at gibi aklına eseni yapacağından bahsediyor**.**

[8] Emiroğlu, K. (2009): Yoldaşımız At, YKY Yay, İstanbul.
[9] Emineoğlu, H. age.2013

***Anızlı yerde at ölmez, kalabalık yerde er ölmez, kalabalık yerde er ölmez.** Anız tarlada kalan kuru ottur. Anız varsa at açlıktan ölmez.dolayısıyla kalabalık bir yerde yani toplumda da insanın ölmeyeceğinden başının çaresine bakıp bir şekilde çalışarak karnını doyurabileceğinden bahsediyor.

***Asil at bir yeleli bir yelesiz; Er yiğit bir mallı, bir malsız.** Atın asilinin yelesiz olması her şartta olabildiği anlamına gelir ve burada da erin de her maddi koşulda olabileceğini her hayat standardına uyum sağlayacağını vurgulamıştır.

***Asil at kötü olmaz, yeli gidip zayıflasa da; Aç gözün gözü doymaz, baht ve zenginlik bulsa da.** Bir insan asil yani ahlaken iyi ve karakterli ise elindeki bütün değerleri kaybetse bile o yine aynı karakter ve ahlakıyla aynı saygıyı duyar ancak bir insan aç gözlü ise gözünü hiç bir şey doyuramaz.

***Asil ata ok değerse, kötü at gibi kişnemez; er yiğide ok değerse, kötü insan gibi ağlamaz.** İyi insanın başına bir musibet geldiğinde zayıf düşmez. Sebebini bilir ve bir çıkış yolu bulur.

***Asil atı kötüleyerek acaba Safkan bulacak mısın? Akrabanı kötüleyerek acaba kardeş bulacak mısın?** Akrabadan öte kardeş olmayacağı onun için kötülenmemesi, hep ilişkilerin iyi tutulması yönünde; asil atların da olumsuz taraflarının ortaya dökmeye çalışarak safkanını, en iyisinin bulunamayacağı; iyilerin içinden en iyisini aramanın boş olduğu anlatılmak istenmiştir.

***Asil atın yavrusu, az atlayıp çok çiğner. Asil er'in çocuğu, az konuşup çok dinler.** Burada da asil atın yavrusunun ve asil erin çocuğunun benzer, iyi özellikleri karşılaştırılarak bir makal oluşturulmak istenmiştir.

***Aşığa, at tezeği ay görünür.** Atın Kazak Türkleri ve diğer milletler için değerini gösteren güzel bir atasözü daha burada ata sevdalısı bir insanın ata en değerli varlık gözüyle baktığı için onun tezeğinin o insanın gözüne güzel göründüğü anlatılmaktadır.

***At ölürse adı kalır,** üstad **ölürse hattı kalır.**

***At ölürse deri, er ölürse ruh kalır.**

***At ölürse eyer kalır, er ölürse yurt kalır.** Yukarıdaki üç atasözü de hemen hemen atın değerli oluşunu ölürse adının, eyerinin, derisinin parlak iyi olması gibi özelliklerinin insanların dilinde devam edeceğinden bahsetmektedir. Yani safkan, iyi atın unutulamayacağı anlatılmaktadır.

***At sürünmeden yer tanımaz.** Atın hasının, sahibi ve diğer insanlar arasında en iyi bir şekilde tanınmasının, bilinmesinin önce o atı sürmekten yani üzerine binilip iyi olup olmadığına bakılarak bilinebileceği ifade edilmiştir.

***Atsız evin saltanatı, kızsız evin süsü olmaz.** Bir ev için kız ne kadar önemliyse atın da Türk insanı için evin saltanatını gösterircesine önem arz ettiğini anlatmaktadır.

Genel bir bakışla ele alacak olursak, Kazaklar hayatlarının birçok alanında ata yer vermişlerdir. Bu onların ata vakfettikleri anlam ve önemin derinliğini gösteriyor. Ta ki bu ata ilgilerini, atasözlerine ve deyimlerinde de yukarıda olduğu gibi görmekteyiz. Adeta ata, bir insana muamele yapar gibi değer verip onunla ilgili birçok farklı adlandırmalara gitmişlerdir. Ayrıca savaşta olsun günlük yaşamda bir hanenin atının ölmesi bir insanın yaşamını kaybetmesi kadar ev halkına üzüntü verdiğini söyleyebiliriz. Kazak Türklerinin ve diğer Türk milletlerin yaşam tarzının ve yaşam anlayışının atla ne kadar bütünleştiğini atasözlerinde görmekteyiz. Bu çalışmada tüm atasözlerine yer veremesek de ele aldığımız örnek atasözleriyle incelemeye çalıştık.

Kaynakça

Kazak Türkçesinde Göz, Kulak, Burun ve Dil Organ İsimleriyle Kurulmuş Atasözleri ve Anlam Özellikleri, Yayımlanmamış Lisans Tezi, Kazakistan: Kızılorda Korkut Ata Üniversitesi.

Akçalı, Berrin, (2009), *Kazak Türkçesi ve Türkiye Türkçesi Atasözlerindeki İyi, Kötü Kavramlarının Karşılaştırmalı Biçimde İncelenmesi*, Vol 8/9 Summer 2013, p. 403-428.

Aksoy, Ö. A., (1991), *Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü, Atasözleri Sözlüğü 1.* İstanbul: İnkılâp Yay.

Arık, Durmuş, *Kırgızlarda Kurban Fenomeni*, AÜİFD XLVI (2005), sayı 1, s. 157-175

Atmaca, Emine, *Kazak Türkçesinde Makal- Meteller ve "Dil" Organ Adıyla Kurulmuş Makallar*, Vol. 2/1 2013 p. 20- 48.

Begalin, S., (1950). *Kazaktın Makal-Metelderi.* Almatı: Kazaktın Memlekettik Körkem Edebiyet Baspası.

Çınar, Abbas Ali, (2006), *Kazak Kültürü ve Araştırmaları*, Elit Ajans Yay.

Atmaca, Emine, *Kazak Türkçesinde Makal- Meteller ve "Dil" Organ Adıyla Kurulmuş Makallar*, Vol. 2/1 ÇINAR, Ali Abbas (2007): *"Türk Dünyası Destanlarında At-Yiğit veya At-İnsan Birlikteliği"*, 11 Eylül 2007, s.2-26

Çınar, Ali Abbas, (1993), *Türklerde At ve Atçılık*, Ankara, Kültür Bakanlığı Yay., 1993.

Çobanoğlu, Ö., (2004), *Türk Dünyası Ortak Atasözleri Sözlüğü.* Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 301, Kaynak Eserler Dizisi:7.

Doğan, L. (2001), Türk Dünyası Atasözleri. *Türk Kültürü, S.* 458, 326-340.

Emiroğlu, Kudret (2009), *Yoldaşımız At*, İstanbul, YKY Yay,

Emineoğlu, Hatice, *Tarihi Lehçelerden Günümüze At Donları ve Nişane Adları Vol 8/9 Summer 2013*, p. 1371-1412, Ankara.

Gözaydın, N., (1998), Türk Dünyasının Atasözleri, *Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi, S.* 6, 708-719.

Gülensoy, T. (1975), Türk Dünyası Atasözlerinin Anlam Yönünden Benzerlikleri Üzerine Notlar. *TDAY-Belleten,* Ankara.

Gürgen, İ. **(**2007), Türkiye Türkçesinde ve Kazak Türkçesinde Atasözlerinde Ortak Temalar, *Kazakistan ve Türkiye'nin Ortak Kültürel Değerleri Uluslar Arası Sempozyumu* 21-23 Mayıs, Almatı.

Gürsu, U. (2009), *Kazak Türkçesi ve Türkiye Türkçesindeki Atasözlerinin Karşılaştırmalı Olarak İncelenmesi.* Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı.

İsmail, Zeyneş; Gümüş, M. (1995), *Türkçe Açıklamalı Kazak Atasözleri.* İstanbul:

İsmail, Zeyneş; Gümüş, Muhittin, (1995), *Türkçe Açıklamalı Kazak Atasözleri,* Ankara, Engin Yayınevi.

Kobaş, Hikmet, Karşılaştırmalı Türk Lehçeleri Sözlüğü Hakkında Değerlendirme, "1. Uluslararası Niğde Dil, Kültür ve Tarih Sempozyumu" bildirisi, Vol. 5, No,1 (2013)

Kulzhanova, Bakytgul, *Türk Yazı Eserlerindeki Atasözler*, Almatı/ Kazakistan

Küçük, Salim (2009), "Türk Kültüründe Donlarına Göre Atlara Verilen Adlar ve Nişanları" *TurkishStudies*, International PeriodicalFort he Languages, Literatureand-History of TurkishorTurkic, Volume 4/8.

Köse, Nerin, "Bozlaklarda At", *Türk Kültürü*, S.157-160.

Silahdaroğlu, Fikri, (1997), *Divanü Lügati't-Türk'ten Derlemeler ve Uyarlamalar*, Ankara, Kültür Bakanlığı Yay.

OĞUZ GRUBU TÜRK LEHÇLERİNDE BAĞLAMA EDATLARI / BAĞLAÇLAR

Sebahat ARMAĞAN

Gaziosmanpaşa Üniversitesi Türk Dili Bölümü

Özet

Gramercilerimiz tarafından benzer şekillerde tanımlanan; fakat farklı şekillerde adlandırılan bağlaçlar konusuna dil bilgisi / dilbilim kaynaklarında kısaca değinilmiş olup bağlaçlarla ilgili olarak hazırlanan çalışmalarda bağlaçlarla ilgili sorunlar üzerinde pek durulmadığı görülmektedir. Bağlaçlarla ilgili olarak yazılan bir iki kapsamlı makale dışında bağlaçlar konusu, dil biliminde ihmal edilmiş bir konu olarak karşımıza çıkmaktadır. Türkçede, bağlaç kullanılmadan bağlamayı sağlama özelliği bulunması, başlangıçta, bağlaç olmadığı, bunların sonradan yabancı dillerin etkisiyle ortaya çıktığı görüşünün ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Türkçede, sayısı diğer sözcük türlerine göre daha az olan bağlaçların bağımsız bir sözcük türü olarak mı ele alınması gerektiği; yoksa edatlar içerisinde bir alt başlık olarak mı değerlendirilmesi gerektiği bağlaçlarla ilgili olarak aydınlatılması gereken konulardan biridir. Gramerlerde bağlaçlarla ilgili olarak yapılan tanımlara bakıldığında dikkate değer bir diğer konu ise bağlaçların anlamlı veya anlamsız gramer birlikleri olup olmadığı hususudur. Araştırmacıların bazıları bağlama edatlarını anlamsız sözcükler olarak kabul ederken bazı araştırmacılar hiçbir sözcüğün anlamsız olamayacağını; ancak zamanla bazı sözcüklerin anlamlarının kullanılmaya kullanılmaya unutulabileceğini belirtmektedirler. Ayrıca, gramercilerimiz arasında bağlaçları yarı anlamlı kelimeler sınıfında ele alanlar da bulunmaktadır. Bazı sözcüklerin cümlede hem edat hem de bağlaç olarak kullanılabiliyor olmasından dolayı edatlarla iç içe girmiş durumda olan bağlaçların Türk lehçelerinde, başlangıçta, olup olmadığı konusu tartışmalar arasında yerini almaktadır. Bağlaçların nasıl sınıflandırılması gerektiği de bağlaçlarla ilgili olarak karşımızda çıkan sorunlardan biridir. Bu çalışmada, Oğuz grubu Türk lehçelerinde yer alan Türkiye Türkçesi, Azerbaycan Türkçesi, Türkmen Türkçesi ve Gagavuz Türkçesindeki bağlaçlar üzerinde durulmakta olup bağlaçlarla ilgili olarak tespit edilen sorunlar ve çözüm önerileri ele alınarak gerek sözlü dilde gerekse yazılı dilde büyük öneme sahip olan bağlaçlar konusuna dikkat çekilmektedir

Abstract

The theme of conjunctions defined in similar ways but called differently by our grammarians, being briefly mentioned in the sources of grammar / linguistic, we see that questions about conjunctions are not so dwelled in the prepared studies of conjunctions. Except one or two items detailed written about conjunctions, the subject of conjunctions is emerged as a neglected topic in linguistic. The presence of the characteristic supply connection without the use of conjunctions in Turkish, led to the emergence of the opinion that the conjunctions do not exist initially but they appeared later under the influence of foreign languages. It is one of the questions about conjunctions to clarify if the conjunctions whose number is less than other types of words in Turkish, must be considered as an independent species or else if they should be evaluated as a subtitle in prepositions. When considering the definitions made regarding conjunctions in grammars, another issue considerable in relation to conjunctions is the question to know if conjunctions are the meaningful or meaningless grammar unions. While some researchers consider prepositions conjunctions as meaningless words, but some say that words can not be insignificant however that the meaning of some words used can be forgotten over time. Further, there are also among our grammarians who treat conjunctions in the class

of semi-meaningful words. Because some words can be used in the sentence as well as both prepositions and conjunctions, the question if the conjunctions that are intertwined with prepositions, existed initially in the Turkish languages, took place between the discussions. How to classify conjunctions is one of the problems relating to conjunctions. In this study, being focused on conjunctions in the Turkey Turkish, Azerbaijan Turkish, Turkmen Turkish et Gagauz Turkish which located in the Oghuz group of Turkish dialects, and considering the problems determined and the proposed solutions with respect to the conjunctions, attention is drawn to the question of conjunctions which has great importance in the spoken and written language.

Türk lehçelerinde eş görevli ya da birbiriyle ilişkili sözcükler, sözcük öbekleri cümlede bağlama edatları yardımıyla birbirine bağlanır. Cümlelerin bağlanması hususunda ise hem bağlama edatları hem de zarf-fiiller devreye girer. Türk lehçelerinde bağlaçlarla ilgili olarak tespit edilen temel sorun sözcük türleri içerisinde bağlama edatının yeri hususudur ki bazı kaynaklar bağlama edatını *bağlaç* başlığı altında başlı başına bir sözcük türü olarak kabul ederken; bazıları ise bağlama edatlarını edatların içerisinde bir alt başlık olarak ele almışlardır.

Oğuz grubu Türk lehçelerinde bağlama edatı için çeşitli terimler kullanılmaktadır. Türkiye Türkçesinde: *bağ, rabıt, bağlam, bağlaç, yönveren, bağlayıcı, bağlama edatı*; Azerbaycan Türkçesinde: *bağlayıcı*; Türkmen Türkçesinde: *soyuz, baaglayıcı*; Gagavuz Türkçesinde: *baalaycı* şeklindedir. Türk lehçelerinde bağlama edatları için tercih edilen terimler sınırlıyken Türkiye Türkçesinde bir terim kargaşası görülmektedir. Türkiye Türkçesinde, zaten, edatlarla iç içe girmiş olan bağlama edatının adlandırılmasında görülen çeşitlilik işi biraz daha zorlaştırmaktadır.

Hem yazılı dilde hem de sözlü dilde büyük bir öneme sahip olan ve kaynaklarda benzer şekillerde tanımlanan bağlama edatlarının Eski Türkçe döneminden itibaren, sayıları az da olsa, kullanıldığı bilinmektedir. Uygur Türkçesi dönemiyle birlikte dilimizde yabancı unsurlar görülmeye başlanmış İslamiyet'in kabulüyle birlikte Arapça ve Farsça gramer unsurlarının sayısı hızla artmıştır. Ancak sadece Arapça ve Farsça değil Türkiye Türkçesi dışındaki diğer Oğuz lehçelerine, Rusça başta olmak üzere, diğer dillerden de gramatikal ulamlar dâhil olmuştur. Türkçede, bağlaç kullanılmadan bağlamayı sağlama özelliğinin bulunması, eylemsilerden yararlanılarak bağlama fonksiyonunun gerçekleşmesi[1] kimi sözcük türlerinin de bağlaç görevi yapması, eylemsilerin yan cümle öğesi olarak da bağlaç olabilmesi[2] anlatımda kimi zaman bağlaç yerine virgül ve noktalı virgül gibi noktalama işaretlerinin de kullanılması[3] sıralama, kelimelerin yahut cümlelerin yan yana getirilmesi[4] duraklamalar yahut sıfat-fiil, zarf-sıfat ve edat grupları gibi gramer şekillerinden yararlanarak karşılanabilmesi [5] yer yer bu görev için şart ekinin, bazı edatların çok kez de kalıplaşmış veya kalıplaşmamış zarf - fiil şekillerinin veya diğer bazı kelimelerin kullanılmış olması[6] Türkçede bağlaç bulunmadığı, bunların sonradan yabancı dillerin etkisiyle ortaya çıktığı görüşünün oluşmasına sebep olmuştur. Kimi araştırmacılar Türk lehçelerinde bağ-

[1] Deny, J, (1941), *Türk Dili Grameri* (Osmanlı Lehçesi), Çeviren: Ali Ulvi Elöve, İstanbul, s. 956.
[2] Kononov, A, N, (1956), *Grammatika Sovremennogo Turetskogo Literaturnogo Yazıka* (Çağdaş Türk Edebi Dilinin Grameri), Tercüme eden: Sabit Paylı, Moskova, s. 371.
[3] Doğan, A, (1976), *Sözcük Türleri I, II*, Ankara, TDK Yayınları, s. 13.
[4] Grönbech, K, (2000), *Der Türkische Sprachba*, (Türkçenin Yapısı) Çev: Mehmet Akalın, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, s. 45.
[5] Korkmaz, Z, (1961), "Türkiye Türkçesinin ki Bağlacı ile ki Şüphe Edatı Arasındaki Yapı ve Görev Ayrılığı", Türk Dili Üzerine Araştırmalar, C: I, Ankara, TDK Yayınları, s. 620-624.
[6] Korkmaz, Z, (2009), *Türkiye Türkçesi Grameri Şekil Bilgisi*, Ankara, TDK Yayınları, s. 1093.

lama edatlarının olmadığını savunmakta[7] kimi araştırmacılar ise Türk lehçelerinde bağlama edatlarının başlangıçtan beri var olduğunu ifade etmektedirler.[8]

Mevcut gramerlerimizde sözcük türleri isim, fiil ve edat olmak üzere üç grupta[9] ele alınıp bağlaçlar edatların bir alt başlığı olarak değerlendirildiği gibi bağımsız bir sözcük türü[10] olarak kabul edilmektedir.

Bağlaçları; sözlüksel bir anlamı ve tek başına kullanımı olmayan, cümlede hiçbir gramer sorusuna cevap olmayan; eş görevli veya birbirleriyle ilgili sözcükleri, sözcük öbeklerini, özellikle de tümceleri, iki paragrafı şekil ve anlam bakımından birbirine bağlayan ve yüklendiği işlevler ile bağlandıkları sözler arasında türlü anlam ilişkileri kuran yardımcı gramer ögeleridir, şeklinde tanımlayabiliriz.

Gramer kaynaklarında bağlama edatları konusuyla ilgili yapılan tanımlara bakıldığında dikkate değer bir diğer konu ise bağlama edatlarının anlamlı veya anlamsız gramer birlikleri olup olmadıkları konusudur. Araştırmacıların bazıları bağlama edatlarını anlamsız sözcükler olarak kabul ederken[11] bazıları hiçbir sözcüğün anlamsız olamayacağını[12] ancak zamanla bazı sözcüklerin anlamlarının kullanılmayarak unutulabileceğini söylemektedirler. Bazıları ise bağlama edatlarını *yarı anlamlı kelimeler* sınıfına sokmaktadırlar.[13]

Gramerlerimizde, bağlaçlar gâh anlamlı, gâh anlamsız gâh yarı anlamlı sözcükler olarak değerlendirilmektedir. Bu sözcükler eski dönemlerde birer anlama sahipken zamanla anlamını yitirerek cümlede sadece görevli sözcük olarak kullanılmaya devam edilmektedir. Esasında, bağlaçların cümlede anlamlı mı yoksa anlamsız mı olduğu konusundan ziyade görevli olmaları daha da önem kazanmaktadır. Bağlaçlar cümlede dilbilgisel ulama sahip sözcüklerdir.

Taranan kaynak eserlerde yukarıda belirtilen durumların dışında; ayrıca bağlaçların yani bağlama edatlarının, genellikle, yapıları, kökenleri ve cümledeki görev ve anlamları esas alınarak çeşitli sınıflandırmalara da tabi tutulmakta; ancak gramerlerde bağlama edatlarının tasnifi ile ilgili olarak, yazarların farklı ölçütleri esas almalarından kaynaklanan farklılıklar görülmektedir.

---

[7] Deny, J, (1941), s. 636, Grönbech, K, (2000), s. 44-45, Mansuroğlu, M. (1955), "Türkçede Cümle Çeşitleri ve Bağlayıcıları", *TDAY Belleten*, Ankara, s. 59, Ergin, M, (2007), *Türk Dil Bilgisi*, , İstanbul, Bayrak Yayınevi, s. 332, Söyegov, M, (2000), Türkmen Dilinin Grammatikasy Morfologiya, Aşgabat, s. 512-513, Serebrennikov, Boris Aleksandroviç, Ninel Zeynalova Gadjieva, (1986), *Sravnitel'no-istoriçeskaya grammatika tyurkskih yazıkov,* Moskova, *Türk Yazı Dillerinin Karşılaştırmalı Grameri*, Çevirenler: Tevfik Hacıyev, Mustafa Öner, (2011), Ankara, TDK Yayınları, s. 212, Delice, H. İ, (2008), *Sözcük Türleri*, Sivas, Asitan Yayınları, s. 129.

[8] Hacıeminoğlu, N. (1992), *Türk Dilinde Edatlar*, İstanbul, MEB Yayınları, s. 112, Korkmaz, Z, (1961), s. 620-624, Gencan, T, N, (1975), Dilbilgisi, Ankara, TDK Yayınları, s. 482, Banguoğlu, T, (2007),*Türkçenin Grameri*, Ankara, TDK Yayınları, s. 393-394, Yavuz, S, (2011), "Türkiye Türkçesi Ağızlarında Bağlaçlar", Diyalektolog Ağız Araştırmaları Dergisi, S. 3, s. 70-72, Tiken, K, (2004), *Eski Türkiye Türkçesinde Edatlar, Bağlaçlar, Ünlemler ve Zarf Fiiller*, Ankara, TDK Yayınları, s. 50.

[9] Deny, J, (1941), s. 955, Ergin, M, (2007), s. 332, Eker, S, (2011), Çağdaş Türk Dili, Ankara, Grafiker Yayınlar, s. 373, Gülensoy, T, (1994), *Türkçe El Kitabı*, Kayseri, Bizim Gençlik Yayınları, s.425, , Delice, H. İ, (2008), 3-4.

[10] Kononov, A, N, (1956), s. 731, Doğan, A, (1976), s. 21, Korkmaz, Z, (2009), s. 1091, Banguoğlu, T, (2007), s. 26, Demir, N, Emine Y. (2010), *Türk Dili El Kitabı*, Ankara, Grafiker Yayınları, s.200.

[11] Ediskun, H, (2005), Türk Dilbilgisi, İstanbul, Remzi Kitabevi, s. 302, Ergin, M, (2007), s. 329, Korkmaz, Z, (2007), s. 1094, Weyisov, B, (2008),*Türkmen Dilinin Tarihi*, Aşgabat, Türkmen Devlet Neşiryat Gullugy, s. 375, Azimov, P., G. Sopuyev, Y. Gönneyew, B. Weyisow, N. Ziyayew; (2011), *Türkmen Dili,* Aşgabat, Türkmen Devlet Neşiryat Gullugy, s.351, Kazımov, Q, Ş, (2010), *Müasır Azebaycan Dili Morfologiya*, Bakı, s. 351.

[12] Doğan, A, (1976), s. 134, Yavuz, S, (2011), s.74, , Söyegov, M, (2000), s. 512.

[13] Kaynak, Oya, (1969), "Türkçede Bağlaçlar", Türk Dili Dergisi, Ankara, C. XIX. s. 697, (Kaynak, 1969: 697, Yavuz, S, (2011), s.74.

Bağlaçların gruplandırılmasıyla ilgili bir birlik söz konusu değildir. Çalışmamızda bağlama edatlarını, bir nevi, cümlede üstlendiği görev esas alınarak sınıflandırılmaktadır. Nitekim bağlama edatları cümlede ya edat öbeği kurar ya cümleleri birbirine bağlar ya da ara söz bağlayıcısı olarak görev yapar. Bağlaçları diğer sözcük türlerinden ayıran bir özellik sayıları az olduğu için listelemenin kolay olmasıdır. Bu nedenle, bu çalışmada bağlaçlar; (bağlama edatları) yapılarına göre *bağlama edatı öbeği kuran bağlaçlar, cümle dizisi oluşturan bağlaçlar, ara söz bağlaçları* olmak üzere üçe bölünerek ele alınıp aşağıdaki şekilde istenmektedir.

Oğuz Grubu Türk Lehçelerinde Yapılarına Göre Bağlama Edatları: [14]

Oğuz grubu Türk lehçelerinde esasen aynı bağlaçlardan istifade edilmekte; ayrıca bu lehçelerde bağlaçlardan istifade etmenin farklı yolları da bulunmaktadır. Mesela Azerbaycan dilinde kullanılan bağlaçlardan bazısı Türkmen Türkçesinde ve Gagavuz Türkçesinde kullanılmamaktadır. Bu bakımdan Azerbaycan ve Türkiye Türkçesi birbirine daha yakındır.15 Diğer taraftan Gagavuz Türkçesindeki bağlaçlara Rusçanın etkisi azdır. Türkmen dilinde Rusçanın etkisi görülmekte; ancak Azerbaycan ve Türkiye Türkçesinde bu etki hiç görülmemektedir.16

1. Bağlama Edatı Öbeği Kuran Bağlaçlar

1.1. Türkiye Türkçesinde Bağlama Edatı Öbeği Kuran Bağlaçlar:

Ama

"Çok güzel bir kadın, kumral, orta boylu; *ama* çok mütenasip, fevkalade endamlı." (R. H. Karay).

Ancak

"Sanrı, uyanık bir kişinin, kendi dışında var sandığı *ancak* gerçekte olmayan olguları algılamasıdır." (Türkçe Sözlük).

Da… da

"Gerçekten sigarayı bıraktı, bıraktı *da* sükûnu *da* kalmadı." (H. E. Adıvar).

Fakat

"Annesininki gibi çipil *fakat* daha siyah ve kapakları şişmiş gözleri parlak ufak ve batıktı." (P. Safa).

Gerek… gerek

"*Gerek* baba *gerek* ana tarafından sofuluk görevine varis olamadım."(Y. K. Beyatlı).

Hatta / ve hatta

"Sefaletleri, ıstırapları, endişeleri, *hatta* zevki size kapalı kalıyor." (A. H. Tanpınar).

Hem… hem…/ hem… hem de

"*Hem* kendimi *hem* etrafımda gördüğüm eşyayı elimle yokladım." (R. H. Karay).

İle

"Bu dünya öyle bir dünya ki, zengin *ile* fakir arasında kardeşlik rabıtaları bile kalmıyor."

İster**…. İster**

"Bu, *ister* bir şehirli hanım, *ister* bir köylü kız olsun, ona bir taneciğim diyen biziz." (Y. K. Karaosmanoğlu).

[14] Delice, H, İ, (2008), *Sözcük T*ürleri adlı eserdeki listeleme esas alınmıştır.

[15] Zeynalov, F, R, (1971), Muasır Türk Dillerinde Kömekçi Nigt Hisseleri, Bakı, s. 274.

[16] Şireliyev, M. Ş., K. M. Abdullayev, (1986), *Oğuz Grubu Türk Dillerinin Mügayiseli Grammatikası II. Hisse Morfologiya*, Bakü, s. 88.

Kah… hah… / geh… geh…/ gah…. gah…

"Gündüzümüze karışmış bir halde *kah* uyuyup *kah* uyanmakla geçen o yolculuk hiç hatırımdan çıkmaz." (R. N. Güntekin).

Lakin

"Yanında… kapkara yüzlü, bembeyaz dişli, *lakin* çırılçıplak olmayan bir de zenci vardı. "(R. H. Karay).

Ne… ne…/ ne… ne de…

"*Ne* karısı *ne de* çocukları gözündeydi." (A. H. Tanpınar).

Olsun… olsun…

"Gündüz *olsun* gece *olsun*, iki dakikalık bir fırsat buldu mu Allaha ısmarladık, sütnineyi koydunsa bul!" (R. N. Güntekin).

Üstelik

"Ferit Dayı bu savaştan da sağasağlam, üstelik miralay olarak dönmüştü." (A. İlhan).

Ve

"Yolculukta göz *ve* gönül mütemadiyen çile doldurur." (R. H. Karay)

Ya… ya… / ya… ya (yahut / veya / veyahut) da…

"Size *ya* rüsumat müdürlüğünden *yahut da* şehir emirliğinde gözü olduğunu söyler." (R. H. Karay)

1.2. Azerbaycan Türkçesinde Bağlama Edatı Öbeği Kuran Bağlaçlar:

Da… da

"Yarməmmədin özü *də* gözləri *də* bulanıq göründü." (Mirzə İbrahimov).

Dolayısı ile

"Yaradıcılığında goydugu her hansı mesele olsa da, o her defe matlebini *dolayısı ile* uzakdan başlayar." (Molla Nesreddin).

Hem… hem…/ hem… hem de (ki)

"Onu *həm* yaxşı tanıyırdı, *həm də ki* keçən gün onun müavin haqqında dediyi sözlər çox xoşuna gəlmişdi." (Mirzə İbrahimov).

Həmçinin

"Gəzməli, görməli yerlər nə çox. Dost-tanış da *həmçinin*." (İsi Məlikzadə).

İle

"Ər *ilə* arvadın davasını yatırtmaq. Salmana peş olmuşdu." (Mirzə İbrahimov).

İster…. İster

"Bu materialler haggında *ister* şəxsi mektublarda, *isterse de* yazıcının ya onun dostlarının yazılarında bir sözle de işare tapmağ olmazdı. (Molla Nesreddin).

Kah…hah… / geh… geh…/ gah…. gah…

"Əhmet üzüguylu sərilib quru yerə və ağlaya-ağlaya *gah* bu yanı üstə çönür, *gah* o yanı üstə çönür, *gah* başına vuru, *gah* başını dövür yerə." (Cəlil Məmmədquluzadə).

Ne… ne…/ ne… ne de…

"*Nə* birinci dəfə, *nə də* çox-çox sonralar Sofinin ağlına gəlmədi ki." (Elçin Əfəndiyev).

Ve

"Əhmet üzüguylu sərilib quru yerə *və* ağlaya-ağlaya gah bu yanı üstə çönür, gah o yanı üstə çönür, gah başına vuru, gah başını dövür yerə." (Cəlil Məmmədquluzadə).

Ya… ya… / ya… ya (yahut / veya / veyahut) da…

"Zeynəb ondan ötrü bu cavabı Xudayar bəyə verdi ki, necə övrət ola, -*ya* kasıb,

ya dövlətli, *ya* cavan, *ya* qoca, *ya* göyçək, *ya* çirkin, -razı olar yüz il ərsiz qalsın, amma üzünü Xudayar bəyin adama oxşamaz üzünə və iri burnuna sürtməsin.” (Cəlil Məmmədquluzadə).

1.3. Türkmen Türkçesinde Bağlama Edatı Öbeği Kuran Bağlaçlar:

Hem… hem…/ hem… hem de

“Şonda siz uzınak *hem* garınlak, erinlek *hem* burunlak, elipden şermende Annasähet Orazsähedovı görersiñiz.”

(Siz orada uzun boylu, göbekli, iri dudaklı, büyük burunlu ve cahil Annasähet Orazsähedov’u görürsünüz.) (TDG).

Bilen: ile:

“Govşut *bilen* Taç gök bu günki bolmalı vakadan bihabardı.” (Atacan Tagan, SG).

(Govşut ile Taç Gök, bu gün olanlardan habersizdiler.)

-DAN/ DEN: ile, ve

“Altay’dan Dolunay bacı kardaştı.” (Hidayet Kemal Bayatlı, ITT).

(Altay ile Dolunay kardeştirler.)

-NAN / -NEN: ile, ve

“Men*nen* sen gidebiliriġ.” (Hidayet Kemal Bayatlı, ITT).

(Ben ve sen gidebiliriz.)

Ne… ne…/ ne… ne-de…

“*Ne* kaz kaldı *ne de* aş!” (Atacan Tagan, SG).

Ve

ve: (Ayalım we vir çağam mar) Eşim ve çocuğum var. (Oskar Hanser, TEK)

Türkmen Türkçesinde ve bağlacıyla aynı fonksiyonda farklı kullanımlar da tespit edilmiştir: (Oskar Hanser, TEK)

y(u) ve: (oğlunu-ğız) oğlanlar ve kızlar

(-lı, -li) ve: (atalı gız) baba ve kız

(-dır, -dir) ve: (Şirinin kakasıdır ecesi) Şirin’in annesi ve babası

Ya… ya… / ya-ha… ya da…/ ye… ye….

“*Ya* ġara kelle *ya-da* ak öy” (Atacan Tagan, SG).

“Ye bu derdi çekmeli

Ye bu köydeb köçmeli”. (Hidayet Kemal Bayatlı, ITT).

1.4. Gagavuz Türkçesinde Bağlama Edatı Öbeği Kuran Bağlaçlar:

Ama

“Oguzlar *ama* karşı durdular çetin, haliz açan, birkaçyabgu-han diyşildiynän kuvedä tä çıktılar iki kavi senselä (sülale): kayıg hem bayındur. (TDTEA, Diyanis Tanasoğlu, Bozuşmak).

“Selcuk Oguzları ama başladılar ilerlemää.” (TDTEA, Tanasoğlu, Bozuşmak).

Da… da…

“Baltada *da* var, sapta *da* var.“(Atanas Manov, G).

Hem, Hem… hem…/ hem… hem de

“Dost *hem* kardaş zorlukta tanınırlar.” (Atanas Manov, G).

–ylan / -lan / nän (<ile-n): İle

“Ölü *ile* düün, yolda kalmaz.” (Atanas Manov, G).

Ne… ne…/ ne… ne de…

“*Ne* biber *ne* patlacan her elinde bir filcan. (Atanas Manov, G).

Ve:

"Bu aralıkta padişah döneor. Uzaktan işidior zurna *ve* daul da sorayor nedir?." (Atanas Manov, G).

Ya… ya…, (< ya ki), yaki, yakida:

"Geç gelene *ya* soan, *ya* süven." (sopa). (Atanas Manov, G).

2. Cümle Dizisi Oluşturan Bağlaçlar

2.1. Türkiye Türkçesinde Cümle Dizisi Oluşturan Bağlaçlar:

Ama

"Yüzünü buruşturup başımı sallayarak halim kötü manasına gelen bir işaret seçtim *ama* anlamadı." (Y. K. Karaosmanoğlu, Zoraki Diplomat).

Ancak

"Hava sıcak, arkasındaki uzunca sako omuzlarından sarkıyor, fesi terden yapışıyor; *ancak* aldırmıyor, yürüyordu." (M. Ş. Esendal).

Belki

"Bu sadece bir hatıra, bizim için bir özleyiş. *Belki* sizin, benim hayatımı süsleyebilir. (A. H. Tanpınar).

Bırak ki

"Kanla elde edilen hürriyet, hürriyet değildir; kirlenmiş bir şeydir. *Bırak ki* insan tanrılaşamaz." (A. H. Tanpınar).

Bilemedin / bilemediniz

"Girip çıktığı mesleklerin hiç birinde üç dört*, hadi bilemediniz*, altı aydan fazla barınamadı." (H. Taner).

Bir / bir de

"*Bir de* yanı başında olan Nuran vardır." (A. Hamdi Tanpınar).

Da

"Her şeyin, akarsuyun, esen yelin, kaynayan zelzelenin önüne geçilir *de* bunun önüne geçilmez. "(Yer Demir Gök Bakır, Yaşar Kemal)

Çünkü

"İnsan vatanını sever; çünkü hürriyeti, rahatı, hakkı, menfaati vatan sayesinde kaimdir." (Namık Kemal)

Demek / demek ki

"Nasılsa gözümden kaçmış… *Demek* sizi sıkmış ha…" (M. Ş. Esendal).

Derken

"Bir parça uyuşup dalar gibi olmuşsun, *derken* seni birdenbire dürtüp uyandırıyorlar." (R. N. Güntekin).

Fakat

"On altı yaşımda ya var, ya yoktum. *Fakat* biliyordum ki bazı memleketlerde hürriyet denilen bir saadet vardır ve oralarda herkes istediği kitabı okuyabilir." (Yakup Kadri Karaosmanoğlu).

Hâlbuki

"O zamandan beri küpe dönmüş, hâlbuki o zamanlar ne ince bir kızdı." (H. Taner).

Ha… ha…

"Halil'in yanında *ha* var, *ha* yok. (Y. Kemal).

Hatta / ve hatta

"Niyazi'yle dargın olmamıza rağmen, onu çoktan affetmiştim, kızmıyordum. *Hatta* onu dövdüğüme bile pişmandım." (O. Kemal, Baba Evi)

Hem / hem de / hem… hem de…

"*Hem* besliyor, *hem de* sıcak tutuyordu." (A. Ağaoğlu, Yüksek Gerilim).

İster… ister…

"Benden yaşlı hanımları da, onlar beni evlatlığa *ister* layık görsünler, *ister* görmesinler, anne sayıyorum." (K. Tahir).

İyisi mi

"İyisi mi, yüz vermemeli ve hatta danslara iştirak etmesine müsaade etmemeli demiş." (R. N. Güntekin).

Kah…hah… / gah…. gah…

"*Gâh* eserim yeller gibi,
Gâh çağlarım seller gibi,
Gâh tozarım beller gibi,
Gel gör beni aşk neyledi." (Y. Emre).

Kısacası

"Kısacası, böyle bir komşuyu mumla arasa bulamayacaktır." (T. Buğra).

Ki

"Dünyada mesut bir gün yoktur *ki* saadeti dünden hazırlanmış olmasın." (Namık Kemal).

Lakin

"Bırakıp gidecek *lakin* evlada kıyamıyor." (K. Tahir).

Mademki

"*Mademki* Munise'yi evlerinde istemiyorlar, acaba ben kendim evlat etmek istesem verirler mi?" (R. N. Güntekin, Çalıkuşu).

Mamafih

"Yolun iki tarafına, boş bir otomobil var mı diye bakınarak, arayarak yürüyordu. *Mamafih* doktorun evi de uzakta değildi." (A. H. Tanpınar).

Mesela

"Biraz sabırla her şey ayağınıza gelir, *mesela* İhsan iyi olduktan altı ay sonra bile bir iki hastabakıcı mutlaka nu arayacaktır." (A. H. Tanpınar).

Nasıl ki

"Acele etmez ağırdan alır, *nasıl ki* bu akşam da ağırdan alıyor." (M. Ş. Esendal).

Ne… ne… / ne… ne de

"Dedelerimizin yaptıklarını bırakmıştık. *Ne* cirit oynuyorduk, *ne* ok atıyorduk, *ne de* kürek çekiyorduk." (F. R. Atay).

Nitekim

"*Nitekim* biraz evvelki sözlerimiz teyit ediyordu." (R. N. Güntekin).

Oysa / oysaki

"Az daha kuşku diyecektim herkes gibi. *Oysa* şüphe başka, kuşku başka şeydir. (H. Taner).

Örneğin

"Spor yapması mutlaka sağlanacak, örneğin yazın yüzme kursuna yazdırılacak." (İ. Ongun).

Öyleyken

"Öyleyken bir yataklı vagonun daracık kompartımanında uzun süren bir içki âleminden ne temiz çıkabilmiştir." (K. Tahir).

Öyle ki

"Vakıa Seniha, Faik Beyin önüne yalnız et ve kemikten müteşekkil bir mevcut halinde çıkmadı; ona en ziyade kaplayan ve nüfuz eden bir ruh ve sihir gibi yaklaştı; öyle ki genç adam neye uğradığını bilmedi." (Y. K. Beyatlı).

Öyleyse

Peki, öyle ise haydi gel, seni kurtarayım. (A. H. Tanpınar).

Ta / ta ki

"Resulün bedeni azdan azdan kanıyordu. Öğleye kadar bedeni dikenle kamçıladı. *Ta ki* beden kan içinde kalıncaya kadar." (Y. Kemal).

Üstelik

"Ne görecekti sanki? Bir yığın eski ve yeni bildiği şeylerdi bunlar. Ü*stelik* içi rahat değildi. (A. H. Tanpınar).

Ve

"Kolunu başucundaki masaya uzattı, oradan küçük kolonya şişesini aldı *ve* elini ıslatıp alnına götürdü." (Y. K. Karaosmanoğlu, Ankara).

Ya… ya (yahut /veya / veyahut…

"Sultan Hamit devrinden beri iki basın rejimi gördük: *Ya* basın hükümet baskısı altındadır, *ya* hükümet basın tedhişi altındadır." (F. R. Atay).

Yalnız

"Öbürü bir şey demedi; *yalnız* alnındaki çizgi derinleşti. "(R. H. Karay, Gurbet Hikâyeleri).

Yani

"Öyleyse, evvela, senin istediğin dava görülmüş olur. *Yani* hırsız olmadığın meydana çıkar. (Ö. Seyfettin).

Yeter ki

"Her mihnet kabulüm *yeter ki* gün eksilmesin penceremden." (C. S. Tarancı).

Yoksa

"Bunu Nuran mı söylemişti, *yoksa* büyük yenge mi?" (A. H. Tanpınar).

Zira

"Bolu'ya iniş azıcık kolay oldu; *zira* yolun en bozuk kısmında tamir başlamıştı." (R. H. Karay).

2.2. Azerbaycan Türkçesinde Cümle Dizisi Oluşturan Bağlaçlar:

Amma / əmma: ama

"Ondan yazan olup-olmayacağını birmirəm, *amma* səndən lap yaxşı gəhrəman olar." (Mirzə İbrahimov).

Ancaq: Ancak

"Şirzad pul kimi qızardı və susdu. *Ancaq* Rüstəm kişinin sözcü təsirsiz qalmadı." (Mirzə İbrahimov).

Bélke: belki

"Bélke, ele buna göre de, ġezetdeki meġaleni yazan o deyil, ġezetle kéçmişte héç bir elaġesi olmayan tam başġa bir adam olmuştur. (Molla Nasreddin).

Bir / bir de

"Onun tez-tez batıb çıxan, gah işığa, gah kölgəyə bürünən üzünün ağlığını görürdü, *bir də* aypara qaşlarını." (İsi Məlikzadə).

Çünki: çünkü

"Salmana elə gəlirdi ki, sevmir. Çünki gız onu həmişə tənəli sözlərlə garşılayır." (Mirzə İbrahimov).

Demek / demek ki

"Men bilmirem, *demek* yalandır." (Ismayıl Şıhlı).

"**Di gəl ki: ama**

"Əhəd təzä məhlə yeri götürəbilərdi, daş ev tikdirə bilərdi, *di gəl ki* istəmirdi." (Kazımov, Müasır Azebaycan Dili Morfologiya).

Dolayısıyla

"Yaradıcılıgında goydugu her hansı mesele olsa da her defe matlebini *dolayısı ile* uzakdan başlayar işare, kinaye tehkiyeden bol bol istifade ederdi." (Molla Nasreddin).

Fəqət : fakat

"Yuxusuz gecələr çıxdı qarşıma, *fəqət* töyşümədi bu polad sinən." (Səməd Vurgun).

Halbuki

"Bu yastılıq onu orta boylu adamlardan balaca göstərirdi. *Halbuki* əslində heç də balaca deyildi." (Mirzə İbrahimov).

Hah… hah… : ha… ha…

"*Hah* matbee işlerimiz ve *hah* mekteb işlerimiz bize heyli zerer verirdi." (Molla Nesreddin).

Hatta / ve hatta

"Əl verdilər, *hətta* qucaqlaşıb öpüşənlər də oldu." (Mirzə İbrahimov).

Hem / hem de / hem… hem de…

"Ümumi iş pərdesi altında *həm* Nəcäfi razı saldı, *həm də* Rüstem kişinin təklifi ilä razılaştı." (Mirzə İbrahimov).

İstər**… istər / istərsə dä : ister… ister…**

"İstər çarpayılar, *istərsə də* uşaqların döşlükləri çox təmiz idi." (İyas Əfəndiyev).

Kah…hah… / gah…. gah…

"*Gah* oxşatma deyir, *gah* ağlayırdı." (Nizami Gəncəvi).

Ki

"Bax indicə Nəcəf də, Şirzad da, mən də onu deyirdik *ki*, tək qalmısınız." (Mirzə İbrahimov).

Lakin

"Az qalırdı gedib Salmanı tapa və soruşa: "O sənin nəyini sevir?" *Lakin* özünü saxlayıb getmirdi." (Mirzə İbrahimov).

Madam ki : mademki

"*Madam ki* beledir. Héç kes menim iişime garışmasın." (Ismayıl Şıhlı, AY).

Meselen : mesela

"*Meselen* yuḫarıda adını çekdiyimiz "Şergı-kus" gezeti Gori séminariyası "tatar" şöbesinin Tiflis'e koçurulmasını teleb édirdi." (Molla Nesreddin).

Ne… ne… / ne… ne de

"Bugünkü əhvalın xoşuma gəlmir, *nə* fərli yeyirsən, *nə* içirsən." (İsi Məlikzadə).

Béle ki: öyle ki

"Oyun Səlimin xeyrinə qurtardı, *belə ki*, o bir neçə gedişlə dostunu mat eləyə bildi."(Müasır Azerbaycan Dili Morfologiya).

Teki: ta ki

“Bir de ki, *teki s*izin kefiniz yaḫşı olsun.” (Ismayıl Şıhlı, AY).

Üstelik

“…tanımdagı görmediyi bir ġadını istemeyi nifret étdiyi kişiye verir*, üstelik* de kendi ġılavasına ḫüsusi emr yazır ki…”(Molla Nesreddin).

Ve

“Əhmet üzüguylu sərilib quru yerə *və* ağlaya-ağlaya gah bu yanı üstə çönür, gah o yanı üstə çönür, gah başına vuru, gah başını dövür yerə.” (Cəlil Məmmədquluzadə).

Ya… ya / ya da (yahut /veya / veyahut…

“*Ya* oğlan ondan uzağlaşmış, *ya da* Şahnaz özü onu yola salmışdı.” (Ismayıl Şıhlı, AY).

Yəni: yani

“Bəlkə də onun heç belə fikri yok idi, *yəni* heç bu barədə düşünməmişdi.” (Mirzə İbrahimov).

Yoxsa: yoksa

“Ġoy temizleyim, *yoḫsa* ḫoşa gelmez. (Ismayıl Şıhlı, AY).

Zira: AT’nde bu bağlama edatının işleyişini yitirdiği görülmektedir. (Kazımov, 2010: 356).

2.3. Türkmen Türkçesinde Cümle Dizisi Oluşturan Bağlaçlar:

A: fakat, ama, lakin

“Men barayın, *a* sen bolsa bu yerde gal.” (TTS).

(Ben gideyim; ama sen burada kal.)

Emma: ama, fakat, lakin

“Kiçicik degirmençi durmuşından razımış *emma* onuñ razılıgını gısgananlar-da bolupdur.”(VD, Kiçicik Degirmençi).

(Minik değirmenci hayatından memnunmuş ama onun memnuniyetini kıskananlar da varmış.)

Belki

“*Belki*, atan okum boş geçmeyedi-de.” (Atacan Tagan, SG).

Belkem: belki

“*Belkem*, pelinden gaydarsm, Govşut!?” (Atacan Tagan, SG).

(Belki de düşüncenden vazgeçersin Govşut?)

Belki

“*Belki* men hem gelerin.” (TTS).

(Belki ben de gelirim).

Bir / bir de

O sırada Bayram’ın yüzü *bir* kızardı, *bir* ağardı. (Oskar Hanser, TEK)

(Hezir Vayramın yüzü vir ğızardı, vir ağardı)

Da, de: da, de

“Al bar-*da* dogancıgıñ bilen iy.”(Ismayıl Şıhlı, AY).

(Al git de kardeşciğin ile ye.)

Sebebi / çünki**: çünkü**

“Ata, menin mollo varasım ğelenok*, sevavi* okomok kın”. (Oskar Hanser, TEK)

(Baba, benim asla öğretmen olacağım yok, çünkü okumak çok zor.)

Diymek: demek / demek ki

"*Diymek* iki tarap öz güvenlerine caylap belli netice gelipdir." (Atacan Tagan, SG).

Ha… ha…

"Bizin adatımız şeyle, her kim ğelse, *ha* ğeday, *ha*-daşa volsun, mıhman moluk gitmeli." (Oskar Hanser, TEK)

(Bizim âdetimiz böyledir, ister zengin olsun, ister yoksul bizim misafirimizdir.)

Hatda: Hatta / ve hatta

"Ol öz obalarında *hatda* öz ḫatarlarında ġalmalıdı." (Atacan Tagan, SG).

Hem / hem de / hem… hem de…

"Klübümüzde *hem* kino görkezildi *hem* müzika çalındı." (TDG).

(Klübümüzde hem sinema gösterildi hem müzik çalındı.)

Ke…ke… / ke… kete: ya… ya, kah… kah…gah…gah, zaman zaman

"Bazarın hırha *ke* ğötörülyerdi, *kete* aşaklayardı." (Oskar Hanser, TEK)

(Pazardaki fiyatlar bir yükseliyor, bir düşüyor.)

Ne… ne… / ne… ne de

"Hava-da yürek gısdırıcıdı yagış *ne* yagyardı *ne-de* çisñeyerdi."(V. İlyuşin, HDD)

(Hava da iç karartıcıydı yağmur ne yağıyordu ne de çiseliyordu.)

Eysem : Öyleyse

"*Eysem* bolmasa ol senin ornuñı gelmişek cemşide berer midi." (Atacan Tagan, SG).

Ta / ta ki

"O da yoldan çiḫiri, tā ḥeddine erince." (Hidayet Kemal Bayatlı, ITT)

Üstesine: üstelik

"-Ey akmak aavçı, men saña: "Öten iişe ökünme" diyip, yañıca aytmadım mı nääme? Onun üstesine hem "Ööz gövnüne sığmadık söze ınanma" diydim aa- hırıın." (Kasım Gurbaanov)

(Ey ahmak avcı, ben sana az önce "Geçen işe üzülme" diye söylemedim mi? Üstelik de "Gönlüne sığmayan söze inanma" dedim.)

Ve

"Bökejen gurbaga şonda öz yalñışına düşünipdir *ve* ähli hayvanlardan ötünç sorapdır."(TE,Gurbaga Bökejen).

(Bökejen Kurbağa bunda kendi hatasını anlamış *ve* bütün hayvanlardan özür dilemiş.)

Veli~velin: ama, fakat, lakin, yalnız

"Elini sebede uzadıp bir dövüm zat alayın diyipdir *velin* hilegär tilki gülimsiräp yanına gelipdir."(VD, Hopuduk).

(Elini sepete uzatıp bir parça şey alayım demiş fakat hilekar tilki gülümseyerek yanına gelmiş.)

Ya… ya (yahut /veya / veyahut…

"Her vir adamın melli vir kari *ya da* hüneri ayratın söymöğü ol teviğidir."

(Herkesin belli bir işi ya da belli bir sanatı sevmesi doğaldır.) (Oskar Hanser, TEK)

Ye… ye…

"*Ye* bu derdi çekmeli, *ye* bu köyden köçmeli." (Hidayet Kemal Bayatlı, ITT).

Yaġnı: yani:

"Çünki bu otağ, Beyik Ḫıva ḫanlıġnın iñ edermen serkerdesi Muhammet Emin Inaġ'ıñ *yaġnı* medemin ḫanıñ avşı-eşret çekmeği üçin niyetlendir." (Atacan Tagan, SG).

Yogsam : yoksa

Yogsam bolmasa: yoksa

"*Yoğsam* o bendenem ızında bala-çağası bardır, diydi." (Atacan Tagan, SG).

(Belki o esirin de çoluk çocuğu vardır, dedi.)

Yöne: fakat, ama, lakin

"Yöne hatı kimden almalı." (Atacan Tagan, SG).

2.4. Gagavuz Türkçesinde Cümle Dizisi Oluşturan Bağlaçlar:

Ama

" Damna ne kadar küçük, *ama* deler taşı." (Atanas Manov, G).

Ani: ki

"Birinci grupanın adamnarı büündä açıktan söleerlär, *ani* Gagavuzların latin alfavetinä geçmelerini büük yannışlıkmış." (Gagavuz Türkçesi Araştırmaları Bilgi Şöleni, Todur Zanet).

(Birinci gruptaki insanlar bugün de açıkça söylerler ki Gagavuzların Latin alfabesine geçmeleri büyük yalnışlıkmış.)

Da, ta

"Geçer o yolcaazdan gene Vanuş *ta* göreer orda bir yabanı." (İsmail Ulutaş).

(O yoldan Vanuş yine geçiyor ve orada bir yabani hayvan görüyor.)

Fakat yok

"Anası baştan demiş Filipo*, fakat* gördüünde ki, brakmayor." (Atanas Manov, G).

Hem / hem de / hem… hem de…

"Girgin *hem* sınaşık (girişken) asker başı, Eträk taa da pek kaviletti Bulgarlardan birlii Hazarlara karşı, *hem dä* karşı durmadı Arab Halifeliini hatalıydır." (TDTEA, Tanasoğlu, Bozuşmak).

Ki

"Böle bir maarebe (muharebe) olacak *ki* üç yanında buzaa kanda yüzecek." (Atanas Manov, G).

Kim

"Da her bir kişiyä *kim* geççek buradan bän taze piinir vercem." (İsmail Ulutaş).

(Buradan geçecek her bir kişiye ben taze peynir vereceğim).

Ne, Ne… ne… / ne… ne de

" *Ne* inliyor, *ne* buzaılıyor." (Atanas Manov, G).

neçiki / neçin ki: Çünkü

"Bez belliydi ki yeni zamannarda lcezım dilimizi taa uygun temele koymaa, bu takım taa kolayolacek Evropa'ya ginnee hem yaklaşmaa Türkiye 1000 yıllık baamsız akraba millete*, neçin ki* Türkiye yeni alfabeylen 40-50 yılın içinde kalkınelırdı kendi kulturasını, açıldı dünnüüya, kaldırdı ekonomikasını." (N. Babaoğlu).

Ve

"Padişah şaşaor *ve* sorayor vezirin sebebini." (Atanas Manov, G).

"Aristoteli teptil oluyor *ve* yarı gece Amon Allah'ı gibi Olimpiyada'nın yanına varıyor." (Atanas Manov, G).

"Çok büyük sevinçlik eve gelior *ve* çocuun adını Aleksandro koyolar." (Atanas Manov, G).

Ya… ya da…

"*Ya* sultan ölecek, *ya da* eşek geberecek." (Atanas Manov, G).

osa: yoksa < yok ise

"Yavklun var mı, *osa* yok?" (Atanas Manov, G).

(Yavuklun var mı yoksa yok mu?).

Osaydı: oysa, oysa ki, yoksa, halbuki

"Dostun biri Nastradinä sormuş: Bu senin karın, dostum ne okadar çok gezer?

-O az gezer,- demiş Nasraddin,- çok gezäydi evä dä geleciydi, *osadı* hep aalemdä durer." (Tudora Arnaut).

Zerä / Zeräm / Zereciim / Zere: Zira

"Arab Halifeliini uruşmalarına hazırlarlan –"ko ezsinnär biri birini" düşünerdi o, *-zerä* ikisi dä onnar Oğuz iline hatalıydır." (TDTEA, DiyonisTanasoğlu, Bozuşmak).

3. Ara Söz Bağlaçları

3.1. Türkiye Türkçesinde Ara Söz Bağlaçları

Bahusus

"Bir erkek, *bahusus* seven bir erkek için karısının ağzından bu sözleri işitmek ne acı şey." (R. N. Güntekin).

Belki / belki de / ve belki / ve belki de

"Lüfer, Boğaz'ın *belki* en cazip eğlencesidir." (A. H. Tanpınar).

Ki

"İhsan *ki* bu işe o kadar meraklıdır, o halde mevcudun yüzde birini bilmiyoruz, diyor." (A. H. Tanpınar).

Yani

"İç harp, *yani* bir medeniyetin gömlek değiştirme şekillerinden biri. (A. H. Tanpınar).

Velev / velev ki

"Şüphesiz uzviyet bakımından çok eğlenmişti; fakat *velev ki* onun için bile olsa, artık bazı mahrumiyetlere tahammül edemiyordu." (A. H. Tanpınar).

Velhasıl

"Keşfe çıkan iki kişiyi, *velhasıl* hemen herkesi gördüler. (E. Öz).

3.2. Azerbaycan Türkçesinde Ara Söz Bağlaçları

Bəlkə də : Belki / belki de /

"*Bəlkə də* onun heç belə fikri yok idi, yəni heç bu barədə düşünməmişdi." (Mirzə İbrahimov).

Ki

"Bu kişi tayfası *ki* var, görünür, elə ürəyinin bir guşəsi qaranlıq olur, -istər uşaq olsun, istər böyük." (Mirzə İbrahimov).

Yəni: yani

"Bu elave oruçlugun ilk, *yəni* şeban ayının on beşinci gününde orucdan başġa mö'min bende bu geceni sehere kimi ara vermeden namaz ġılmalıdır." (Molla Nesreddin).

3.3. Türkmen Türkçesinde Ara Söz Bağlaçları:

Ki

"Köpden köp doġay selam gönderyeris, kim *ki*, Arnaġurban Agageldi oglunıñ tarapından, sarık ili ismiden." (Atacan Tagan, SG).

3.4. Gagavuz Türkçesinde Ara Söz Bağlaçları

Ki

"İnsan oolu hilebazdır, kimse bilmez onun fendini. O *ki* kimselere da eylik idersan arada, onnardan koru kendini." (Manov).

Yani:

"Elbette ki bu cailler bilmezdiler, *yani* Türkiye›nin hem Romanie'nİn alfahetleri bir kökten Latinden." (N. Babaoğlu).

Sonuç

Türk lehçelerinde bağlama edatları için tercih edilen terimler sınırlıyken Türkiye Türkçesinde bir terim kargaşası görülmektedir. Türkiye Türkçesinde de diğer lehçelerde olduğu gibi bağlaç ya da bağlama edatı terimi kullanılıp terim ortaklığı sağlanabilir.

Sözcük türlerini sözlüksel ve dilbilgisel sözcükler olarak ikiye bölüp isimler, sıfatlar, zamirler, zarflar ve fiiller sözlüksel; yardımcı fiillerle edatlar ise dilbilgilsel sözcükler olarak sınıflandırmaya tabii tutulabilir. Çekim edatları, ünlem edatları ve pekiştirme edatları, bağlama edatları edat başlığı altında değerlendirilebilir.

Türk lehçelerinde, başlangıçta bağlaç olup olmadığı konu ele alınmış ve iki farklı görüş ortaya çıkmıştır. Her dilde olduğu gibi Türk lehçelerinde de bağlama fonksiyonu farklı şekillerde yapılmış olup zamanla yabancı bağlama unsurları dile girmektedir.

Bağlaçların anlamlı ya anlamlı ya anlamsız veyahut da yarı anlamlı olarak değerlendirilmesi yerine söz dizimindeki bağlama fonksiyonu göz önünde bulundurulmalı; ayrıca dilbilgisel unsur olarak kabul edilmelidir.

Bağlaçların tasnifine gelince bağlaçlar bağlama fonksiyonu göz önünde bulundurularak; bağlama öbeği oluşturan bağlaçlar, cümle dizisi oluşturan bağlaçlar ve ara söz bağlaçları olmak üçe ayrılarak ele alınabilir.

Oğuz grubu Türk lehçelerinde esasen aynı bağlaçlardan istifade edilmektedir. Aynı zamanda bu dillerde bağlaçlardan istifade etmenin farklı yolları da vardır. Mesela Azerbaycan dilinde kullanılan bağlaçlardan bazısı Türkmen Türkçesinde ve Gagavuz Türkçesinde kullanılmamaktadır. Bu bakımdan Azerbaycan ve Türkiye Türkçesi birbirine daha yakındır.[17] Diğer taraftan Gagavuz Türkçesindeki bağlaçlarına Rusçanın etkisi azdır. Türkmen dilinde Rusçanın etkisi görülmekte; ancak Azerbaycan ve Türkiye Türkçesinde bu etki hiç görülmemektedir.[18]

Yukarıda verilen örnek cümlelerden de anlaşılacağı üzere Oğuz lehçelerinde kullanılmakta olan bağlama edatlarındaki görülen esas farklılık fonetik, morfolojik ve leksikolojiktir.

[17] Zeynalov, F, R, (1971), *Muasır Türk Dillerinde Kömekçi Nigt Hisseleri*, Bak, 274.

[18] Şireliyev, M. Ş., K. M. Abdullayev, (1986), *Oğuz Grubu Türk Dillerinin Mügayiseli Grammatikası II. Hisse Morfologiya*, Bakü, s. 88).

Oğuz Lehçelerinde Tespit Edilen Bağlaçlar

Bağlama Edatı Öbeği Kuran Bağlaçlar	**Türkiye Türkçesinde**	**Azerbaycan Türkçesinde**	**Türkmen Türkçesi**	**Gagavuz Türkçesinde**
	Ama Ancak Da… da Fakat Gerek… gerek Hatta / ve hatta Hem… hem…/ hem… hem de İle İster…. İster Kah…hah… / geh… geh…/ gah…. gah… Lakin Ne… ne…/ ne… ne de… Olsun… olsun… Üstelik Ve Ya… ya… / ya… ya (yahut / veya / veyahut) da…	Da… da Dolayısı ile Hem… hem…/ hem… hem de (ki) Həmçinin İle İster…. İster Kah…hah… / geh… geh…/ gah…. gah… Ne… ne…/ ne… ne de…Ve Ya… ya… / ya… ya (yahut / veya / veya-hut) da…	Hem… hem…/ hem… hem de Bilen: ile: -DAN/ DEN: ile, ve -NAN / -NEN: ile, ve Ne… ne…/ ne… ne-de… Ve y(u) (-lı, -li) (-dır, -dir) Ya… ya… / ya-ha… ya da…/ ye… ye….	Ama Da… da… Hem, Hem… hem…/ hem… hem de –ylan / -lan / nän (<ile-n): İle Ne… ne…/ ne… ne de… Ve: Ya… ya…, (< ya ki), yaki, yakida:

Cümle Dizisi Oluşturan Bağlaçlar	Türkiye Türkçesinde	Azerbaycan Türkçesinde	Türkmen Türkçesinde	Gagavuz Türkçesinde
	Ama Ancak Belki Bırak ki Bilemedin / bilemediniz Bir / bir de Da Çünkü Demek / demek ki Derken Fakat Hâlbuki Ha… ha… Hatta / ve hatta Hem / hem de / hem… hem de… İster… ister… İyisi mi Kah…hah… / gah…. gah… Kısacası Ki Lakin Mademki Mamafih Mesela Nasıl ki Ne… ne… / ne… ne de Nitekim Oysa / oysaki Örneğin Öyleyken Öyle ki Öyleyse Ta / ta ki Üstelik Ve Ya… ya (yahut /veya / veyahut… Yalnız Yani Yeter ki Yoksa Zira	Amma / əmma: ama Ancaq: Ancak Bélke: belki Bir / bir de Çünki: çünkü Demek / demek ki Di gəl ki: ama Dolayısıyla Fəqət : fakat Halbuki Hah… hah… : ha… ha… Hatta / ve hatta Hem / hem de / hem… hem de… İstər… istər / istərsə də : ister… ister… Kah…hah… / gah…. gah… Ki Lakin Madam ki : mademki Meselen : mesela Ne… ne… / ne… ne de Nitekim Béle ki: öyle ki Teki: ta ki Üstelik Ve Velhasıl Ya… ya / ya da (yahut / veya / veyahut… Yəni: yani	A: fakat, ama, lakin Emma: ama, fakat, lakin Belki Belkem: belki Belki Bir / bir de Da, de: da, de Sebebi / çünki: çünkü Diymek: demek / demek ki Ha… ha… Hatda: Hatta / ve hatta Hem / hem de / hem… hem de… Ke…ke… / ke… kete: ya… ya, kah… kah…gah…gah, Ne… ne… / ne… ne de Eysem : Öyleyse Ta / ta ki Üstesine: üstelik Ve Veli~velin: ama, fakat, lakin, yalnız Ya… ya (yahut /veya / veyahut… Ye… ye… Yaġnı: yani: Yogsam : yoksa Yogsam bolmasa: yoksa Yöne: fakat, ama, lakin	Ama Ani: ki Da, ta Fakat yok Hem / hem de / hem… hem de… Ki Kim Ne, Ne… ne… / ne… ne de Neçiki / neçin ki: Çünkü Ve Ya… ya da… Osa: yoksa < yok ise Oysaydı : oysa, oysa ki, yoksa, halbuki Zerä / Zeräm / Zereciim / Zere: Zira

Ara Söz Bağlaçları	Türkiye Türkçesinde	Azerbaycan Türkçesinde	Türkmen Türkçesinde	Gagavuz Türkçesinde
	Bahusus Belki / belki de / ve belki / ve belki de Ki Yani Velev / velev ki Velhasıl	Bəlkə də : Belki / belki de / Ki Yəni: yani	Ki	Ki Yani

Kaynakça:

Azimov P.; Baylıyev H, (1959), *Türkmen Diliniñ Grammatikası, II.Bölüm, Sintaksis*, Aşgabat (TDG).

Azimov, P.; Sopuyev, G.; Gönneyew, Y.; Weyisow, B.; Ziyayew, N., (2011), *Türkmen Dili,* Aşgabat, Türkmen Devlet Neşiryat Gullugy.

Babaoğlu, N., (1999), "Gagauz Türklerinin Kirilik Alfabesinden Latin Alfabesine Geçmesi", *Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi*, S:7.

Banguoğlu, T., (1940), *Ana Hatlarıyla Türk Grameri*, Ankara.

Banguoğlu, T., (2007),*Türkçenin Grameri*, Ankara, TDK Yay.

Bayatlı, H, K., (1996), *Irak Türkmen Türkçesi*, Ankara, TDK Yay., (ITT).

Berkil, Özgür Semih (2003), *Türkmen Türkçesindeki Edatlarla Türkiye Türkçesindeki Edatların Karşılaştırmalı İncelenmesi*, Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Denizli.

Delice, H. İ., (2008), *Sözcük Türleri*, Sivas, Asitan Yayınları.

Demir, N, Emine Y. (2010), *Türk Dili El Kitabı*, Ankara, Grafiker Yayınları.

Deny, J., (1941), *Türk Dili Grameri* (Osmanlı Lehçesi), İstanbul, Çeviren: Ali Ulvi Elöve.

Doğan, A., (1976), *Sözcük Türleri I, II*, Ankara, TDK Yayınları.

Ediskun, H., (2005), *Türk Dilbilgisi*, İstanbul, Remzi Kitabevi.

Eker, S., (2011), Çağdaş Türk Dili, Ankara, Grafiker Yayınları.

Ergin, M., (2007), *Türk Dil Bilgisi*, , İstanbul, Bayrak Yayınevi.

Gencan, T. N., (1975), *Dilbilgisi*, Ankara, TDK Yayınları.

Grönbech, K., (2000), *Der Türkische Sprachba*, (Türkçenin Yapısı) Çev: Mehmet Akalın, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları.

Gülensoy, T., (1994), *Türkçe El Kitabı*, Kayseri, Bizim Gençlik Yayınları.

Hacıeminoğlu, N., (1992), *Türk Dilinde Edatlar*, İstanbul, MEB Yayınları.

Hanser, O., *Türkmence Elkitabı*, (2003), Çev. Zuhal Kargı Ölmez, İstanbul, Türk Dilleri Araştırmaları Dizisi: 17, (Oskar Hanser, TEK).

Hudaygulıyev, C., (1988), *Açlık Yılı,* C. 3, Ahşabat, Sovet Edebiyatı, (Ismayıl Şıhlı, AY).

İlyuşin V., (1988), *Hıtay Daşda Däl*, C. 3 Ahşabat, Sovet Edebiyatı, (HDD).

Ulutaş, İsmail, (2004), *Relative Clauses In Gagauz Syntax*, İstanbul, The Isis Press.

Kaynak, Oya, (1969), "Türkçede Bağlaçlar*", Türk Dili Dergisi*, Ankara, C. XIX.

Kazımov, Q., Ş., (2010), *Müasır Azebaycan Dili Morfologiya*, Bakı.

Kononov, A., N., (1956), *Grammatika Sovremennogo Turetskogo Literaturnogo Yazıka* (Çağdaş Türk Edebi Dilinin Grameri), Tercüme eden: Sabit Paylı, Moskova, (Basılmamış tercümesi TDK Kütüphanesindedir.)

Korkmaz, Z., (1961), "Türkiye Türkçesinin ki Bağlacı ile ki Şüphe Edatı Arasındaki Yapı ve Görev Ayrılığı", *Türk Dili Üzerine Araştırmalar*, C: I, Ankara, TDK Yayınları.

Korkmaz, Z., (2007), *Türk Dili Üzerine Araştırmalar III*, Ankara, TDK Yayınları.

Korkmaz, Z., (2009), *Türkiye Türkçesi Grameri Şekil Bilgisi*, Ankara, TDK Yayınları.

Köseoğlu, N., 1999, *Türkiye Dışındaki Türk Edebiyatları Antolojisi*, 12. C. Romanya ve Gagauz Türk Edebiyatı, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Kvilinkova, E. N., *Moldova Gagauzların Halk Türküleri*, Kişinev, 2003. (MGHT).

Mansuroğlu, M., (1955), "Türkçede Cümle Çeşitleri ve Bağlayıcıları", Ankara, *TDAY Belleten*.

Serebrennikov, Boris Aleksandroviç, Ninel Zeynalova Gadjieva, (1986), *Sravnitel'no-istoriçeskaya grammatika tyurkskih yazıkov,* Moskova, *Türk Yazı Dillerinin Karşılaştırmalı Grameri*, Çevirenler: Tevfik Hacıyev, Mustafa Öner, (2011), Ankara, TDK Yayınları.

Söyegov, Mıratgeldi vd., Türkmen Diliniñ Grammatikası –Morfologiya-, Ruh, Neşriyatı, Aşgabat 1999. (TDG)

Söyegov, M., (2000), *Türkmen Dilinin Grammatikasy Morfologiya*, Aşgabat.

Şerif, A., (1986), Molla *Nesreddin* "Nece Yarandı", Azerbaycan Devlet Neşriyyatı, Bakü.

Şıhlı, I., *Ayrılan Yollar* (1986), (Roman), Bakü, (AY).

Şireliyev, M. Ş., Abdullayev, K. M., (1986), *Oğuz Grubu Türk Dillerinin Mügayiseli Grammatikası II. Hisse Morfologiya*, Bakü.

Tagan, A., (1990), *Saragt Galası* (Roman), II. Baskı, Aşgabat, (SG).

Tekin, T., Mehmet Ölmez, Emine Ceylan, Zuhal Ölmez, Süer Eker, (1995), *Türkmence - Türkçe Sözlük,* Ankara, Simurg Yay, (TTS).

Tiken, K., (2004), *Eski Türkiye Türkçesinde Edatlar, Bağlaçlar, Ünlemler ve Zarf Fiiller*, Ankara, TDK Yayınları.

Weyisov, B., (2008), *Türkmen Dilinin Tarihi*, Aşgabat, Türkmen Devlet Neşiryat Gullugy.

Yavuz, S., (2011), "Türkiye Türkçesi Ağızlarında Bağlaçlar*", Diyalektolog Ağız Araştırmaları Dergisi*, S. 3.

Zeynalov, F. R., (1971), *Muasır Türk Dillerinde Kömekçi Nigt Hisseleri*, Bakı.

KLASİK TÜRK EDEBİYATI

BİR ŞARİHİN OLGUNLUK DÖNEMİ ESERİ: *ŞERH-İ BOSTÂN*

Bedriye Gülay AÇAR

Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı

Özet

Şerh, Klasik Türk edebiyatı bünyesinde gelenek oluşturmuş bir sahadır. Şerh Edebiyatı mahsulleri, içinde barındırdıkları filolojik, edebî, tarihî, etimolojik, leksikolojik, mitolojik, kültürel malzeme ve bilgi ile Klasik Türk edebiyatının en bâkir ve bu haliyle belki de en mühim sahalarından birini teşkil eder. Şerh metinleri, döneminin ilme bakış açısını, ilmi ele alışını, sosyolojik özelliklerini, eğitim ve öğretim metotlarını göstermesi bakımından da önemli kaynaklardır. *Şerh-i Bostân*, Sûdî-i Bosnevî'nin 8 Mayıs 1598 tarihinde tamamladığı eseridir. *Şerh-i Bostân*, bütünüyle şerh alanında eserler kaleme alan müellifin son eseridir ve onun olgunluk dönemi eseri olması bakımından da ayrı bir kıymeti haizdir. Bu bildiride 13. yüzyıl Fars müelliflerinden Sa'dî-i Şîrâzî'nin *Bostân* isimli meşhur eserine, Sûdî-i Bosnevî tarafından yapılan şerhin, Klasik Türk edebiyatının şerh geleneği ve edebî tenkit sahası bakımından büyük önem arz etmesi ve eserin bilimsel incelemesinin literatüre kazandırılmasının gerekliliği üzerinde durulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Klasik Türk Şiiri, Şerh, Sûdî-i Bosnevî, Sa'dî-i Şîrâzî*, Bostân*.

Abstract

Paraphrase is a traditionalised expertise area in Classical Turkish Literature. Works of paraphrase are considered as the most untouched and one of the most significant sections of Turkish literature with their philological, literal, historical, etymological, lexicological, mythological and cultural factors and knowledge they contain. Paraphrase texts are essential in order to comprehend the point of view about science, handling science, presenting sociological characteristics and methods of education of the term. Şerh-i Bostân is Sûdî-i Bosnevî's work which was completed in 8 May 1598. *Şerh-i Bostân* is his the last work and in point of being his advanced age work, it is fundamentally significant. In this paper, it is accentuated that importance of the paraphrase made for 13. century's famous poet Sa'dî-i Şîrazî's well-known book *Bostân* by Sûdî-i Bosnevî in the sense of tradition of paraphrase in Classical Turkish Literature and necessity of its scientific analysis.

Key Words: Classical Turkish Literature, Paraphrase, Sûdî-i Bosnevî, Sa'dî-i Şîrâzî, *Bostân*.

Giriş

Yaygın ama eksik bir adlandırma ile Divan edebiyatı olarak tanınan Klasik Türk edebiyatı, bizlere dahil olduğu medeniyet dairesindeki üç büyük milletin fikir ve hayal âleminin, bilgi ve kültür birikiminin, geleneğinin, göreneğinin, hayata karşı duruşunun, insan ve kainat algısının ve dahi estetik anlayışının sıkı bir gelenek bağıyla sarıp sarma-

landığı bir dünya sunar. Aradan geçen yüzyılların ve sürekli olarak gelişen teknolojinin tabii bir neticesi olarak günümüz insanı bu dünyaya yabancıdır.

Temelinde İslam medeniyetinin yer aldığı, kendi geleneğiyle şekillenen, aşk duygusu üzerine inşa edilen, şairlerinin dünyaya ait her türlü gerçekliği kendi şairlik tabiatlarından süzüp orijinal ve renkli hayallerle yeniden yaratmakta yarıştıkları, şiirin bugünkü gibi karanlık mahfillere sürülmediği tam da aksine baş tacı edildiği bir döneme ait olan Klasik Türk şiirinin katman katman dünyasının içine girebilmek için elzem olan, onun kelime kadrosuna ve dünyasına aşina olmaktır. Zannedildiği gibi sadece Arapça ve Farsça kelimelerin sözlük anlamlarının bilinmesiyle bu edebiyatın derinlerine inilmesinin mümkün olmadığı gün gibi aşikardır. Sadece bu tarz bir yaklaşım bile okuyucunun kafasında bu şiirin anlattığının tam da tersi bir tablonun çizilmesine sebep olabilmektedir. Çünkü Klasik Türk şiirinin kelime kadrosunun içinde yer alan, bugün bile kullandığımız bazı kelimelerin metin içinde çok farklı anlamlara geldiği görülmektedir. Bu bakımdan Klasik Türk şiirine yaklaşırken, metinleri yine metinler yolu ile çözmek en sağlıklı yoldur diyebiliriz. Yani söz gelimi bir beyitte anlaşılamayan bir kelime, başka bir beyitte geçtiği yerde yani farklı bir bağlam içinde daha kolay anlamlandırılabilir. Fakat bu yaklaşımın da kelimenin anlaşılması sürecinde zorlukları vardır. Bu noktada klasik şerhlerin anahtar rolünü üstlendiğini söylemekte bir beis yoktur. Bu şerhlerde kelime ve terkiplerin sözlük anlamları, gramer özellikleri, metindeki diğer kelimelerle irtibatları ve bu şekilde kazandıkları manalar üzerinde durulması ve şârihlerin, kelimelerin semantik ayrıntılarına karşı dikkatleri[1] pek çok meselenin aydınlanmasında bize yardımcı olmaktadır.

Sözlüklerde "açmak, ayırmak, bütünü parçalara bölmek ve açık anlatmak" gibi manalara gelen şerh, bir edebiyat terimi olarak, bir edebî eseri, bir risaleyi veya bir kitabı kelime kelime açıp izah ederek, içinde bulundurduğu bütün dil, anlam, sanat ve estetik özellikleriyle o eserin anlaşılmasını sağlama demektir.[2], Klasik Türk şiiri mahsullerini, ait olduğu döneme göre okuma ve anlama fırsatı veren klasik şerhler, layıkıyla değerlendirildiğinde, bu şiire nüfuz edilmesini engelleyen problemleri ortadan kaldırmada önemli bir rol oynamaktadır.

Bu çalışmamızda yukarıda bahsedilen şerhlerden biri olan ve 16. yüzyılın meşhur şârihi Sûdî-i Bosnevî tarafından kaleme alınan *Şerh-i Bostân* adlı eseri ele alacağız.

Bostân

Bostân İranlı şair Sa'dî-i Şîrâzî'nin (ö.1292) 1257 yılında tamamladığı meşhur mesnevisidir. İlk nüshalarında adı Sa'dînâme olarak geçse de eser Bostân ismiyle şöhret bulmuştur. Şairin eserine hiçbir isim vermediği yaygın bir kanaatse de[3], bir sene sonra tamamladığı Gülistân isimli eserinin dibacesindeki bir ibareden, eserine *Bostân* ismini verdiği neticesine ulaşabiliriz: "Fi'l-cümle ez-gül-i Būstān henūz baḳıyyetī mevcūd būd ki

[1] Ceylan, Ö., (2010), "Şerh: Türk Edebiyatı", ***DİA*** c. XXXVIII, İstanbul İSAM: Türkiye Diyanet Vakfı İslam Araştırmaları Merkezi, s. 566.

[2] Doğan, M. N., (2005), "Metin Şerhi Üzerine", Eski Şiirin Bahçesinde, İstanbul, Alternatif Düşünce Yayınevi, , s. 9.

[3] Kartal, A., (1992), "Sa'dî-i Şîrâzî'nin Bostân İsimli Eserinin Türkçe Tercüme ve Şerhleri", Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi, sa.5, İstanbul 2001, s.101; KARAİSMAİLOĞLU, A. (1992), "Bostân", DİA c. VI, İstanbul İSAM: Türkiye Diyanet Vakfı İslam Araştırmaları Merkezi, s.307.

kitāb-ı Gülistān bi-ʿavni'l-Meliki'l-Mennān tamām şüd."[4] Sa'dî-i Şîrâzî'nin bu ifadelerinden hareketle metinde *Bostân* kelimesinin tevriyeli kullanıldığını, müellifin bu ibarede kendi eserini de kastettiğini düşünebiliriz. *Bostân*, İran'ın Fars bölgesinde hüküm süren Salgurlu hükümdar Ebû Bekir bin Sa'd bin Zengî'ye ithaf edilmiştir.[5] Aruzun feʿūlün/feʿūlün/feʿūlün/feʿūl kalıbıyla kaleme alınan eser, bir mukaddime, bir naat, sebeb-i te'lîf, Ebû Bekir bin Sa'd bin Zengî'ye ve Muhammed bin Sa'd bin Ebûbekir'e övgüden sonra on bab üzerine tertip edilmiştir[6]:

1-Bāb-ı Evvel der-ʿAdl ü Tedbīr-i Cihān-dārī (29a) (Padişahlıkta dikkat edilmesi gerekenlere ve adalete dair)

2-Bāb-ı Düvüm der-İḥsān (119 b) (İyiliğe dair)

3-Bāb-ı Sivüm der-ʿAşḳ u Süḫan-ı Ṭarīḳatı Evliyā ve Maḥabbet-i İşān (160 a) (Velilerin yolunun bahsi ve sevgisi, onlara gönülden bağlanmaya dair)

4- Bāb-ı Çehārüm der-Tevāżuʿ (191 b) (Alçakgönüllülüğe dair)

5- Bāb-ı Pencüm der-Rıżā (232 b) (Rızaya dair)

6- Bāb-ı Şeşüm der-Ḳanāʿat (249 a) (Yetinmeye dair)

7- Bāb-ı Heftüm der-Teʾşīr-i Terbiyet (261 b) (Terbiyenin tesirine dair)

8- Bāb-ı Heştüm der-Şükr (282 b) (Şükre dair)

9- Bāb-ı Nühüm der-Tevbe (295 b) (Tevbeye dair)

10- Bāb-ı Dehüm der-Münācāt ve Ḫatm-i Kitāb (310 b) (Münacata dair ve kitabın sonu)

Sa'dî, *Bostân*'da, derlediği hikâyeler, şahit olduğu olaylar ve duyduğu rivayetlerle edindiği bilgi ve tecrübelerini hikâye ve fıkralar halinde anlatmış, bunları sade, çekici ve anlaşılır bir üslup kullanarak kaleme almıştır. Şair adalet, siyaset, yöneten-yönetilen münasebetleri, iyi ve kötü ahlak, Allah'a karşı kulluk, terbiye, aşk, sevgi ve benzeri konuları didaktik bir bakış açısıyla işlemiştir.[7]

Eser Türkçeye pek çok kez tercüme edilmiştir, eser üzerine Türkçe şerhler de kaleme alınmıştır. Kâtip Çelebi Keşfü'z-Zunûn'da Sürûrî olarak meşhur Şeyh Mustafa bin Şaban, Şemullah Şem'î, Hevâyî-i Bursevî ve Sûdî-i Bosnevî'nin *Bostân* şerhlerinin bulunduğunu kaydeder.[8] Osmanlı Müellifleri'nde ise Sürûrî dışındaki şârihlerin *Bostân* şerhlerinin olduğu bilgisi yer almaktadır.[9] Bursalı Mehmed Tahir bunlara ilaveten İsmail Hakkı Bursevî'nin de bir *Bostân* şerhi olduğundan bahseder.[10]

Sûdî-i Bosnevî

16. yüzyılın meşhur şârihlerinden biri olan Sûdî-i Bosnevî, Bosna-Hersek'in Čajniče kasabasına bağlı Sudići köyünde dünyaya gelmiştir. İsmi Ahmed'dir, doğduğu köye nisbetle Sûdî olarak anılmış ve tanınmıştır. İlk eğitimini muhtemelen Foça'da aldıktan sonra Saraybosna'ya gitmiştir. Daha sonra İstanbul'a geçerek yüksek öğrenimini burada tamamlamıştır. Öğreniminin ardından kısa bir süre Erzurum'a ve oradan Diyarbakır'a gitmiş; Bağdat, Kûfe ve Necef'te birkaç yıl kalıp tahsilini sürdürmüş, ardından da İstanbul'a dönmüştür.

[4] Sa'dî-i Şîrâzî, Gülistân, haz. Halîl Hatîb Rehber, Tahran: İntişârât-ı Safî Alîşâh, 1328, s.31. Tercüme: Sözün kısası Bostân'ın çiçeğinden hâlâ arta kalanlar vardı ki Gülistân, Allah'ın yardımıyla tamamlandı.

[5] Karaismailoğlu, A, a.g.md., s.307.

[6] Babların isimleri, Şerh-i Bostân'ın ileride bahsi geçecek olan, mukabele kaydı bulunan nüshasına göre sıralanmış ve tercüme edilmiştir: Süleymaniye Kütüphanesi Mihrişah Sultan No: 388.

[7] Karaismailoğlu, A, a.g.md., s.307.

[8] Kâtip Çelebi, Keşfü'z-Zunûn, çev. Rüştü Balcı,(2008), İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, , c.1, s.237.

[9] Bursali Mehmed Tâhir, (2004), Osmanlı Müellifleri I-II-III, Haz. Mustafa Tatçı, Cemal Kurnaz,Ankara: Bizim Büro Yayınları, c. 1, s. 324; A.e., c. 2, s. 258; A.e., c. 2, s. 488.

[10] A.e., c. 1, s. 29

Burada İbrahim Paşa Sarayı'ndaki Gılmân-ı Hâss'a hoca olarak tayin edilmiştir. Görevinden alındıktan sonra hayatının sonuna kadar eser kaleme almakla meşgul olmuştur. [11] Meşhur şâirih 1008 (1599-1600) yılında vefat etmiştir.[12]

Bütün eserlerini şerh vadisinde kaleme almış olan şârihin eserleri şunlardır: Şerh-i Dîvân-ı Hâfız, Şerh-i Gülistân, Şerh-i Bostân, Şerh-i Kâfiye, Şerh-i Şâfiye, Şerh-i Mesnevî, Şerh-i Tuhfe-i Şâhidî, Şerh-i Dav', Hâşiye alâ-Şerhi Hidâyeti'l-Hikme, Risâleleri.[13]

Şerh-i Bostân

Şerh-i Bostân, Sûdî-i Bosnevî'nin, Sa'dî-i Şîrâzî'nin *Bostân* isimli mesnevisine yaptığı şerhtir. Türklerin Farsça öğrenirken, temrin ve pekiştirme amacıyla yararlandığı başlıca eserlerden biri olan *Bostân*, Kâtip Çelebi'ye göre "Bu şerhler arasında en güzeli, en genişi ve doğruya en yakın olanı"dır.[14] Şârih eserinin sonuda, eserin bitiş tarihini 2 Şevval 1006 (8 Mayıs 1598) olarak vermiştir: "Şu dem kim Àòir oldı şeró-i BostÀn/ Be-ʿavn-i ÒÀlıú u Ḥannān-ı Mennān/Meh-i şevvālüñ ikinciydi rūzı/Daḫı ʿīd-i ṣıyāmuñ ey süḫan-dān/Ġav idi hem sene ol demde ey yār/Daḫı evvel bahār u vaḳt-i seyrān/ Saʿādet bulsun oḳuyup yazanlar/Daḫı sehv ü ḫaṭāsın düzen insān"[15] Nazif M. Hoca'ya göre müellif hattı olması muhtemel olan Beyazıt Devlet Kütüphanesi No:5494'te kayıtlı nüshanın müellif hattı olabileceğine dair herhangi bir ipucuna rastlayamadık.[16] Bununla birlikte *Şerh-i Bostân*'ın edebî eserlerde pek fazla rastlanmayan[17] mukabele kaydı bulunan bir nüshası mevcuttur.[18] Kayıt şöyledir: "…min-aṣli nüsḫatin Sûdiyyi ṣāḥibʿirfān.. fī-maḥrūsati İstanbul fī-şehri ṣaferi'l-ḫayr senetü erbaʿa ve tisʿīn ve elf "[19]. Tenkitli metin kurmakta maksat, müellifin elinden çıkan nüshaya en yakın nüshayı ortaya koymaktır.[20] Dolayısıyla Süleymaniye Kütüphanesi Mihrişah Sultan No: 388'de yer alan ve 1094 (1682/1683) senesinde talik yazıyla Ali bin Abdullah tarafından istinsah edilmiş 315 varaklık nüsha, müellif nüshasından hareketle kaleme alındığı için bildirimizde esas alacağımız nüsha olacaktır.

Sûdî-i Bosnevî'nin *Şerh-i Bostân*'ı iki cilt halinde 1288(1871) ve Şem'î'nin şerhi ile birlikte 1293(1876) yılında İstanbul'da basılmıştır. Ayrıca 1973 yılında Ekber Bihruz tarafından *"Şerh-i Sûdî ber-Bostân-ı Sa'dî"* adıyla Farsçaya tercüme edilmiştir.[21] Farsça bir eserin Türkçe şerhinin tekrar eserin anadili olan Farsçaya tercüme edilmesi, Sûdî'nin şerhinin ciddi bir kıymete sahip olduğunun ispatıdır.

Arapça ve Farsçaya bu dillerdeki eserleri şerh edebilecek kadar vâkıf olan Sûdî, *Şerh-i Bostân*'ında da bunu bir kez daha gözler önüne sermiştir. Metni türlü yönlerden ele alan, metnin söz varlığı üzerinde hassasiyetle duran, anlaşılması güç ince ayrıntıların anlaşılması için azami çaba sarf eden şârih, tüm bilgi birikimini ve şerh hususundaki tec-

[11] Aruçi, M., (2009), "Sûdî Bosnevî", *DİA* c. XXXVII, İstanbul İSAM: Türkiye Diyanet Vakfı İslam Araştırmaları Merkezi, s. 466.

[12] Tarafımızdan yapılan bu tespit bir makaleyle ilim çevrelerine takdim edilecektir.

[13] Sûdî-i Bosnevî, *Gülistân Şerhi*, Haz. Dr. Ozan Yılmaz, (2012), İstanbul: Çamlıca Basım Yayın, s. L.

[14] Kâtip Çelebi, A.e., s.237.

[15] Sûdî-i Bosnevî, *Şerh-i Bostân*, Beyazıt Devlet Kütüphanesi No:5494, vr. 577b.

[16] Hoca, N. M., (1980), *Sûdî, Hayatı, Eserleri ve İki Risalesi'nin Metni,* İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, s. 27.

[17] Köksal, M. F. (2012) "Metin Neşrinin Ana Esasları", *Eski Türk Edebiyatında Tenkit ve Teori,* İstanbul: Kesit Yayınları, , s.19.

[18] Hoca, N. M., A.e., s. 28.

[19] Sûdî-i Bosnevî, *Şerh-i Bostân*, Süleymaniye Kütüphanesi Mihrişah Sultan 388, vr. 315a.

[20] Köksal, M. F. (2012), "a.g.m", *Eski Türk Edebiyatında Tenkit ve Teori*, s.17.

[21] Hoca, N. M., A.e., s. 26.

rübelerini, kaleme aldığı son eseri olan Şerh-i Bostân'da başarılı bir biçimde kullanmıştır. Şerhler bilgi verme, açıklama, birtakım hususları ortaya koyma amaçları göz önüne alındığında kendi dönemleri içinde akademik eserler olarak kabul edilir. Şerh-i Bostân'ın, bunlara ilaveten, şârihinin eser üzerinde belli bir teşrih yolu izlemesi, metin içi göndermelerde bulunması, kaynak göstermesi ve kendinden önce aynı eser üzerine yazılmış şerhleri incelemesi ve bunlar hakkında da tespitlerde bulunması gibi sebeplerle akademik bir yönünün olduğu söylenebilir.

Mukabele kaydı olan nüshada bulunmamakla beraber, diğer bazı nüshalarda yer alan sebeb-i teşrih kısmında verilen bilgiye göre Sûdî, eserini Ömer Efendi ismindeki bir dostunun ricası üzerine kaleme almıştır. Sûdî'nin anlattığına göre dostu Ömer Efendi bir sabah Sûdî'nin evine gelir, konuşurlar, laf lafı açar ve Ömer Efendi Bostân'ı övdükten sonra, Sûdî'den bu nadide eserin anlaşılması güç kısımlarının açıklanması, ibarelerinin bilinmesi, kullanımlarının anlaşılması, üslubunun kavranması, Farsça öğrenmek isteyenlerin eserden faydalanmaları ve Sûdî'yi bu sebeple hayır dualarla anmaları için Bostân'a bir şerh yazmasını ister, Sûdî de onu kırmaz ve Şerh-i Bostân'ı kaleme alır.[22]

Şârih, şerhe başlarken öncelikle ana metin olan *Bostân*'ın şerh edeceği beyitini yazmış, ardından beyitte geçen ibareleri gramer açısından incelemiş ve kelimelerin anlamlarını vermiş, sonra da "maḥṣûl-i beyt" diyerek beyiti Türkçeye tercüme etmiştir. Beyite ve şerhine altın tartan bir kuyumcu hassasiyetiyle yaklaşan şârih, ince dikkat gerektiren ayrıntılara, buna ilaveten kelimelerin ve ibarelerin anlaşılmasına özen göstermiştir. Şem'î ve Sürûrî'nin kendisinden önce yaptıkları *Bostân* şerhlerini göz önünde bulundurmayı ihmal etmeyen Sûdî, onlara katılmadığı hususları eleştirmekten geri durmamış, reddiyeleriyle bunları açıkça belirtmiştir. Kimi reddiyelerde bu şârihleri eleştirirken onların sahih Bostân nüshalarına bakmadıklarını söyleyen Sûdî'nin, Şerh-i Bostân için muteber nüshaları göz önünde bulundurduğunu söyleyebiliriz. Eserde Sûdî'nin gramere dair görüşlerinin yanı sıra edebî sanatlarla ilgili yorumlarını bulmak da mümkündür. Yine *Şerh-i Bostân*'da, daha önceki şerhlerinden de bahsetmiştir:

"…Böyle yerlerde dili göñülle beyān eyleyen göñli bilmezmiş."[23]

"…Mülk yerine şehr yazan ṣaḥīḥ nüsẖalara muẖālif yazmış."[24]

"Be-men dār güft ey ẖıredmend gūş/Ki dānem cüvān-merd-rā perde-pūş. Be-men bā ḥarf-i ṣıla dār fiʿl-i emr-i müfred-i muẖāṭabṭut dimekdür gūş kāf-ı ʿAcemüñ żammıyla ḳulaḳ dimekdür ki ḥarf-i taʿlīl dānem fiʿl-i mużāriʿ-i mütekellim-i vaḥde bilirim dimekdür cüvān-merd-rā rā edāt-ı mefʿūl perde-pūş vaṣf-ı terkībīdür perde örtici ve sırr ṣaḳlayıcı maʿnāsına maḥṣûl-i beyt: Belā-cūy çünki cüvāndan meẕkūr kelimātı işitdi aña didi ey cüvān-merd ḳulaġuñı baña ṭut tā kim saña sırrumı ʿayān ve murādumı beyān eyleyem zīrā cüvān-merdi ve kerīmi sırr ṣaḳlayıcı ve rāz ketm idici bilirim yaʿnī ehl-i mürüvvet perde-pūş añlarum mercūdur ki rāzumı kimseye ifşā eylemeyesin."[25]

"ʿAceb der-zenaḫdān-ı ān dil-firīb/Ki hergiz ne-būdest ber-serv sīb ʿaceb taḳdīri ʿacebdāremdür yaʿnī ʿaceb ṭutarum ḥāṣılı ʿacebüm var dimekdür der ḥarf-i ẓarf zenaḫdān-ı ān dil-firīb lāmiyye zenaḫdān eñek dimekdür ān ism-i işāretdür dil-firībe dil-firīb vaṣf-ı terkībīdür firībīdenden aldamaḳ dimekdür göñül aldayıcı dimekdür ki ḥarf-i ʿilletdür

[22] A.e., Beyazıt Devlet Kütüphanesi No:5494, vr. 7b-8a.
[23] A.e., Süleymaniye Kütüphanesi Mihrişah Sultan No: 388, vr. 234a.
[24] A.e., Süleymaniye Kütüphanesi Mihrişah Sultan No: 388, vr. 50a.
[25] A.e., Süleymaniye Kütüphanesi Mihrişah Sultan No: 388, vr. 144a.

taʿaccübe maḥṣūl-i beyt: Taʿaccübüm vardur ol dil-firībüñ eñeginde yaʿnī elmaya beñzer degirmi eñeginde ki hergiz servüñ üzerinde olmamışdur úÀmetini serve ve eñegini sìbe teşbìh idüp buyurur èaceb ùutarum anuñ serv gibi úÀmeti üzre sìb gibi zenaòdÀnını zìrÀ hergiz serv üzre sìb bitmemişdür."[26]

"Çü āvāz-ı muṭrib ber-āmed zi-kūy/Be-gerdūn şüd ez-ʿāşıḳān hāy u hūy. Ber-āmed çıḳdı dimekdür gerdūn bunda felek maʿnāsınadur şüd reft dimekdür maḥṣūl-i beyt: Çünki muṭribüñ āvāzı maḥalleden çıḳdı sāz çalınmaġa ve terāne ve terennüm olmaġa başlandı ʿāşıḳlardan hāy u hūy ṣadāsı felege gitdi bu ḥālet ziyāde şevḳ u ẕevḳden kināyetdür."[27]

"Ḥikāyet-i müşt-zen-i teng-dest: Yekī müşt-zen baḫt u rūzī ne-dāşt/Ne esbāb-ı şāmeş müheyyā ne çāşt. Müşt-zen vasf-ı terkībidür yumruḳ urıcı maʿnāsına bunuñ aşlı budur ki bunlar bir ṭāʾifedür ki yumruḳla ceng iderler yaʿnī ṣaġ eliyle şöyle maʿlūm ola ki ziyāde idmāndan ṣaġ elinüñ barmaḳları naşırātından bir ḫıyāra dönmişdür taḥṣīlüm zamānında Şām'a birkaç Semerḳandī ṭālib-i ʿilmler geldiydi anlardan gördüm-idi ne ṭarīḳiyle ceng idüp ve nice oynaduḳları Gülistān şerḥinde müşt-zen ḥikāyesinde ḥāllerini mufaṣṣal beyān eylemişim murād idinen aña mürācaʿat eylesün pes müşt-zeni zūr-bāzla beyān idenler aşlından ḫaber-dār degül imiş (redd-i Sürūrī ve Şemʿī) rūzī bunda rızḳ maʿnāsınadur esbābdan murād meʾkūlāt u meşrūbātdur şām aḫşama ve çāşt cīm-i ʿacemle úuşlıàa dirler müheyyÀ óÀøır dimekdür maóāÿl-i beyt: Bir müşt-zenüñ devleti ve rızḳı yoḳ idi yaʿnī ziyāde faḳīr idi şöyle ki ne aḫşam yiyecegi var-idi ve ne ḳuşlıḳ ḥāşılı afḳar-ı nās-idi."[28]

Sonuç

Tüm eserlerini şerh sahasında kaleme alan ve 16. yüzyılda yaşamış olan Sûdî-i Bosnevî, Türk edebiyatının en büyük şârihlerinden bir tanesidir. Arapçaya, Farsçaya ve Türkçeye olan derin vukufu, ilmî titizliği, ciddiliği ve dikkati sayesinde şerh ettiği metinleri okuyucunun istifadesine layıkıyla sunabilmiştir. Onun en son eseri 1006 (1598) yılında tamamladığı *Şerh-i Bostân*'dır. *Şerh-i Bostân*, Sa'dî-i Şîrâzî'nin sadece Fars edebiyatında değil, dünya edebiyatında da klasikleşmiş *Bostân* isimli mesnevisinin şerhidir. Malumdur ki her kişi yaptığı işte tecrübe kazanarak ustalaşır. Bu hakikat doğrultusunda *Şerh-i Bostân*'ın Sûdî'nin olgunluk ve ustalık dönemi eseri olduğu söylenebilir. *Şerh-i Bostân* üzerine yapılacak çalışmaların ileride Sûdî'nin bütün eserlerinin incelenmesiyle ortaya konulabilecek bir şerh lügatına katkısının olacağı muhakkaktır.

Kaynakça

Aruçi, Muhammed, (2009), "Sûdî Bosnevî", *DİA* c. XXXVII, İstanbul İSAM: Türkiye Diyanet Vakfı İslam Araştırmaları Merkezi.

Bursali, M. Tâhir, (2004), *Osmanlı Müellifleri I-II-III*, Haz. Mustafa Tatçı, Cemal Kurnaz, Ankara: Bizim Büro Yayınları, c. 1

Ceylan, Ömür, (2010), "Şerh: Türk Edebiyatı", *DİA* c. XXXVIII, İstanbul İSAM: Türkiye Diyanet Vakfı İslam Araştırmaları Merkezi.

Doğan, M. Nur, (2005), "Metin Şerhi Üzerine", *Eski Şiirin Bahçesinde*, İstanbul, Alternatif Düşünce Yayınevi.

Hoca, Nazif M., (1980), *Sûdî, Hayatı, Eserleri ve İki Risalesi'nin Metni*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.

[26] A.e., Süleymaniye Kütüphanesi Mihrişah Sultan No: 388, vr. 260a.
[27] A.e., Süleymaniye Kütüphanesi Mihrişah Sultan No: 388, vr. 275b.
[28] A.e., Süleymaniye Kütüphanesi Mihrişah Sultan No: 388, vr. 106a.

Karaismailoğlu, Adnan, (1992), "Bostân", *DİA* c. VI, İstanbul İSAM: Türkiye Diyanet Vakfı İslam Araştırmaları Merkezi.

Kartal, Ahmet, (1992), "Sa'dî-i Şîrâzî'nin Bostân İsimli Eserinin Türkçe Tercüme ve Şerhleri", *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi*, sa.5, İstanbul

Kâtip Çelebi, *Keşfü'z-Zunûn***,** çev. Rüştü Balcı,(2008), İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, , c.1.

Köksal, M. Fatih, (2012), "Metin Neşrinin Ana Esasları", *Eski Türk Edebiyatında Tenkit ve Teori*, İstanbul: Kesit Yayınları.

Sa'dî-i Şîrâzî, *Gülistân,* haz. Halîl Hatîb Rehber (1328) ,Tahran: İntişârât-ı Safî Alîşâh,

Sûdî-i Bosnevî, *Gülistân Şerhi*, Haz. Dr. Ozan Yılmaz, (2012), İstanbul: Çamlıca Basım Yayın.

Sudî-i Bosnevî, *Şerh-i Bostân*, Süleymaniye Kütüphanesi Mihrişah Sultan No: 388.

Sûdî-i Bosnevî, *Şerh-i Bostân*, Beyazıt Devlet Kütüphanesi No:5494

SEYF-İ SARÂYÎ'NİN GÜLİSTAN TERCÜMESİNDE YİYECEK VE İÇECEK ADLARI

Dilek BAYRAKTAR

İstanbul Kültür Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Özet

Bu makalede Gülistan Tercümesi'nde kullanılan yiyecek içecek adlarının anlamsal özellikleri ve Türkiye Türkçesinde görülen durumları anlatılmaktadır. 14. Yüzyılda Kıpçak Türkçesiyle yazılmış bu eserin söz varlığında görülen yiyecek ve içecek adlarının Divan-ı Lûgati't-Türk'te geçenleri gösterilmiştir. Bu adların kökenleri ve metindeki geçiş sıklığı belirtilmiştir. Bunun için Ali Fehmi Karamanlıoğlu'nun Seyf-i Sarâyî **Gülistan Tercümesi adlı çalışmasından yararlanılmıştır.**

Anahtar Sözcükler: Gülistan Tercümesi, Kıpçak Türkçesi, Türkiye Türkçesi, Yiyecek İçecek Adları

Abstract

In this article, the food and drink names used in the Translation of Gülistan and their meanings and their place in Turkey Turkish are mentioned. Out of the food and drink names in that study, which was written in Kipchak Turkish in the 14th century, those also in Divan-ı L**û**gati't-Türk are mentioned. The origins and the frequency of these names are specified. For this purpose, Ali Fehmi Karamanlıoğlu's Translation of Gülistan by Seyf-i Sarâyî was benefitted from.

Key words: Translation of Gülistan, Kipchak Turkish, Turkey Turkish, Food and Drink Names

Giriş

Seyf-i Sarâyî'nin Gülistan Tercümesi Sadi'nin Gülistan adlı eserinin dilimize ilk çevirisidir. Eser, 356 sayfa olup 178 varaktır. 14. yüzyıl Kıpçak Türkçesiyle yazılan bu eserin 3000'e yakın kelimesi vardır. Bunların 1000 kadarı Türkçe kaynaklı olup geri kalanın büyük çoğunluğu Arapça ve Farsça kaynaklıdır.1 Bununla beraber eserin dilindeki söyleyiş kolaylığı ve akıcılık, hakkında pek fazla bilgimiz olmasa da Seyf-i Sarâyî'nin dili kullanmada yetkin bir şair olduğunu göstermektedir.

Gülistan'ın bir öğüt ve ahlâk kitabı olması bir yana şairin tercümede esas aldığı hikâyelerin hikmetini ses, söz ve ritimle nasıl birleştirdiği düşündürücüdür. Ayrıca şairin

[1] Karamanlıoğlu A, (1989), *Gülistan Tercümesi*, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları s. XXXV

bir nesre şiiriyet hususiyeti vermenin ötesinde kelimelerin anlamlarını zenginleştirmedeki ustalığı dikkat çekicidir.

Eserde geçen yiyecek içecek adlarının kullanımı yukarıda belirtilenleri ispatlar niteliktedir. Metinde, bu adlar gerçek anlamlarının yanında mecaz anlamlarıyla da kullanılmıştır. Örneklerde görüleceği üzere yiyecek içecek adlarının geçtiği bazı satırlar bir darb-ı meseldir.

Bazı adların anlamı bir üst veya alt satırla ilişkili olduğundan adın geçtiği satırla beraber diğerlerini de yazmaya ihtiyaç duyuldu. Bir arada kullanılan yiyecek ve içecek adlarında genelde birine örnek verildi. Bazı adların geçtiği her satırı yazmak yerine seçici davranıldı ve aynı anlamda kullanılanlar elendi.

Bu çalışmada, GT metninde kullanılan yiyecek içecek adlarının Türkiye Türkçesinde bugün kullanılmayanları ile bugün aynen ya da bazı değişikliklerle kullanılmakta olanları incelenecektir. Ayrıca bunların anlamları ve kullanılış sıklıkları gösterilecektir.

Gülistan Tercümesi'nde Kullanılan Yiyecek ve İçecek Adları

GT metninde yapılan taramalarda 47 yiyecek içecek adı belirlendi. Bunlar: ᶜades, alma, ārmūt, arpa,ᶜasel, aş, ayran,ayva, azuḳ, bādām,bal, biryān,boġday/buġday, ḫamr, ḥanẓal,ḫıyār,ḫurmā, içmek,ıt,itmek,ḳavunluḳ,ḳaymaḳ,kebāb, kirde, koz,rāḥ,sarḳıt,soġan, su/suv, sükker, süt, şalġam, şarāb, şehd, şekker/şeker, şerbet, şorba/şurba, tere, turunç, tuz, ᶜunnāb, üzüm/yüzüm, yaġ, yaḫnì, yimiş, yoġurt, yumurtḳa sözcükleridir.

Bu yiyecek içecek adları, Gülistan Tercümesi metninde toplam 169 kez kullanılmıştır. Bugün, bunlardan bir kısmı Türkiye Türkçesinde kullanılırken, bir kısmı hemen hemen hiç kullanılmamaktadır. Sözcüklerin büyük çoğunluğu Türkçedir. Bunun yanında Arapça ve Farsçadan geçen sözcükler de bulunmaktadır.

Önce Gülistan Tercümesi'nde belirlediğimiz 47 yiyecek içecek adını sırayla incelemeye çalışacağız. Daha sonra onları Divan-ı Lûgati't-Türk'te geçip geçmediklerine, bugün Türkiye Türkçesinde kullanılıp kullanılmadıklarına, kökenlerine ve kullanılış sıklıklarına göre değerlendireceğiz.

1.ᶜades *'mercimek'*

GT'de geçtiği satır:

ḥabbe ḥabbe ᶜades tolı anbār (342/8)

2. alma *'elma'*

GT'de geçtiği satır:

raᶜiyet bāġı nıñg sulṭān alıp yise bir almasın (61/7)

3. ārmūt *'armut'*

GT'de geçtiği satır:

yüz ārmūdın yigey bir ḳul birini ilmeyin tişke (61/8)

4. arpa *'arpa'*

GT'de geçtiği satır:

ay toḳ közüñge arpa itmeki körünmes ḫoş (35/3)

5. ᶜasel *'bal'*

GT'de geçtiği satır:

ᶜasel birmes-sen ilge bārì tikme (346/11)

6. aş *'yemek, aş'*

GT'de geçtiği satırlar:

aşı bişkinçe iygü ādemì -niñg(86/6)

ni ḳadar kim big-ler aşı tatlı bolsa ay ḳonaḳ(347/1)

7. ayran *'ayran'*
GT'de geçtiği satır:
ki bir baḫşı- dur ayran ikki su-dur (85/3)
8. ayva *'ayva'*
GT'de geçtiği satır:
yūsuf cemāli müteġayyir bolup alma iñgekiñge ayva/ tozı oturup (235/12)
9. azuḳ *'azık'*
GT'de geçtiği satırlar:
yol üçün azuḳ anuḳ itmek kirek (355/9)
azuḳıñg yoḳ safarda nitkey-sen (304/13)
aytur idi kim bir vaḳt tüz yazı-da yol taş itip azuḳum / tükenip (178/3)
anıñg kim azuḳı yok-tur kögermiş/ ḳurı itmek tapup sükker bigin yir (178/10)
azuḳı yoḳ kişi kite bilmes (179/8)
10. bādām *'badem'*
GT'de geçtiği satır:
ġāyet-de idi kim niçük kim ikki bādām maġzı bir yirde
bolsa ṣuḥbetimiz anıñg bigin idi nā-gah ortamızda(232/3)
11. bal *'bal'*
GT'de geçtiği satırlar:
ir iseñg koy aġızġa bal u ḳaymaḳ (155/2)
anıñg artınça bir boyı tal sözi bal ṣāḥib-cemāl (139/12)
niᶜmeti köp ḫoca-larnıñg balına ve yaġına (164/11)
ḥikmet ᶜamelsiz ᶜālim bal-sız zenbür- ġa oḫşar (346/9)
12. biryān *'kebap, kızartma'*
GT'de geçtiği satır:
ni ḳadar kim semiz ise biryān/ tere(terre?)-den kem körer anı toḳ ir (180/6)
13. boġday/buġday ***'buğday'***
GT'de geçtiği satırlar:
ḫācet tileme ḫasìs irden/ buġday ṭamaᶜ itme şūre yirden(171/4)
biçin vaḳtı kilip buġday yetip-tür (271/6)
ol feraḫ-nı unutmaġay-men eyle saḳındım ki ḳavurmuş/
buġday turur dağı hergiz ol melūl-lik ḫāṭırım-dan/ kitmegey (178/6)
14. ḫamr *'şarap'*
GT'de geçtiği satırlar:
turur aytt-lar oġlı ḫamr içip uruş itip kişi öltürüp (290/9)
ḫamr bar anda ḫumār bar dağı ni yirde kim genc bar (315/4)
ḫamr mesti uyġanur yarım kiçe (244/1)
15. ḫanẓal *'Ebu Cehil karpuzu denilen meyve, acı hıyar'*
GT'de geçtiği satır:
küleç yüzli-niñg ilinden alıp ḫanẓal yise ḫoş-raḳ (171/8)
16. ḫıyār *'hıyar, salatalık'*
GT'de geçtiği satır:
ger yise ḳāżì alıp barṭıl senden biş ḫıyār (354/11)

17. ḫurmā *'hurma'*
GT'de geçtiği satır:
içinde bir mübārek ḫurmā aġaçı bar ḫalāyıḳ barıp ziyaret (269/5)
18. içmek *'içecek şey'*
GT'de geçtiği satır:
Bu sözni işitip sevindi-ler yigit-ke yimek içmek/ kitürdi-ler (203/12)
19. it *'et'*
GT'de geçtiği satırlar:
ḳanda kim aç it tapar it tiş urur sormas anı (308/8)
derāhim bolmasa borçḳa yime it (170/5)
şişlemiş ḳaz iti bigin ḫoş yir (180/9)
20. itmek *'ekmek'*
GT'de geçtiği satırlar:
oturur ol vaḳt kim sen kördüñg bir itmek ḳayġusın (131/5)
ḳuru itmek yise yaḫşı andan kim biline altun ḳılıç (90/5)
ḳurı itmek aşap ḫırḳa kiyerge çūn ḳanāᶜat men (164/3)
kim yise aç bolup ḳurı itmek (169/4)
ḳuru itmek tapup sükker bigin yir (178/11)
kim tuz itmek yimege muvāfaḳat-lıḳ ḳılġay-lar şeyḫ rıżā (211/8)
bu tilenmek ādemì -ge köp ḫacālet kiltürür/
itmeki artar ve-lìkin āb-ı rūyı iksilür (172/10)
ay toḳ közüñge arpa itmeki körünmes ḫoş (35/3)
anıñg kim luḳma-sı kesb itmeki-dür (175/9)
biri sulṭān ḫıdmatına mülāzim dağı biri kesb itmekin/ yir idi (89/11)
21. ḳavunluḳ *'kavun, karpuz tarlası'*
GT'de geçtiği satır:
on ḳavunluḳ ol sañga ḥāṣıl iterge ḳıl yarar (354/12)
22. ḳaymaḳ *'kaymak'*
GT'de geçtiği satırlar:
ir iseñg ḳoy aġızġa bal u ḳaymaḳ (155/2)
turuş yüzli-niñg ilinden yigince bal u ter-ḳaymaḳ (171/7)
23. kebāb *'kebap'*
GT'de geçtiği satırlar:
kördüm ṣūret-i ḥāli ḫarāb dağı baġrı miḫnet otına/ kebāb bolmuş (54/7)
ni seniñg baġrıñg ol kebāb itsün (103/6)
24. kirde *'pide,ekmek'*
GT'de geçtiği satırlar:
kirde yaḫnì -dür piyāde aç ve armış yarlıġa (147/12)
bir avuç kirde-niñg unı bolsa (179/11)
25.ḳoz *'ceviz'*
GT'de geçtiği satırlar:
terbiyet ġayr ehline ḳılmaḳ/ künbed üstünde ḳoz ḳoymaḳ-tur (25/7)
çürük ḳoz-nı niçük ḳılsa yüñgül-lik (333/12)

26. rāḥ *'şarap'*
GT'de geçtiği satır:
gül beden-li yār ilinden rāḥ içip (257/1)
27. sarḳıt *'yemek artığı'*
GT'de geçtiği satır:
yimes it sarḳıtın kilip arsalan (174/8)
28. soġan *'soğan'*
GT'de geçtiği satır:
ay yüzlü-niñg aġzında ger bolsa soġan ıysı/
ḫoryat-nıñg ilindeki gül-den mañga ol yaḫşı (268/11)
29.su/suv *'su'*
GT'de geçtiği satırlar:
ḳanda kim tatlı su akar bolsa/ ḳurt ve ḳuş balıḳ andan iksilmes (43/11)
köp yidi dağı su içti uyḳusı kilip (204/3)
miskìnlik itip su tiledi birmedi-ler ise (202/11)
ilticā ḳılıp bu issi zaḥmeti minden bir içim su bilen kim
def ᶜ itkey dip baḳıp oturur idim nā-geh ol ivniñg (243/1)
aytur idim ay oġul daḫl aḳar su durur dağı ᶜayş yürür (283/10)
ilk bir ḳaṭra su idi ismiñg/ boldı ḳırḳ künde ṣūret-i cismiñg (292/3)
açıp susap ṭāḳat-sız bolup yürür idi tā ki (202/8)
ḳażā nā-geh muḫālif yil kitürdi/ kimeni mevc urup suġa batırdı (262/10)
ay karındaş-lar nitse bolur çün menim andan naṣìbim/
yoḳ dağı anıñg sudan ḳısmeti bar idi meṣel/
-de ayturlar ṭāliᶜsiz ṣayyād teñgizde balıḳ tuta/
bilmez dağı ecel-siz balıḳ ḳuru yirde ölmes(188/9)
oġrı ya ṣāḥibi yip tüketir ammā irdem bir çeşme durur
kim dāyim suvı ṭaşıp kile turur dağı irdem iyesi (278/9)
lā-yaᶜlem özre ayttım zişt ḫaṭ turur kim altun suvı/ bilen yazılmış (191/3)
fitne-niñg otı/ közlenip-turur tedbìr suvı birlen söndürmek kirek (257/13)
susamış ol şeker suyun içmes (96/4)
ḳatına barıp buçuḳ ḫabbe üçün yüz suvın töküp iliñg (191/11)
sanᶜat ehli kirek kim bir luḳma üçün yüz/ suvın töküp yürümegey (196/6)
30. sükker *'şeker'*
GT'de geçtiği satırlar:
ḳurı itmek tapup sükker bigin yir (178/11)
seni ṭūṭì bigin sükker bilen ḫoş
turup-men besleyürge cān bilen oş (266/4)
ol maḥbūb/ ilinde bir ḳadaḥ sükker şerbeti ḳar bile ḳarışıp misk (243/7)
31. süt *'süt'*
GT'de geçtiği satır:
yaᶜnì bislendiñg anıñg süti bile dağı ulġaydıñg (28/5)
32. şalġam *'şalgam'*
GT'de geçtiği satır:
aç yarlı tapıp bişi şalġam (180/8)

33. şarāb *'şarap'*
GT'de geçtiği satırlar:
lā-cerem muḥtesib şarāb içse (118/13)
ol ḥālet-te men maḥabbet şarābından serḫoş dağı (109/13)
şāhid oturur ḳadaḥ sınıp şarāb tökülüp ḳāżì esrük (259/3)
34. şehd *'bal'*
GT'de geçtiği satırlar:
şehd ü şekker idi eyā anda (139/2)
hüner körgüzgen ir şehd ü şekker yir (192/6)
özge kişi ilinden şehd ü şekker yigınçe (254/2)
35. şekker *'şeker'*
GT'de geçtiği satırlar:
yaman birle ᶜömürni żāyiᶜ itme/ ḳurı ney-den kişi şekker yimiş yoḳ (25/13)
şeker külüş bile kilse niçe kim ol dilber/
birür bu cān u köñgül-ge feraḥ ġıdā ol dem (240/8)
şeker lafzınğ edā-yı naḥv ḳıldı/ köñgülden ᶜakl naḳşın maḥv ḳıldı (245/8)
niçün ḳurı ḳamışdan şekker ṭamaᶜ ḳılur sen (334/6)
kim yise aç bolup ḳurı itmek/ maᶜdesinde şeker bigin oturur (169/5)
ol ḳamer yüzli şeker sözli ḥabìb (257/5)
sözi şekker özi fettān u ᶜayyār (139/8)
36. şerbet *'şerbet'*
GT'de geçtiği satır:
fì'l-cümle şerbet-ni ol ḥabìb ilinden alıp içtim dağı ᶜömrni (243/10)
37. şorba/şurba *'çorba'*
GT'de geçtiği satır:
içrip ilge ḳaşuḳ birle şorba (320/6)
38. tere/terre *'tere'*
GT'de geçtiği satır:
ni ḳadar kim semiz ise biryān/ tere (terre?)-den kem körer anı toḳ ir (180/7)
39. turunç *'turunç'*
GT'de geçtiği satır:
ol ġāyet ḥüsn öze cemālin körgen/ kiskey ilini turunç yirine fì'l-ḥāl (251/4)
40. tuz *'tuz'*
GT'de geçtiği satırlar:
şişledi-ler tuz yoḳ idi bir kul kintke bardı (61/1)
tuz itmek-ni unutmas kelb kere yüz (ger yüz?)/
ḳovar bolsañg yana ḳaytarmas ol yüz (349/1)
köñglüm aġrıdı mürüvvet körmedim bir faḳìrnıñg cirāḥati/
üstüne tuz ḳoymaḳ-nı öz köñglüme ayttım (286/5)
41. ᶜunnāb *'hünnap'*
GT'de geçtiği satır:
barmaḳ-ları uçını ᶜunnāb-reng ḳılmış (308/5)
42. üzüm/yüzüm *'üzüm'*
GT'de geçtiği satırlar:
ḳaçan kilse yañgı ilge üzüm ṭuᶜmı (ṭaᶜmı?) bolur ekşi/

biş altı kün kiçi-çek ol bolur sükker bigin şirìn (254/6)
ḥikmet anıñg kim tirlikinde itmekin/
yimediler ölgeninde ẕikr-i ḫayrın dimediler yüzüm/
leẕẕetin bāġ iyesi bilmez eyle kim yetìm-ler bilür yūsuf (343/12)

43. yaġ *'yağ'*

GT'de geçtiği satırlar:

ol bilig-siz kündüzün kim şemᶜ-i kātūri yaḳar/
lā-cerem yaġı çerāġı-nıñg revān bolur tamām (42/12)
yaşıl şaḥrāda ḳoynı bir müsülmān/ ḫalāṣ itti böri aġzından āsān
kiçe ḳoy ḫalḳına ḳoydı bıçaġın/ tiledi kim soyuban alsa yaġın (137/3)
iltifat itmes körüp aç olturup ṣābir faḳìr/
niᶜmeti köp ḫoca-larnıñg balına ve yaġına (164/11)

44. yaḫnì *'pişmiş yemek, et yemeği, yahni'*

GT'de geçtiği satırlar:

bir sāᶜat tevaḳḳuf ḳılġıl kim ivde yaḫnì bişe durur/ faḳìr ayttı (147/9)
bolmasa yaḫnì ḳayurmas ay ᶜazìz ir sufrada (147/11)
kirde yaḫnì-dür piyāde aç ve armış yarlıġa (147/12)

45. yimiş *'meyve'*

GT'de geçtiği satırlar:

bāġından yimiş yimişi yoḳ turur cehān sulṭānı (25/3)
eger yaġsa bulut-dan āb-ı ḥayvān/ yaḳìn bil tal aġaçında yimiş yoḳ (25/12)
yimişi köp aġaç-ḳa taş atarlar (59/5)
tut yimiş-den uzun iliñg ḳısḳa/ ol ki ḳısḳa durur yite bilmes (260/7)
aġaç yirge töker yazın yimişin (286/8)
bu gülistānġa temāşā ḳılġan ir/ dem-be-dem maᶜnì yimişin tāze yir (12/7)
ḥikmet irādet-siz mürìd müflis ᶜāṣıḳ-ḳa oḫṣar/
ᶜamel-siz ᶜālim yimiş-siz aġaç-ḳa ᶜilm-siz zāhid işik-siz/
ivge maᶜrifet-siz seyyāḥ ḳanat-sız kuşḳa (345/13)

46. yoġurt *'yoğurt'*

GT'de geçtiği satır:

kitürdi bir ġarìb ir ol yoġurtnı (85/2)

47. yumurtḳa *'yumurta'*

GT'de geçtiği satır:

buyursa biş yumurtḳanı alurġa küç bile sulṭān (61/9)

Türkiye Türkçesinde Kullanılan Yiyecek İçecek Adları

Metinde tespit edilen yiyecek içecek adlarından 39 tanesi aynı biçimiyle ya da küçük ses ve anlam değişiklikleri ile bugün Türkiye Türkçesi yazı dili ve Anadolu ağızlarında kullanılmaktadır.

Bunlar: *alma, ārmūt, arpa, aş, ayran, ayva, azuḳ, bādām, bal, biryān, buġday, ḫıyār, ḫurmā, içmek, it, itmek, ḳavun, ḳaymaḳ, kebāb, kirde, koz, soġan, su, süt, şalġam, şarāb, şeker, şerbet, şorba, tere, turunç, tuz, ᶜunnāb, üzüm, yaġ, yaḫnì, yimiş, yoġurt, yumurtḳa* sözcükleridir.

Metinde tespit edilen 47 yiyecek içecek adından sadece 8 tanesinin bugün Türkiye Türkçesinde kullanılmıyor olması dikkat çekici bir durumdur.

Gülistan Tercümesinde geçen yiyecek içecek adlarından 22 tanesi Divan-ı Lûgati't-Türk'te aynı biçimiyle ya da küçük ses değişiklikleri ile geçmektedir.

Bunlar: alma/almıla, armut, arpa, aş, ayran, azuk, bal, buġday, içkü, et, etmek, ḳaġun, ḳayaḳ, soġan, suf/suw, süt, tuz, üzüm, yaġ, yémiş, yoġurt, yumurtġa sözcükleridir.

Türkiye Türkçesinde Kullanılmayan Yiyecek İçecek Adları

Metinde geçen yiyecek içecek adlarından 8 tanesi Türkiye Türkçesinde kullanılmamaktadır. Bunların 7 tanesi Arapça kökenlidir.

Bunlar: ᶜades,ᶜasel, ḫamr, ḥanẓal, rāḥ, sarḳıt, sükker ve şehd sözcükleridir.

Bu sözcüklerden Türkçe olan sarḳıt sözcüğünü bugün Türkiye Türkçesinde artık, yemek artığı kelimeleri karşılamaktadır.

Tablo 1: GT'de Geçen Yiyecek ve İçecek Grupları

Yiyecekler		**İçecekler**
ᶜades, alma, ārmūt, arpa,ᶜasel, aş, ayva, azuḳ, bādām, bal, biryān, boġday/buġday, ḥanẓal, ḫıyār, ḫurmā, it, itmek, ḳavunluḳ, ḳaymaḳ, kebāb, kirde, koz, sarḳıt, soġan, sükker, şalġam, şehd, şeker, tere, turunç, tuz, ᶜunnāb, üzüm, yaġ, yaḫnì, yimiş, yoġurt, yumurtḳa		ayran, ḫamr, içmek, rāḥ, su/suv, süt, şarāb, şerbet, şorba
Hububatlar	**Sebzeler-Meyveler ve Kuru Yemişler**	
ᶜades, arpa, boġday/buġday	alma, ārmūt, ayva, bādām, ḥanẓal, ḫıyār, ḫurmā, ḳavunluk, koz, soġan, şalġam, tere, turunç, ᶜunnāb, üzüm, yimiş	

Tablo 2: Kökenlerine ve Geçiş Sayılarına Göre Yiyecek İçecek Adları

	Yiyecek-içecek Adı	**Geçiş Sayısı**	**Kökeni**	**Anlamı**
1	ᶜades	1	A.	mercimek
2	alma	3		elma
3	ārmūt	1	F.	emrûd/'armut'
4	arpa	2		arpa
5	ᶜasel	1	A.	bal
6	**aş**	6		yemek
7	ayran	1		ayran
8	ayva	1		ayva
9	azuḳ	5		azık
10	bādām	1	F.	badem
11	bal	5		bal

12	biryān	1	F.	kebap,kızartma
13	boġday/buġday?	4		buğday
14	ḫamr	5	A.	şarap
15	ḥanẓal	1	A.	Ebu Cehil karpuzu denilen meyve, acı hıyar
16	ḫıyār	1	F.	hıyar, salatalık
17	ḫurmā	1	F.	hurma
18	içmek	1		içecek şey
19	it	3		et
20	itmek	20		ekmek
21	ḳavunluḳ	1		kavun, karpuz tarlası
22	ḳaymaḳ	2		kaymak
23	kebāb	2	A.	kebap
24	kirde	2	F.	girde/ ‘pide, ekmek’
25	ḳoz	2		ceviz
26	rāḥ	1	A.	şarap
27	sarḳıt	1		yemek artığı
28	soġan	1		soğan
29	su/suv	34		su
30	sükker	4	A.	şeker
31	süt	1		süt
32	şalġam	1	F.	şalgam
33	**ş**arāb	3	A.	şarap
34	**ş**ehd	3	A.	bal
35	şekker/şeker	13	F.<A.	şeker
36	**ş**erbet	2	A.	şerbet
37	şorba/şurba	1	?<F.	şūrbā/‘çorba’
38	tere	1	F.	tere
39	turunç	1	F.	turunç
40	tuz	8		tuz
41	ʿunnāb	1	A.	hünnap
42	üzüm/yüzüm	1		üzüm
43	yaġ	3		yağ
44	yaḫnì	3	F.	pişmiş yemek, et yemeği, yahni

45	yimiş	11		meyve, yemiş
46	yoġurt	1		yoğurt
47	yumurtḳa	1		yumurta

Gülistan Tercümesi'nde yiyecek ve içecek adları 169 kez geçmektedir. Bunların 24 tanesi Türkçedir, 23 tanesi Arapça ve Farsça kökenlidir. Metinde Türkçe kökenli olmayanlar toplam 51 kez, Türkçe olanlar ise 118 kez geçmiştir. Bu tespitlere göre GT'de yiyecek ve içecek adlarının kullanımında Türkçe ağır basmıştır.

Aynı anlamda kullanılan yiyecek ve içecek adlarının sayısı 3'tür. Bunlar: *ᶜasel, bal,şehd; ẖamr, şarāb, rāḥ; sükker,şeker* **sözcükleridir.**

Tablo 3: Kullanılış Sıklıklarına Göre Yiyecek İçecek Adları

Yiyecekler	Geçiş Sayısı
itmek	20
şeker	13
yimiş	11
tuz	8
a**ş**	6
azuḳ, bal	5
boġday/buġday? sükker	4
alma, it, şehd, yaġ, yaḫnì	3
arpa, ḳaymaḳ, kebāb, kirde, ḳoz,	2
ᶜades, ārmūt,ᶜasel ayva, bādām, biryān, ḥanẓal, ḫıyār, ḫurmā, ḳavunluḳ, sarḳıt, soġan, şalġam,tere,turunç, ᶜunnāb, üzüm, yoġurt, yumurtḳa	1

İçecekler	Geçiş Sayısı
su/suv	34
ḫamr	5
şarāb	3
şerbet	2
ayran, içmek, rāḥ, süt, şorba	1

Metinde en çok geçen içecek adı "su" dur ve 34 kez kullanılmıştır. En çok kullanılan yiyecek adı ise metinde 20 kez geçen itmek 'ekmek' sözcüğüdür.

Metinde 1 kez geçen yiyecek adları *ᶜades, ārmūt, ayva, bādām, biryān, ḥanẓal, ḥıyār, ḫurmā, ḳavunluḳ, sarḳıt, soġan, şalġam, tere, turunç, ᵉunnāb, üzüm, yoġurt, yumurtḳa*; 1 kez geçen içecek adları ise *ayran, içmek, rāḥ, süt, şerbet, şorba* sözcükleridir.

Kısaltmalar

GT: Gülistan Tercümesi

A. : Arapça

F. : Farsça

Kaynakça

Akalın Ş, (2011), *Türkçe Sözlük*, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları

Atalay B, (1991), *Divan-ı Lûgat-it-Türk*, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları

Devellioğlu F, (1993), *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, Ankara, Aydın Kitabevi Yayınları

Gülensoy T, (2007), *Türkiye Türkçesindeki Türkçe Sözcüklerin Köken Bilgisi Sözlüğü*, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayını

Karamanlıoğlu A, (1989), *Gülistan Tercümesi*, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları

Toparlı R., Vural H., Karaatlı R, (2007), *Kıpçak Türkçesi Sözlüğü*, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayını

DEDE ÖMER RÛŞENÎ DİVANI'NDA RİNDLİK

Dilek IŞIKHAN

İstanbul Kültür Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Özet

Asıl adı Ömer olan ve şiirlerinde Rûşenî mahlasını kullanan Dede Ömer Rûşenî, Aydın'da doğmuş, ilk eğitimini ilmî ve tasavvûfî yönden tanınmış bir aile muhiti içerisinde almıştır. Medrese tahsili için geldiği Bursa'dan, hakkında çıkan bir dedikodu ve gördüğü bir rüya sebebiyle ayrılarak, Anadolu'daki ilk Halvetî meşâyihinin önde gelen isimlerinden olan ağabeyi Alâeddin Ali'nin yanına gelmiştir. Burada ağabeyinin tesiri ile tasavvufa meyleden Rûşenî, Bakü'ye giderek Halvetiyye tarikatının pîr-i sânisi addedilen Seyyid Yahyâ Şirvâni'ye intisap etmiş ve sülûkünü kısa sürede tamamlayarak Şirvâni'nin halifesi olmuştur. Şeyhinin vefatından sonra onun yerine geçen Rûşenî, bir taraftan sünnîliğin yayılmasına hizmet eden bir şeyh olarak vazife yaparken bir yandan da dini-didaktik şiirler yazmaya başlamıştır. Rûşeni'nin sade ve akıcı bir üslubun hâkim olduğu şiirlerinde; samimi bir dille ifade edilen ilâhi aşk, masivâdan el çeken ve kalender davranışlarıyla öne çıkan rind tipinin dünya algısı ile benzer şekilde tezahür eder. Bu çalışmada; Dede Ömer Rûşeni'nin yaşadığı dönem dahilinde kısaca hayatı ve divanındaki rindlik unsurları incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Rûşenî, Rind ve Rindlik unsurları

Abstract

The real name is Ömer and his poems which uses Rûşenî moniker Dede Ömer Rûşenî was born in Aydın and the scientific and mystical aspects of initial training with in the family has been a recognized Bursa for madrassa education came from, and about a rumor that because of a dream that has gone Halvetî sheiks of the leading names in Anatolia brother Alâeddin Ali who came near. Here inclined to mysticism by the influence of his brother Rûşenî Baku increasingly Halvetiyye order of Seyyid Yahyâ Şirvâni connected to the second master has nightmares and outraged by completing a short time has become the caliph of Şirvâni. After the death of Sheikh Rûşenî instead of passing from one side to the spread of Sunni sheikh who serve on the one hand while doing duty as a religious-didactic poems began to write poetry. Rûşeni simple, streamlined style is dominant in his poems; cordial language to express the divine love, attracting and calendaring from the world with its striking rind type of behavior perception of the world is manifested in a similar way. In this study, Dede Ömer Rûşenî lived with in the short period of the life and in the bohemian items will be examined.

Key Words: Rûşenî, bohemian and items of bohemian

Giriş

Meyhanesi arştan yüce bir sakinin elinden can kadehiyle içilmiş bir bela şarabıdır aşk. Şarap, içeni sarhoş ettiği gibi, aşk da sahibinin dengelerini alt üst eder. İçkilerin şahı nasıl ki şarapsa, hisler âleminin sultânı da aşktır.[1] Kâinatın özünde, insanın yaratılışında ve kadim şiirin temelinde tezahür eden yegâne duygudur. Gönül ile aklın ezelden ebede

[1] Ceylan, Ö., (2005), *Önce Aşk Vardı*, İstanbul, Kapı Yayınları, s.22.

süregelen kavgasının müsebbibi olduğu gibi her şeyin hem öncesi hem sonrasıdır. Aşığın gönlünde ağyarın dilinde meskûn iken zahidi mezkûr rindi meskûr eyleyendir. Hem varlıklar alemine hayat bahşeden hem de bu alemin bizzat kendisi olan, kâinatın değişmez alınyazısıdır.

Rind ve Rindlik

Divan şiirinin ayrılmaz unsurlarından biri olan rind, çoğulu rindân olan Farsça bir kelimedir.[2] Rind tipinin tanımına pek çok lügatte yer verilmiştir. Ferit Devellioğlu rindi, "Kalender, dünyâ işlerini hoş gören kimse, aldırışsız"[3] olarak tanımlarken Şemsettin Sami, "İşret vesâir şeylerden ihtirâz etmez lâubâli adam, Harâbâtî. 2. Zâhiren lâubâli ve gayr-i muhteriz görünen ve ehl-i dil adam."[4] olduklarını ifade eder. Burhân-ı Katı'da, "Hind vezninde bî-kayd u lâubâlî ve zeyrek ve münkir manâsındadır. Türkîde yosma derler. Zâhiri melâm ve bâtını selîm kimseye de ıtlâk olunur ki melâmiyye tâ'ifesidir."[5] ibaresi bulunurken Zeki Pakalın, "Lâubâli-meşreb, kayıtsız, münkir, sarhoş, görünüşte tenkidi, hakikatte selâmeti mucip hâl ve kıyafette gezen yerine de kullanılır bir tâbirdir."[6] şeklinde tanımlar. Nitekim bir Fars kaynağı olan Gencine-i Güftâr Ferheng-i Ziyâ'da da "Bağımsız, ilişiksiz, zeki, dışı kötü içi iyi kimse. 2. Münkir, sarhoş, fâsık."[7] olan rindler, genel manada "dinsiz, başıboş, vurdumduymaz, sarhoş gibi olumsuz anlamları sıralandığı gibi, eski şiirimizde de dünya işlerine ve varlığına önem vermeyen, ahiret çıkarı gözetmeyen, aşk ve zevk yolunda yürümeği yeğ tutan, gösterişsiz, tasasız gönül eri"[8] olarak değerlendirilir.

Fars şiirinde doğup Türk şiirine geçen ve zamanla bu iki şiirde de olgunlaşan rindlik kavramının tam mahiyette açıklanabilmesi için Dede Ömer Rûşenî'den önce Fars edebiyatındaki rind anlayışını da görmek gerekmektedir. İranlı şairlerin şiirlerinde rindlik bizde olduğu gibi alınyazısı olarak telakki edilir. Çünkü rindlik, insanın ancak doğuştan sahip olabileceği bir meziyetdir. Bu meziyet elest gününde verilmiş ve dünyaya bu özelliklerle gelinmiştir. Bu sebeple tabiatları bu işe elverişli olmayan kişilerin rindlerden görünmeleri doğru bir hareket olmadığı gibi onları ikiyüzlü davranmaya sevk edecektir. İkiyüzlülüğün ise rindlikle bir arada bulunabilmesine imkan yoktur.

Hâfız-ı Şirâzî:[9]

مرا روز ازل كاري بجز رندي نفرمودند
هر ان قسمت كه انجا رفت از ان افزون نخواهد شد

"Ezel günü bizim için rindlikten başka bir iş takdir etmediler. Kısmet ne ise ancak o meydana gelir. Ondan fazlası beklenmemelidir."

Kemâl-i Hacendî:[10]

مرا ايّام ديرين قفتايي مه ز روز الست
رند و مست و خرابتي و مي و شاهد و مي

[2] Mengi, M.,(1985), *Divan Şiirinde Rindlik*, Ankara, s.9.
[3] Devellioğlu, F.,(2008), *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, Ankara, Aydın Kitabevi, s.894.
[4] Sami, Ş.,(1317), *Kâmûs-i Türkî*, Der-Saadet, s.671.
[5] Âsım, A., (2000), *Burhân-ı Katı*, Ankara, TDK, s.304
[6] Pakalın, M.Zeki,(1993), *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*, C.III, İstanbul, s.48.
[7] Şükûn, Z., (1984), *Gencine-i Güftâr Ferheng-i Ziyâ*, C.2, İstanbul, s.1018.
[8] Mengi,M.,(1984) ''Rind ve Zahid Tipleri, Orta İnsan Tipi'', *Tarih ve Toplum*, S.12, 414-416.
[9] Mum, C., (1999), *Hâfız-ı Şîrâzî ve Bâkî'de Rindlik*, Yüksek Lisans Tezi, İnönü üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü,(pdf),s.255.
[10] Mum, C., (1999), s.8.

"Biz bu ibadet yerine elest gününden rind, dîvâne, kallâş, harâbâtî ve sarhoş olarak düşmüşüz"

Selmân-ı Sâvecî:[11]

جام الستستچنين مستسلمان زمي
خرابستخمخانهوخمکزنبريظنتا

"Zannetme ki Selmân, şarap küpünden ve küplerin doldurduğu meyhâneden dolayı bu şekilde harap bir hâle düştü. O, elest kadehindeki şarabın tesiriyle bu duruma düşüp sarhoş oldu."

Ömer Hayyam:[12]

افتاد مرابميو مستيکاري
خلقم زچهميکندملامتباري
انکاشکيهرحرامستکردي
تامنبجهانندديدميهشياري

"Bize şarap ve sarhoşluk işi düştü. Halk bizi ne diye kınayıp durmakta? Keşke her harâm, şarap gibi insanı sarhoş etseydi de, şu dünyada bir tek ayık dahi görmeseydim."

Rind, bezm-i elestte, yani Tanrı'nın ruhlarla görüştüğü varsayılan toplantıda Tanrı'nın sunmuş olduğu içki ile kendinden geçtiğine, aşk özüyle dolduğuna inanır. Rinde göre, ezel sâkisinin sunduğu içki, ona sonsuz bir aşk yeteneği kazandırmıştır. Dini-tasavvufi düşünceye göre de âşık, ruhlara dünyadaki, hisse ve nasiplerinin Bezm-i Elest'te paylaştırıldığını, akıl sahibi olanların o gün aşkı seçtiklerini düşünür. Ayrıca, ezel sakisinin sunduğu içki ile sarhoş olup hala ayılmadığını düşünen âşık, bu sarhoşluğun harâbât ehli olmakla dünyada da devam ettiğine inanır.[13]

Seçmiş olduğumuz sınırlı sayıdaki beyitte, rindliğin genel bir kanı ile Elest Bezmi'nden itibaren süregeldiği ve sonradan değil yalnızca doğuştan rind olunabileceğinin işaret edildiği görülmüştür. Bununla birlikte aynı anlayış yalnızca Fars şiirinde değil Türk şiirinde de mevcuttur. Bu noktadan itibaren diğer rindlik unsurlarını Dede Ömer Rûşenî'nin şiirlerinde inceleyeceğiz.

Dede Ömer Rûşenî

Asıl adı Ömer b. Ali İbnu binti Umur Bey olan ve Rûşenî mahlasını kullanan şair[14], kendi ifadesine göre, Aydın'ın Tire yakınlarındaki Güzelhisar kasabasındandır.[15] Babası hakkında bilgi bulunmadığı gibi anne tarafından dedesi olan Umur Bey'in de hangi Umur Bey olduğu belli değildir. *Tuhfetü'l-mücâhidîn'*e göre dedesi, Yıldırım Bayezid'in emîrlerinden Kara Timurtaş Paşa'nın oğlu Gazi Umur Bey'dir; ancak *Lemezât'*ta Aydın oğlu Umur Bey olduğu belirtilmektedir. Nitekim bölgede Osmanlılardan önce hüküm süren Aydınoğulları sülalesinden elli yıl ara ile beylik yapan iki Umur Bey'den biri, kuvvetli bir ihtimalle de birincisi olabileceği ifade edilmiştir. Sehî Bey, onun Yenice köyünde doğ-

[11] Mum, C.,(1999), s.25.

[12] Mum, C.,(1999), s.24.

[13] Aygün, A. Zeynel, (1993), *Bağdatlı Rûhî Divanı'nda Rind ve Zahid Tipleri*, Yüksek Lisans Tezi, Çukurova Üni.,-Sos.Bil.Ens.,(pdf),s.6.

[14] Padişâham ki bende-i Ganîyem 'Ömer-i Halvetî-i Rûşenîyem (M.19)

[15] Tavukçu, O. Kemal, (2005),*Dede Ömer Rûşenî-Hayatı, Eserleri, Edebî Kişiliği ve Divânı'nın Tenkidli Metni* (e-kitap),s.18.; Miskîn hakir Rûşenî aslın sorar isen Aydın ilinde Tire yanında Güzelhisar (M.17)

duğunu söylemektedir;[16] fakat XV.yy şairi olduğu bilinmekle birlikte tam doğum tarihi hakkında kesin bir bilgi yoktur.

Yetişmesinde ve intisabında önemli rolü bulunan ve Monlâ-yı Rûmî olarak tanınan ağabeyi Alâeddin Ali Anadolu'daki ilk Halveti meşâyihinin önde gelenlerinden biridir. Dolyasısıyla Rûşenî'nin, ilmi ve tasavvufi yönden tanınmış bir aile muhiti içerisinde yetiştiğini söylemek mümkündür. Kaynaklara göre medrese tahsilini Bursa'da yapmıştır. Burada mey ve mahbûb peşinde koştuğu ve harâbâtî bir hayat yaşadığı hatta yazdığı bir kasidede ''kesr-i nefs''için kendisini de hicvettiği söylenmiştir. Şair Melihî ile çok yakın arkadaş olup gece gündüz beraber oldukları ve aralarındaki karşılıklı latifelerin halk arasında meşhur olduğu bir diğer ifadedir.[17] Yine Bursa'daki gençlik yıllarıyla ilgili olarak Latîfî Tezkiresi'nde:

"... Rivâyet ederler ki zamân-ı cevânîde gâyetde şûr u şevkı gâlib ve cân u dilden şarâb u şâhide tâlib imiş. Nakâle-i menâkıbdan menkûl u mervîdür ki muhassıl-ı 'ilm iken şehr-i Burûsada Hızr-nâm bir mahbûba mu'alim olur ve vâsıta-i ta'lim ile mu'allemine taaluk kılur. İttifâk birkaç hemmâz u gammâz ve sâhib-i nifâk sûret-i vifâkdan ittifâkla mâbeyne firâk ve meyâna iftirâk düşürürler ve yâr-ı lâle-ruhuň 'arıza-i 'ırzına humret getürüp (ve) bir renk virürler. Elhâsıl bu iftirâk u ihtirâkun hâlet-i harâretinden teb tutmış gibi cânına tâb düşüp bî-takât u tâb oldukda görür ki kalbüň mahbûba 'alakâ ve irtibâtı muhkem ve gam-ı mahabbet ü aşk dilde müdgam." [18] cümlelerine yer verilmiştir. Buradan anlaşılacağı üzere Rûşenî, Bursa'da bir yandan ilim tahsil ederken bir yandan da Hızır [Bâlî] adlı bir gence ders vermektedir. Bir süre sonra çevredekiler onunla öğrencisi arasına nifak sokarak ayrılmalarına sebep olur. Bu durumdan çok etkilenen Rûşenî'nin hücresine kapanarak kırk gün boyunca öğrencisinin adını zikrettiği, kırkıncı günün sabahında Hızır aleyhisselamın gayb 'âleminden ortaya çıktığı ve Rûşenî'ye Yahyâ Şirvânî'ye gitmesi gerektiğini söyleyerek ortadan kaybolduğu belirtilir.[19] Bunun üzerine Rûşenî, önce Larende'ye ağabeyi halvetî şeyhi Alaaddin Ali'nin yanına gitmiş bir süre burada kaldıktan sonra, bazı kaynaklara göre ağabeyinin aracılığıyla Bakü'ye giderek Halvetiyye tarikatının pîr-i sânîsi kabul edilen Seyyid Yahyâ-yı Şirvânî'ye intisâb etmiştir. Rûşenî, kısa bir sürede sülûkünü tamamlayarak Şirvânî'nin halifesi olmuş ve Anadolu'da irşadla görevlendirilmiştir. Ancak mürşidinden uzak kalmamak için onun rızâsıyla Karabağ, Berdea ve Gence gibi civar bölgelerde irşada başlamış, şeyhinin vefatından sonra da (1463-65) onun yerine geçerek buradaki faaliyetlerine devam etmiştir.

Akkoyunlar'dan Uzun Hasan'ın, Karakoyunlar'ı yenerek Tebriz'i başşehir edinmesinin ardından İbrahim Gülşenî'yi göndererek kendisini davet etmesi üzerine Tebrize giden Dede Ömer Rûşenî, burada sultanın hanımı Selçuk Hatun'un kendisi için yaptırdığı dergâha[20] yerleşmiş ve Uzun Hasan'ın sarayında her cuma yapılan toplantılara katılarak saygı gören şeyhlerden biri olmuştur. Nitekim Uzun Hasan'ın vefatından sonra oğulları

[16] Uzun, M.,(1994),''Dede Ömer Rûşenî'',*Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi (DİA)*, Türkiye Diyanet Vakfı, İstanbul, C.9,s.81.

[17] Mazıoğlu, H., (2009), *Eski Türk Edebiyatı Makaleleri*, Ankara, TDK, S.199.

[18] Canım, R.,(2000), *Latîfî-Tezkiretü'ş-Şu'arâ ve Tabsıratü'n-Nuzamâ*, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yay., Ankara, s.123-124.

[19] Tavukçu, K.,(2005), s.21.

[20] Dede Ömer'in ölümüne kadar Muzafferiye Medresesi'nde ikamet ettiği ve burada irşadla meşgul olduğu belirtilmiş bununla birlikte Nakşibendi tarikatının ileri gelenlerinden Baba Nimetullah'tan alınan malumat üzerine; Dede, şöhretinin yayılmasından ve Selçuk Hatun'un yaptırdığı zaviyeyi kabul ettiğinden dolayı pişmanlık duyduğu ifade edilmiştir. (Tavukçu, K., (2005), s.26.)

Sultan Halil ve Sultan Yâkub zamanlarında da aynı saygı ve itibarı görmüştür. Sultan Yâkub çeşitli ihsanlarla daİma Rûşenî'nin hizmetinde bulunarak Cihan Şah Hankahı'nı ona tahsis etmiştir.[21] Dede Ömer Rûşenî, Farsça bir şiiriyle övdüğü bu hükümdar zamanında Tebriz'de vefat etmiştir. Doğum tarihi kadar ölümü de ihtilaflı olan Rûşenî'nin ölüm tarihi kaynakların çoğunda 892 (1487)[22] olarak verilirken Ferheng-i Suhanverân'da 891 (1486), Sicill-i Osmânî'de 907 (1501-02) olarak gözükmektedir. Yine mezarının bulunduğu yer hususunda da yaygın kanaat, Selçuk Hatun'un yaptırdığı tekkenin haziresinde gömülü olduğu, bazı Farsça kaynaklarda ise onun Tebriz'de Maksudiye mahallesinde medfun olduğu üzerinedir.[23]

Rûşenî'nin hayatındaki son yirmi yıllık Tebriz devresi, tasavvufi şöhretinin gittikçe artan bir şekilde yayıldığı, tasavvufi mesnevilerini kaleme aldığı, şair olarak da ününü arttığı, hatta yazdığı şiirlerin diyâr-ı Rûm'a ve İstanbul'a kadar ulaşıp onlara nazirelerin yazıldığı bir devre olmuştur. Ayrıca Halvetiyye'nin Rûşeniyye kolunu kendi adlarıyla Kahire'de devam ettirecek olan İbrahim Gülşenî (Güşeniyye), Şeyh Demirtaş (Demirtaşiyye) ve Şâhin Halvetî gibi büyük şahsiyetleri de bu sırada yetiştirmiştir. Rûşenî'nin tasavvufi bakımdan bir diğer önemli özelliği de Halvetiyye tarikatının esaslarından biri olan "esmâ-i seb'a"yı on ikiye çıkarmış olmasıdır.[24] Dede Ömer Rûşenî'nin *Divan*'ı dışında *Çoban-nâme, Miskin-nâme, Ney-nâme, Kalem-nâme* adlı mesnevileri, *Silsile-nâme-i meşâyîh* adlı Fasrça bir manzumesi, *Hâşiye alâ Envâri't-Tenzil ve Esrâri't-Te'vil, Tarikat-nâme, Risâle fi't-tecvîd ve fi't-tasavvuf* adlı Arapça mensur eserleri bulunmaktadır.[25]

Rûşenî'de Rindlik

Başlıca özellikleri esma-i seb'a, kalbi tasfiye, Kelime-i Tevhidi dilden düşürmeme, masivâdan uzaklaşıp zikr-i Celâl ile meşgul olma şeklinde özetlenen ve elliye yakın tasavvufi ekolün kaynağı olan Halvetîye, ilk kez Ömer Halvetî ile ortaya çıksa da asıl kurucusu pîr-i sânî lakabıyla tanınan Seyyid Yahyâ Şirvânî'dir. Şirvânî; bazısı marifetullâha, bazısı cezbe-i ilâhiyyeye, bazısı zühd ve takvaya mazhar olan pek çok halife yetiştirmiştir.[26] Nitekim Halvetîliğin dört ana kolundan biri olan Ruşenîliğin kurucusu Dede Ömer Rûşeni de onun yetiştirdiği halifelerden biridir. Fakat Rûşenî'nin bu halifeler arasında aşk-ı ilâhiye mazhar olduğu kaydedilmiş ve pek çok manzumesinde samimi yakarışlarla ilâhi aşk ve Allah'a yakınlık duygularını işlediği görülmüştür. Bu bağlamda, Rûşenî'nin rindâne üslup ihtiva eden manzumelerinde rindliğin üç temel terimi olan şarap, harabat ve zahidin ağırlıklı olarak işlendiği tespit edilmiştir.

Rind ve Şarap

Tasavvuf Terimleri Sözlüğü'nde şarap için: "*Coşkun aşk halleri ki sahibini kınamayı gerektirecek hal ve hareketler içine sokar. Bu da sülûkun sonuna gelen kemal ehline*

[21] Uzun, M., (1994), s.81-82.

[22] Dede Ömeri'in ölümüne Şeyh Necm tarafından yazılan bir dörtlükten bu tarih tesbit edilmiştir: Aftâb-ı dîn ü dâniş Rûşenî/ Ez nazar şâm-ı ezel gerdîd fevt/ Dîdemeş der hâb dey şeb goftemeş/ Çîst târih bûd goftâ ''mevt mevt'' (892)(Mazıoğlu,H.,s.201)

[23] Tavukçu, K., (2005), s.26.

[24] Uzun, M., (1994), s.82.

[25] Rûşenî adına kayıtlı diğer eserler: Âsâr-ı Aşk, Pend-nâme, Terceme-i Kand-i Nebât, Kitâb-ı Mevlâna, Kıssâ-nâme; Rûşenî'ye atfedilen başka müelliflere ait eserler: Kitâb-ı Dil-güşâ-yı Rûşenî, Âgâz-ı Kitâb-ı Merâtib-i Seb'a, Terceme-i Ferâ'izü's-Secâvendî, Gülşen-i Tevhid, Tuhfe-i Gevher-nizâm, Güşenî'nin Şiirleri, Bülbül-nâme (Tavukçu, K., (2005), s. 40-43)

[26] Öngören, R., ''Rûşeniyye'' *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi (DİA)*, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı, C:35, S.271.

mahsustur. Tasavvufta şarap aşkı, mahabbeti, şevki ve vecdi temsil eder. Şarap gibi aşk da insanı kendinden geçirir, aklını, mantığını ve şuurunu kullanmasına engel olur. Âşıkla ayyaşın dış görünüşleri birçok yönden birbirine benzer."[27] ifadesi bulunur. Dolayısıyla meyhâneyi mesken edinen rind için içki içerek kendinden geçmek ve sarhoş olmak istemesi oldukça tabiidir. Bu sebeple de sâkiden kadehinin bir an bile boş bırakmamasını isteyecektir. Bu içki, Fars şiirinde de bahsettiğimiz üzere ezel bezminde sunulmuştur ve tesiri hala devam etmektedir:

Ezelden nûş iden 'ışkun meyinden
Henüz ol cür'anun mestânesidür (G.17/4)
Biz mest ü harâb u mey-perestüz
Mahmûr-ı sabûh-ı elestüz (Terc.b. 3/ I)
Sâkî yine sun bize müdâmı
Ser-hoş olalum içüp müdâmî
'İşret idelüm safâ-y-ile hoş
Rez-duhter ile idüp nikâhı (Terc.b 3/III.)
Tutma boş sâkî duhter-i tâki
Işk ile 'akd it bî-nikâh olmaz (Terc.b 3/II)

Bu noktada rindin kişilik özellikleriyle içkinin insan üzerindeki tesiri hususuna da temas etmek gerekmektedir. Keza rind, neşeli ve gamsız bi yapıya sahiptir. İçkinin de insanı gamından ve üzüntüsünden uzaklaştırdığı dikkate alınırsa rind ile içki arasında bir bağlantı olduğu söylenebilir. Bununla birlikte rind, kural dışı davranmak isteyen, toplum yasaklarına karşı olan insandır. İçki içip sarhoş olan insan da, kural yasa tanımayan bir insan olacaktır. Böylece rind içki içerek bu amacına kolay yoldan ulaşır.[28]

Görsen meni sen ser-hoş u âşufte vü medhûş
Sen sorma sahın tanma bana yâdıma gelmez (G.29/6)
Tâ Rûşenî mest olub olasın
Dürdî-keş ü mey-perest ü kallâş (K.5/13)
Yiyüb içelim nukl u mey ü ser-hoş olalum
İlla ki eyâ şâh-ı cihân bir sen ü bir men (G.60)
Biz çü rindüz ne savm var ne salât
Bize kallâşuz anma hacc ü zekât (Terc.b.3/V)

Rindin böylesinde değer verdiği içkinin tasavvufta da önemli yeri vardır. Tasavvuf dilinde "gönlü temizleyen ilâhi aşk'' anlamıyla sembolik bir değer taşıyan içki, insanı iyliğe, güzelliğe ve sevgiye yönelten bir öz olarak bu anlamda, rind tarafından benimsenir ve övülür.[29] Öte yandan, genel olarak divan şiirinde, içinde dostların bulunduğu bir meclisin varlığı ve meclisde birlikte bir sohbet hali her zaman vardır. Nitekim içki de çoğu zaman, sohbete dayalı eğlence içerisinde yer alır. Rindliğin gereği olan söz, sohbet, içki ve eğlence, eski toplum hayatının bir parçası olarak değerlendirilir.

Rind ve Harâbât

Divan şairleri tarafından hayatın zorluklarının, gam ve kederlerinin unutulduğu bir sığınak olarak görülen harâbat, aslında harabeler manası ihtiva etse de mecazi bakımdan meyhâne için kullanılmaktadır. Meyhâne insanın sarhoş olup maddî varlığından sıyrıldığı

[27] Uludağ, S.,(2001), *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, s.327.
[28] Aygün, A. Zeynel, (1993), s.4.
[29] Gölpınarlı, A., (1985), *100 Soruda Tasavvuf,* İstanbul, Gerçek Yayınları, s.157-158.

yerdir ve rind olmanın yolu meyhaneden geçer, insan meyhanede olgunlaşır. Rindin sık sık yinelediği içip kendinden geçme isteği gerçekte, kendinden, kendi benliğinden kurtulmak içindir. Tasavvufda şarabın olduğu gibi rindin, harabatın ve sakinin de ayrı yerleri ayrı manaları vardır. Nasıl ki bu yolda şarap, insanı kendinden geçiren, benliğinden kurtaran aşkın simgesi ise harabat ya da meyhane aşkın dergâhı, oradaki meyhaneci pîr-i mugân, meyhaneci çırağı mug-beçe ve içki sunanlar yani sâkiler de aşkın tadını tattıran yol gösterici tarikat şeyhi ya da piridir.

Rind ise, irfana, gönül bilgisine ve varlığına değer veren, Allah'a kavuşmakta irfan yolunu izleyen bir derviş örneğidir.[30]

Bu harâbât-ı mugânda oluban mest-i müdâm
Bâde-i şevki içüb itme gerek cûş u hurûş (K.4/9)
Olam evbâş u 'ayyâş u nazar-bâz
Dutam mey-hâne küncinde makâmı (G85/5)
Harâbâtun içinde mest ü hayrân
Hırâmân geşt idüp içem müdâmî
Olam dürdî-keş-i mey-hâne-i 'ışk
Çekem zâhid gözüne karşu câmı (G.85/1-2)

Hoş yaradılışlı, kayıtsız, yaşamdan zevk alan ve hoşgörülü bir yapıya sahip olan rind, dost meclisinde yapılan sohbete oldukça düşkündür. Bu yüzden meyhanede, ilâhi aşk şarabının yudumlandığı dergahta, diğer rindlerle birilkte bulunmaktan ve burada eğlenmekten mutluluk duyar.

Rind ve Zâhid

Rind zahit çatışmasında bir divan şairi olarak Rûşenî, rind cephesinde yer almaktadır. Etvârı sâde, mu'tadı bade, her türlü reng ü riyâdan azâde olarak tanımlanan rindin karşısıda Zâhid; dinî kurallara sıkı sıkıya bağlı, zâhire aşırı önem veren, sık sık ahiret hayatını anan, kendi fikrine uymayan bir şey gördüğünde tenkitte tereddüt etmeyen ve derhal küfürle itham eden, bu yüzden de ara sıra gülünç durumlara düşen, fazla zeki sayılmayacak bir tipi temsil eder. Dolayısıyla bu birbirine zıt iki tip daima müdcadele halindedirler. Nitekim bir rind-meşrep olan Rûşenî de kimi beyitlerde zahidi tenkit ettiği gibi kimi zaman bütün bir gazelini bu tenkitlere ayrıdığı da olmuştur:

Duysan Tebrîzde bâd-ı 'abîr-âmîzi sen
Nûş idüp surh-âb elden koridün perhîzi sen
Kâse-i Tebrîze surh-âb-ı revân tök sâkîyâ
Tâ bilesün n'idügin surh-âb ile Tebrîzi sen
Bize mey-hâne bucagı sana uçmak zâhidâ
Biz sarâyın ihtiyâr eylemişüz dehlîzi sen
Göz yaşıdur yârün işiginde tuhfe zâhidâ
Kurı el açmah sanursun anda dest-âvizi sen
Sen ayıh uyahsın iy zâhid harâb u mest biz
Görmedük ma'zûr tut ol şûh-ı şûr-engizi sen
Zâhidâ yâ sen ölyedün görmeyeydük biz seni
Yâ olaydun kûr hergiz görmeyeydün bizi sen (G.61)

İbadetini riya ile yapan ve gösteriş meraklısı olan zahid, rindi her gördüğü yerde ona öğüt verecek ve onun yaşadığı bu hayatı bırakmasını söyleyerek cenneti medhedecektir.

[30] Mengi, M.,(1984), s.414.

Ahiret hayatını bu hayata tercih eden ve cennet ile cehennemi dilinden düşürmeyen zahid, aşık bir rindin gözünde rakibden farksızdır. Bu sebepten onu gördüğü yerde keyfini kaçıracağı için rind, onun ölmesini ya da en kötü ihtimalle kör olmasını, bu sayede de kendilerini rahat bırakmasını dileyecektir.

Sonuç

Divanında rindliği ve rindlik unsurlarını; kullanım sıklığını baz alarak şarap, harâbât ve zâhid cephesinden incelediğimiz Dede Ömer Rûşenî'nin, geniş alanlara yayılma imkânı bulmuş bir tarikatın şeyhi olmasına ragmen gelenekten kopmadığı görülmüştür. Mutasavvıf bir şair olması, tesirini, divanındaki manzumelerinin çoğunun dini ve tasavvufi konular ihtiva etmesi ve bu manzumelerde ahlâki, öğretici ibarelerin bulunması ile göstermiştir:

Biz di sözi söyleyicek ben dime
Siz di sakın yanıluban sen dime
Kendözüne 'âkil ü zîrek diyüp
Özgelere câhil ü gevden dime
…
Her ne koyarlar önüne yirme yi
Nân-ı cev ü gendüm ü erzen dime
Hâsılı budur sözümün hâsılı
Dip deniz ol kimseye sen ben dime (Terc. b/II)
…
Yirme yirenler yirini kaldı hep
Yirme bu gün her ne ki yaratdı Rab
Agzunı gıybet söz içün açmayup
Kimselerün 'aybına depretme leb (Terc.b/ IV)
Dınma gözet bahma çerer puşma hîç
Rind-i cihân ol yüri tohınma giç

Yalnızca bir kısmını dahil edebildiğimiz, aslında yedi bentten oluşan ve her biri sekiz beyit ihtiva eden Terci-i Bendi'nde dahi Rûşenî, bugünün görgü kuralları mahiyeti taşıyan bir takım öğütler verirken, bendin vasıta beytinde rind-i cihan olmayı öğütlemiş, aslında rindliğin hayata ve insana olan bakış açısını kendine rehber edinerek, bunu yine kendine has üslubuyla bu bezmin encâmının ne olduğunu bilerek dile getirdiği görülmüştür.

Kaynakça

Âsım, Ahmed, (2000), *Burhân-ı Katı*, Ankara, TDK Yay.

Aygün, A. Zeynel, (1993), *Bağdatlı Rûhî Divanı'nda Rind ve Zahid Tipleri*, Yüksek Lisans Tezi, Çukurova Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Canım, Rıdvan, (2000), *Latîfî-Tezkiretü'ş-Şu'arâ ve Tabsıratü'n-Nuzamâ*, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yay.

Ceylan, Ömür, (2005), *Önce Aşk Vardı*, İstanbul, Kapı Yay.

Devellioğlu, Ferit, (2008), *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, Ankara, Aydın Kitapevi.

Gölpınarlı, Abdülbaki, (1985), *100 Soruda Tasavvuf*, İstanbul, Gerçek Yay.

Mazıoğlu, Hasibe, (2009), *Eski Türk Edebiyatı Makaleleri,* Ankara, TDK Yay.

Mengi, Mine, (1985), *Divan Şiirinde Rindlik*, Ankara.

Mengi, Mine, (1984) "Rind ve Zahid Tipleri, Orta İnsan Tipi", *Tarih ve Toplum*, S.12.

Mum, Cafer, (1999), *Hâfız-ı Şîrâzî ve Bâkî'de Rindlik*, Yüksek Lisans Tezi, İnönü üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Pakalın, M.Zeki, (1993), *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*, C.III, İstanbul.

Reşat Öngören, (1994),''Rûşeniyye'',*Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi (DİA)*,c.35,İstanbul,Türkiye Diyanet Vakfı.

Sami, Şemsettin, (1317), *Kâmûs-i Türkî*, Der-Saadet.

Şentürk, Ahmet Atilla, (1996), *Sûfî yahut Zâhid Hakkında*, İstanbul, Enderun Kitabevi.

Şükûn, Ziyâ, (1984), *Gencine-i Güftâr Ferheng-i Ziyâ*, C.2, İstanbul.

Tavukçu, Orhan Kemal,(2005), *Dede Ömer Rûşenî-Hayatı, Eserleri, Edebî Kişiliği ve Divânı'nın Tenkidli Metni* (e-kitap).

Uludağ, Süleyman, (2001), *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*, İstanbul, Kabalcı yaynıevi.

Uzun, Mustafa, (1994),''Dede Ömer Rûşenî'', *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi (DİA),*C.9,Türkiye Diyanet Vakfı, İstanbul.

EDİRNELİ ŞÂHİDÎ VE FUZÛLÎ'NİN LEYLÂ VE MECNÛN MESNEVÎLERİNDEKİ LEYLÂ TASVİRLERİNİN KARŞILAŞTIRILMASI

Ersoy AKBAŞ

Osmangazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Özet

Edirneli Şâhidî; 15. yüzyılda yaşamış, Anadolu'da yazılan ilk ve en uzun Leylâ ve Mecnûn (Gülşen-i Uşşâk) mesnevisini kaleme almıştır. Fuzûlî ise 16. yüzyılda yaşamış, Türk edebiyatının en büyük şaheserlerinden biri olan Leylâ ve Mecnun mesnevîsini ortaya koymuştur. Ana teması aşk olan klasik Türk şiirinde somuttan soyuta, maddeden mânâya aşkın her çeşidi işlenmiştir. Bu duyguları ifade etmede tasvirin hiç şüphesiz çok büyük önemi ve etkisi vardır. Çalışmamızda Edirneli Şâhidî'nin ve ona nazîre gazeller yazdığı söylenen Fuzûlî'nin mesnevîlerindeki Leylâ tasvirleri incelenecektir. Yüzyıl farkıyla oluşan ortak ve farklı yönler, çağrışımlar, sanatlı söyleyişler ve böylelikle tasvîrin Türk edebiyatındaki gelişimi değerlendirilecektir.

Anahtar sözcükler: Edirneli Şâhidî, Fuzûlî, Leylâ ve Mecnûn, Tasvir

Abstrct

Edirneli Şâhidî lived in 15th century and he indited the first and the longest Leyla and Mecnûn (Gülşen-i Uşşak) masnavi written in Anatolia. As to Fuzûlî, lived in the 16th century, produced Leylâ and Mecnûn Masnavi which is one of the grea test masterpieces of the Turkish Literature. In the classical Turkish poem, whose main theme is love, from concrete to abstract, from substance to meanig all sorts of love had been handled. No doupt, depiction has major importance and impact in expressing these feeelings. In our work, Leylâ depicts in the masnavis of Edirneli Şâhidî and Fuzûlî who is told to write poems like Edirneli Şâhidî will be analysed. Common and different aspects, connotations, conversations of art which was formed in century difference and thus the progress of depiction in Turkish literature will be evaluated

Key Words : Depiction, Edirneli Şâhidî, Fuzûlî, Leylâ ve Mecnûn,

Giriş

Sözlükte "bir şeyi bir yana doğru eğmek, o şeye yönelmek, bir şeyi kesmek" anlamlarındaki "savr" kökünden türeyen tasvir "bir şeye biçim vermek, resmini yapmak, bir şeyi ince ayrıntılarıyla anlatmak" demektir. Terim olarak tasvir "*roman, hikâye ve diğer edebî türlerde olayların geçtiği yerleri, kişileri ve eşyayı öteki nesnelerden ayırıp bütün özellikleriyle ifade etme*" diye açıklanabilir. İyi bir tasvir eşyanın ilk bakışta görülemeyen yanlarını fark etmeye, duyulardan olabildiğince yararlanmaya, kendinden bir şeyler

katmaya, anlatımı bir plan içinde yapmaya ve eşyayı iyi gözlemlemeye bağlıdır. Arap edebiyatında tasvirden çok vasf (bir şeyin niteliklerini açıklamak) ve sıfat kelimeleri kullanılır.[1]

Tâhirü'l Mevlevî, *Edebiyat Lügati*'ndeki maddesinde tasvîr kelimesini "Tavsîf yahud Tasvîr" şeklinde almakta ve Muallim Nâci'nin *Istılâhat-ı Edebiye*'sinde dile getirdiği "*Bir şeyi göz önüne getirerek tecessüm ettirecek sûretde o şeyin hâline münâsib bir takım tâbîrât ile târif etmekdir.*" İfadesiyle ilgili olarak "*Öyle zannediyorum ki bu ibâre, tavsîfin değil, târifin târifi olur. Tavsîf yahud tasvîr 'bir şeyin sâde olduğu gibi değil, biraz da şâirce görüldüğü ve duyulduğu gibi anlatılmasıdır.' diyenlerin târifi daha doğru olsa gerekdir. Çünki his ve hayâl karışmadan yapılan tasvîrler, âdetâ fennî bir rapor olabilir.*"[2] diyerek yorumda bulunmaktadır.

Tasvîr ya da tavsîf kelimelerinin gerek belâgat kitaplarındaki tanımlarını gerekse edebî metinlerdeki kullanımlarını inceleyerek ortaya kapsamlı bir sonuç çıkaran Ahmet Atillâ Şentürk, bu kavramların tanımlarını ve tarîhi gelişimlerini şu şekilde değerlendirmektedir: "*Bilindiği üzere 'tasvîr' bir nesnenin benzerini resmetmek veya şekillendirmek, "edebî tasvir' ise nesneyi okuyanın veya dinleyenin zihninde estetik duygular uyandırarak şekillendirecek tarzda tarif etmektir. İnsanoğlu duygu ve düşüncelerini tasvir yoluyla anlatmaya çok eski çağlardan beri müracaat edegelmiştir. Mağara devri insanının kayalar üzerine resmettiği muhtelif tasvirler bunu açıkça göstermektedir. Bu tasvirlerin zamanla bugünkü alfabenin ve hiyeroglifin iptidâî şekli olan resim-yazıları oluşturduğu da bir gerçektir. Yazıda kaydedilen bu gelişmeler sözlü anlatımda da görülmüş ve insanlar tarif etmek istedikleri şeyi bir benzeri ile kıyaslamak suretiyle anlatmaya yönelmişlerdir. Önce teşbihin sonra da gelişerek istiarenin temelini oluşturan bu kıyaslamalar zamanla estetik bir mükemmelliğe erişerek edebî tasvirleri oluşturmuştur.*"[3]

Tasvirin süsleyici ve hüner ortaya koyucu asıl işlevi halk edebiyatı ve divan edebiyatı ürünleri için de geçerlidir. Özellikle divan edebiyatındaki kasidelerde nesîb (teşbîb) denilen giriş bölümleri bir bakıma şairin ifade gücünü tasvir yoluyla ortaya koyduğu bölümler olmuştur. Şairler asıl konuya geçmeden önce burada mevsimlere ait çeşitli tabiat manzaralarını, ramazan ve bayramları, savaşları, atları, devlet büyükleri tarafından yaptırılan köşkleri, İstanbul veya Bağdat gibi bir şehri tasvir ederler. Kasideler nesîb bölümlerindeki bu tasvirlere göre "bahâriyye, şitâiyye, ramazâniyye, iydiyye, nevrûziyye, rahşiyye, fethiyye, dâriyye" gibi isimler alır. Divan edebiyatında tasvirin en güzel şekli mesnevilerde bulunur. Bilhassa lirik konuları ve hamâsî olayları ifade ederken şair okuyucuya o sahneleri âdeta yaşatır. Divan şairi başta aşk olmak üzere soyut kavramları (erişilemeyen sevgili, duygular, hayaller, gönül, kozmik âlem, din vb.) anlatırken dış dünyadan örnekler vererek maksadını izah etmeye çalışır. Bu sebeple cemiyet, insan, sevgili, aşk, zaman gibi kavramlar etrafında kurduğu sanat dünyasını okuyucuya açıklamak için tasvirlere başvurur. Aşkın şaraba, tekkenin meyhâneye, sâkî veya meyhânecinin mürşide, dervişin meyhânedeki sarhoşa benzetilerek zengin tasvirlere zemin hazırlanan tasavvuf ve tekke şiirinde de durum hemen hemen aynıdır. Aşk, şarap ve kadın gibi konularda yazılan gazeller başta olmak üzere divan

[1] Elmalı, H. (2010), "Tasvir", *T.D.V.İ.A*., c.40, Ankara, s.135.

[2] Tâhirü'l Mevlevî, (1973), *Edebiyat Lügati,* İstanbul, Enderun Kitabevi, s.149-150

[3] Şentürk, A.A., (2002), *XVI. Asra Kadar Anadolu Sahası Mesnevîlerinde Edebî Tasvirler*, İstanbul, Kitabevi, s.21

şiirinin hemen bütün şekillerinde şair (âşık), ulaşamadığı muhayyel sevgilinin fizik yapısına ve psikolojisine ait bazı özellikleri anlatmaya çalışır ve güzelliğini tabiattan örneklerle överken (gül yanak, gonca dudak, selvi boy vb.) yine tasviri kullanır. Âdeta tek amacı sevgilinin güzelliğini dillendirmek olan şair, aşkta kendisine rakip saydığı diğer şairlerden ayrı bir ifade yolu bulabilmek için tasvirlerinde orijinal bir üslûp bulmak zorundadır. Çünkü sevgilinin nazı yahut âşığına çektirdiği eza ve cefa ortak özellikler taşıyan tek bir güzel imajına işaret eder. Aşkının derdiyle kanlı gözyaşları döken bu âşığın tasvirine bakıldığında ah ettikçe içindeki ateşle felekleri yakan, iradesi elinden gidip çılgına dönen, perişan olmuş bir Mecnun görülür. Ayrıca şair sevgilisinin –boyu ve beli dışında- gerdanından üstte kalan güzelliğiyle alâkadardır. Bu güzelliğin tasviri için kullanılan benzetmeler şairden şaire değişmeden fakat tasvirlerde derinleşerek devam eden öğelerdir. Divan edebiyatı üzerine yapılmış çalışmaların ve üretilmiş tezlerin pek çoğunda bu tasvirlerin neler olduğu anlatılır. Öte yandan sevdiğinin cefasını çekmesi mukadder olan bir âşıkla onun rakibi gibi sûfî yahut zâhid de bu tür tasvirlerin öznelerindendir. Divan edebiyatında mensur eserlerde de tasvire başvurulmuş, hikâyeler ve kahramanlık eserlerinde oldukça zengin sahneler tasvirlere konu olmuştur.[4]

Edebî eserlerde yer alan tasvirler, metne bir derinlik ve anlam zenginliği kazandırmış, mananın anlaşılması konusunda yardımcı birer unsur olarak sıkça başvurulan öğeler haline gelmiştir. Tasvirlerin kullanımları, yer aldıkları nazım şekline göre değişiklik gösterir. Gazel ve kasîde gibi şâirâneliğin ön plana çıktığı metinlerdeki tasvirler ile tahkiyeli metinlerden olan mesnevîlerdeki tasvirlerin kullanım alanları farklılık göstermektedir. Ahmet Atilla Şentürk, mesnevîlerde kullanılan tasvirlerin kullanım amaçlarını beş maddede toplamaktadır:[5]

Zaman bildirmek
Mekân bildirmek
Varlıkları tanıtmak
Hadiseleri anlatmak
Psikolojiyi aksettirmek

Hadisede rol alan insanlar, yeri geldikçe zikredilen hayvan ve eşyalar, bitkiler, gök cisimleri vb. hakkında çizilen tasvirler varlıkları tanıtmak amacıyla çizilen tasvirlerdir. İnsan söz konusu olduğu zaman objektif görünüşün yanı sıra ahlak, karakter, türlü meziyetler, psikolojik davranışlar vb. teferruatın da söz konusu olduğu bu tasvirler aslında bütün tasvirleri hatta psikolojik tasvirleri dahi içine alacak genişliktedir. Çalışmamızın asıl konusunu oluşturan Leylâ tasvirleri bu sınıflandırmada, üçüncü maddenin içerisinde, yer almaktadır.

Edirneli Şâhidî ve Leylâ vü Mecnûn Mesnevîsi

Edirneli Şâhidî, 15. yüzyıl Osmanlı şairlerindendir. Sâdi-i Cem, Sirozlu Kandi, Sehâyî, Haydar Çelebi, Lâ'lî, Aynî, Türâbî gibi şairlerden oluşan ve tezkireciler tarafından "Cem Şairleri" olarak bilinen topluluğun içerisinde yer alır. Cem Sultan'a Konya'da iken Haydar Çelebi'den önce defterdarlık yapmıştır. Şiirleri güzel değildir. Tezkireciler, ortaya koyduğu örneklerin aynı düzeyde olmayışından şikâyet ederler.[6]

[4] Kahraman, A., (2010), "Türk Edebiyatında Tasvir", *T.D.V.İ.A.*, c.40, Ankara, s.136-137.
[5] Şentürk, A.A., (2002), s.36
[6] İsen, M., (1997), *Ötelerden Bir Ses*, Ankara, Akçağ Yayınevi, s. 168

Edirneli Şâhidî'nin *Leyla vü Mecnûn* mesnevisi 5660 beyittir. 883/1479 yılında tamamlanan eser, aruzun hezec bahrinden *Mefâilün Mefâilün Feûlün* kalıbı ile yazılmıştır. Şâhidî, Doğu kültüründe önemli bir yeri olan Leylâ vü Mecnûn kıssasını Anadolu'da ilk kez düzenli bir olay örgüsü içinde, ilham kaynaklarını da değerlendirerek beyit sayısı en uzun olarak kaleme alır. Osmanlı devletindeki kültür çeşitliliğini, Osmanlı şiirinin zenginliğini yakından tanıma, anlama ve tanıtma açısından eser önem arz etmektedir. Şâir eserini oluştururken *Leylâ ve Mecnûn* mesnevisini Fars edebiyatında ilk kez yazan Nizâmî ve dönemin önde gelen isimlerinden Şeyhî'den konu ve anlatım yönünden faydalanmıştır.[7] Eserin ilk beyti olan "*Zükâ-i matla-ı eşvâkdır bu / Kitâb-ı Gülşen-i Uşşâkdır bu*" beyitinden asıl adının Gülşen-i Uşşâk olduğu anlaşılmaktadır.[8] Şâhidî'nin Leylâ vü Mecnûn mesnevîsi, klasik edebiyat çerçevesi içinde konuya girişler, tasvirler, hikâyeyi anlatış tarzı ve tipleri belirtme şekliyle tam bir hikâye karakteri taşır. Hikâye yazanların çoğu Şâhidî'nin gösterdiği bu başarıyı gösterememiştir. Şâhidî, eserinin başından sonuna kadar tasavvufî bir hava vermiştir.[9]

Fuzûlî ve Leylâ ve Mecnûn Mesnevîsi

Fuzûli'nin doğum tarihi kesin olarak bilinmemekle beraber ölümü 1556 olarak kayıtlara geçer.

Leylâ vü Mecnûn, Türk edebiyatında bu konuda yazılmış eserlerin en meşhuru ve en güzeli olup bir şâheser hüviyetindedir. Aruzun *Mefûlü Mefâilün Feûlün* kalıbıyla yazılan mesnevî 3098 beyittir. İçerisinde yer yer Leylâ ile Mecnûn'un dilleriyle söylenmiş gazellerin de yer aldığı eser, 941/1535 tarihinde Bağdad'ın alınmasından bir yıl sonra Bağdat ve Halep Beylerbeyi Üveys Paşa'ya takdim edilmiştir. Eser manzum-mensur bir dibâce ile başlamaktadır. Fuzûlî, bu eserini kaleme alma sebebini dibâcede yer alan ikinci kıtada açıkça ifade etmektedir. Buna göre Fuzûlî, eserinde "mecaz yolu" olarak nitelendirdiği edebiyat vasıtasıyla ilâhî hakikatleri ve sırları açıklamak istemiş, "Leylâ" ismi altında "Allah'ın sıfatlarını", "Mecnûn" kimliği ile de "Allah'ı arayan ve ona ulaşma yolunda meşakkatlere katlanan insanı" ifâde etmeyi amaçlamıştır. Leylâ vü Mecnûn, tasavvuf öğretisini kuru kuruya sunan didaktik bir eser olmayıp, beşerî bir aşk macerâsının bütün canlı tezahürleri arasına ilâhî aşkın, coşkun panteist duyguların lirizmini doğuran ruhunu büyük bir ustalıkla yerleştiren bir şaheserdir.[10]

Fuzûlî, eserini kaleme almadan önce hikâyenin Farsça yazılmış örneklerini incelemiş, bunların içinde Nizâmî-i Gencevî'nin mesnevisini kendisine örnek edinmekle birlikte yer yer tasarruflarda bulunmuş, bazı motifleri değiştirmiş, özellikle konunun ele alınışında bir kısım değişiklikler yapmıştır.

Yazıldığı dönemden itibaren Türkçenin konuşulduğu geniş coğrafyada aşk ve âşıklık sembolü haline gelen ve sevilerek okunan Leylâ vü Mecnûn'un Türkiye'de ve Türkiye dışındaki kütüphanelerde özel kitaplıklarda yüzlerce nüshası mevcuttur. XVII. yüzyıldan itibaren halk arasında yayılıp bir destan ve ahlâk kitabı gibi meclislerde okunmuştur. Klasik Türk edebiyatının en güzel mesnevilerinden biri kabul edilen Leylâ vü Mecnûn, Fuzûlî'nin anlatımındaki samimiyet ve lirizm sayesinde Arap ve Fars edebiyatlarındaki örneklerinden çok daha fazla beğenilmiş ve ilgi uyandırmıştır.[11]

---

[7] Erbay, N., (2012a), *Fuzûlî Gazellerinin Bilinmeyen Bir İlham Kaynağı: "Cem Şâiri" Edirneli Şâhidî*, *A.Ü. TAED*, Erzurum, sayı 47,Sayfa 107-110

[8] Kartal, A., Şentürk, A.A., (2011), *Eski Türk Edebiyatı Tarihi*, Dergâh Yayınları, İstanbul, s. 261.

[9] Kartal, A., (2013), *Doğunun Uzun Hikâyesi (Türk Edebiyatında Mesnevî)*, Doğu Kütüphanesi, s.343.

[10] Kartal, A., Şentürk, A.A., (2011), s. 299.

[11] Pala, İ., (2003), "Leyla vü Mecnûn", *T.D.V.İ.A.*, Ankara, c. 27, s.162

Leylâ Tasvirlerinin Karşılaştırılması*

Çalışmamızda, Edirneli Şâhidî'nin 1478, Fuzûlî'nin ise 1535 yılında tamamladığı *Leylâ ve Mecnûn* mesnevîlerindeki Leylâ tasvirleri değerlendirilmektedir. Tasvirin Türk edebiyatındaki gelişimini inceleyebilmek adına aralarında yarım yüzyıl bulunan bu eserlerdeki farklılıkları ortaya çıkartmak önem arz etmektedir. Ayrıca Nazîre Erbay "*Fuzûlî'nin, Dîvân'ında ve Leylâ ve Mecnûn mesnevisinde yer alan bazı gazellerin, Edirneli Şâhidî'nin eserinde yer alan bazı gazellere nazire olduğu tespit edilmiştir. Araştırmacıların bu güne kadar dikkatini çekmeyen Edirneli Şâhidî'nin Leylâ vü Mecnûn (Gülşen-i Uşşak) adlı eseri dil özellikleri, yenilikleri ve anlatımı açısından özel bir önemde olduğu hakikattir. Şairin Fuzûlî'yi haber veren lirik bir anlatımı vardır.*"[12] diyerek her iki şair arasındaki benzerliklere dikkat çekmektedir. Dolayısıyla her iki şairin şahıs tasvirlerinde kullandıkları kelime, sanat ve üslup özellikleri hem aralarındaki benzer ve farklı yönleri ortaya çıkaracak hem de aradan geçen zaman dilimi içerisinde Türk edebiyatının gelişimi üzerine fikir verecektir.

Divan şiirinde edebî tasvirlerin temelini oluşturan unsur insandır. Özellikle gazellerin büyük bölümünde güzele ve onun insan ruhunda uyandırdığı yansımalara değinilmektedir. Bu eserlerde ifade edilen insan tipi realiteden oldukça uzak, idealist tasavvurlardan müteşekkil, klişeleşmiş ifadelerle hudutlandırılmış bir estetik anlayışın mahsulüdür. Öyle ki bu insan tipini vücuda getiren unsurları okuyucuya aksettirmek için kullanılan malzeme, tasvir edilen şahıs hangi zümreye mensup olursa olsun –hatta çoğu zaman cinsiyet farkı dahi gözetmeksizin- kalıplaşmış belli ifadelerle adeta sabitleştirilmiştir. Mesnevîler ise hadiselerin hareketliliği, kahramanların çokluk ve çeşitliliği, bunların objektif yapılarını, karakterlerini, yerine göre psikolojik durumlarını aksettirme ihtiyacı vb. sebeplerden dolayı içinde geçen insan tiplerini tespit bakımından "divan" muhtevasının dışına taşan pek çok tasviri ihtiva eden eserlerdir. Mesnevî şairi eserde geçen vakanın herhangi bir kahramanını tasvir ederken onu rolüne göre değerlendirmeye dikkat etmekte, yerine göre çizdiği psikolojik tasvirler ve karakter tahlilleriyle oldukça realist tipler ortaya koymaktadır.[13]

Mesnevîler, divanlarda olduğu gibi kadını sadece "sevgili" olarak ele alan dar manada eserler olmayıp zengin macera ve vakaları, tabii bu arada şahısları da ihtiva eden romanlar durumunda bulunduklarından bu eserlerde kadın unsuru hayatın her sahasında ve türlü rollerle karşımıza çıkabilir.[14]

Ahmet Atilla Şentürk, mesnevîlerdeki insan tasvirlerini konuları bakımından dış manzarayı alâkadar eden objektif tasvirler, ruh hallerini ifâde eden psikolojik tasvirler ve hareketleri aksettiren fiil tasvirleri olmak üzere üç ayrı bölümde ele almamızın tasnif ve mukayese bakımından daha elverişli olacağını ifade etmektedir.[15]

Objektif Tasvirler:

Bu tip tasvirler, mesneviler içerisindeki olaylarda yer alan kişileri okuyucuya aktaran, durumu ile ilgili bilgi veren, dış görünüşünü resmeden tasvirlerdir. Bu tasvirlerde aşağıda görüleceği üzere ağırlık olarak dış güzellikle ilgili unsurlar ele alınır. Özellikle ilk

* Çalışmamızda verilen beyitler için bkz. Fuzûlî, (2002), Leylâ ve Mecnun, hzl: Muhammed Nur Doğan, YKY, İstanbul.; Edirneli Şâhidî'nin Leylâ vü Mecnûn (Gülşen-i Uşşâk) Mesnevîsi, (2012), hzl: Nazire Erbay, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.

[12] Erbay, N., (2012a), s.107

[13] Şentürk, A.A., (2002), s.261

[14] Şentürk, A.A., (2002), s.263

[15] Şentürk, A.A., (2002), s.262

dönem mesnevîlerinde ele alınan kadın tasvirlerinde sözü edilen uzuvlarla ilgili ifadeler bütün şairlerce genelde aynı şekilde kullanılan, edebî tasvir dilinin yerleşmiş olduğunu gösteren ifadelerdir. Özellikle mesnevîlerdeki tasvirlerde teşbih, istiâre gibi benzetme sanatları çerçevesinde ideal kadın güzelliğinin ortaya çıktığını ve bu kalıplar içerisinde tasvirlerin yapıldığını gözlemlemekteyiz. Bu konuda da ağırlıklı olarak yüz ve yüze bağlı güzellik unsurları ön plana çıkmaktadır.

Edirneli Şâhidî ve Fuzûlî'de yer alan Leylâ tasvirleri de yukarıda sözü edilen çerçevede gerçekleşmektedir. Mesnevîlerdeki ortak Leylâ tipi üzerinde genel bir değerlendirme yapacak olursak ortaya aşağı yukarı şu şekilde bir sonuç çıkmaktadır: Leyla'nın genelde mesnevîlerde fizikî güzelliği üzerinde durulur. O, bir peri kızı kadar güzel, bir put gibi kusursuzdur. Görenin aklını başından alır. Dalgalı zülüfleri canın boynuna dolanmış belalı bir zincir gibidir. Âşıkların belası olan yay gibi kaşları bir çifttir; ama güzellikte tektir. Her kirpiği kan dökücü ok, okun sivri ucu da keskin gamzesidir. Yanağı allığın rengi bir utanma sebebidir. Kırmızı dudakları ve inci dişleri, gül yaprakları üzerinde bir dişi şebnem manzarası gösterir. Ağzı ölülere can müjdesi verir. Boyu, Allah'ın latif bir eseridir. O, güzellik denizinde bir balıktır. Şahin bakışlı, ahu gözlü, şirin davranışlı, tatlı sözlüdür.

Edirneli Şâhidî'de gerek Leylâ'nın genel güzelliği gerekse yüz güzelliği üzerine ayrı ayrı bölümler bulunmaktadır. Her uzvun göz önünde canlanırcasına resmedildiği/tasvir edildiği bu beyitlerde yukarıda sözü edilen fizikî güzellikleri ayrıntısıyla görmek mümkündür:

Ne mihr-i pertevine şem-i hâver
Yakardı şevkile pervâne-veş per (EŞ/908)

Harâmî gamzesi hûn-rîz-i uşşâk
Perîşân zülfi şûr-engîz-i âfâk (EŞ/909)

Lebinün sırr-ı Îsâ nûşe-gîrî
Kaşınun rûh-ı kudsî gûş-e gîrî (EŞ/910)

Melâhat pertevinle hüsn-i tâbı
Felekden cezbi derdi âfitâbı (EŞ/911)

Kaya baksaydı çeşm-i şeş cihâta
Düşerdi lerze ehl-i kâyinâta (EŞ/912)

Güneş kim âlemedür hüsni zîver
Hadengi heybetinden dahi titrer (EŞ/913)

Yüzi nûr-ı çerağı çeşm-i âdem
Sözi lutfı hayât-ı cân-ı âlem (EŞ/914)

Saçıydı küfrile îmâna mayil
Göziydi sihrile câzû-yı Bâbil (EŞ/915)

Virürdi sözü Hızrun cânına cân
Lebine teşne idi âb-ı hayvân (EŞ/916)

Ruhı hurşîd kim şem-i seherdür
Cemâl-i meşâlinden bir şererdür (EŞ/917)

Lebünde hâl kim bulmuşdı şöhret
Diyeydün cânda idi dâğ-ı hasret (EŞ/919)

Sür anı nat-ı hüsn içre ruh u ât
Begi beydakları kılurdı şah mât (EŞ/920)

Ruhı cân bezminün şem tırâzı
Lebi dil hastesinün çâre-sâzı (EŞ/921)

Kaşı yayına kurbanıdı kevneyn
Senâlar okurıdı Kâbe kavseyn (EŞ/922)

Gözi efsûn-ı aklun perdesiydi
Lebi mâcun-ı cân perverdesiydi (EŞ/923)

Hevâ-i âteşinile nihânı
Yakardı mülk-i cânı hüsn-i ânı (EŞ/924)

Sözinin lutfunı ger eylese gûş
Melekler zikrün iderdi ferâmuş (EŞ/925)

Perî-veş nâzile ol serv-i kâmet
Kıyam itse koparurdı kıyâmet (EŞ/926)

Salardı şîvesinden fitne dehre
Olurdı handesinden çâk-i zehre (EŞ/927)

Mutarrâ turası tarrâr ü tannâz
Siyeh-dil gamzesi ayyâr u gammâz (EŞ/928)

Hayâtun cânıdı cânun hayâtı
Nebâtun şîridi şîrün nebâtı (EŞ/929)

Füsûn u sihrle ol çeşm-i pür-kîn
Alurdı hiçe cân u dil metâ'ın (EŞ/930)

Başından ayaga dek şîve vü nâz
Güzeller içre sultân-ı ser-efrâz (EŞ/931)

Fuzûlî, Leylâ'nın güzelliğini anlatmak için yüzünün her uzvuna farklı bir benzetme kullanarak onu şöyle tasvir eder:

Bir turfe sanem ki akl-ı kâmil
Gördükde anı olurdı zâil (F/565)

Zülfeyn-i müselseli girih-gîr
Cân boynına bir belâlu zencîr (F/566)

Ebrû-yı hamı belâ-yı uşşâk
Hem cüft letâfet içre hem tâk (F/567)

Her kirpügi bir hadeng-i hûn-rîz
Peykân-ı hadengi gamze-i tîz (F/568)

Deryâ-yı belâ cebîn-i pâki
Çîn cünbişi mevc-i sehm-nâki (F/569)

Çeşm-i siyehine sürmeden âr
Hindûsına sürme hem giriftâr (F/570)

Ruhsârına reng-i gâzeden neng
Hergiz ana gâze vermemiş reng (F/571)

Göz merdümeginden olsa hâlî
Göz merdümegi olurdı hâli (F/572)

Lâ'l ü düri gösterürdi her dem
Evrâk-ı gül içre ıkd-i şeb-nem (F/573)

Ebvâb-ı tekellüm etse meftûh
Emvâta verürdi müjde-i rûh (F/574)

Şimşâd-ı latîfine mürekkeb
Sîb-i zenah u türünc-i gabgab (F/575)

Endâm-ı latîfe-i ilâhî
Deryâ-yı letâfet içre mâhî (F/576)

Şehbâz bahışlu âhu gözlü
Şîrîn hareketlü şehd sözlü (F/577)

Râh u revîşi müdâm gamze
Başdan ayaga tamâm gamze (F/578)

Ayruhsıca-şekl ü hoşça-peyker
Yahşice sanem güzelce dilber (F/579)

Âlem ser-i mûyınun tufeyli
Mahbûbe-i âlem adı Leylî (F/580)

Psikolojik Tasvirler:

Özellikle ikili aşk mesnevîlerinde karşımıza çıkan bu tip tasvirler, kahramanların yaşadıkları olaylar karşısında takındıkları tutumları dile getiren, onların ruhî yönlerini aksettiren tasvirlerdir. Sevinme, korkma, şaşırma, heyecanlanma, kaygılanma gibi duygular bu tip tasvirlerde karşılaşılan örneklerdir.

Bu reng ile dâim ol perî-zâd
Eylerdi ferâgat ile feryâd (F/2489)

Sûz-ı diline getirmeyüp tâb
Bir gece dagıldı yâr u ashâb (F/2490)

Ancak ana şem kaldı hem-dem
Söndürdi bir âh ile anı hem (F/2491)

Yani ne revâ şeb-i siyâhum
Şem isteye gayr-ı berk-i âhum (F/2492)

Bir mahmile bindi leylî-i zâr
Kûh-ı gamın etdi nâkâya bâr (F/2547)

Efganı edüp ceres ünin pest
Aşkı meyi etdi nâkanı mest (F/2548)

Fiil Tasvirleri:

Olay ağırlıklı metinler olarak karşımıza çıkan mesnevîlerde özellikle hareketin ön

planda olacağı muhakkaktır. Bu nedenle kahramanların yaptığı birçok fiili tasvirle ifade etmek gerekecektir. Bu hareketler ve tasvirler birleşerek mesnevînin olay bütünlüğünü ifade eder. Yürüme, konuşma, ağlama vb. hareketler fiil tasvirlerinde dile getirilen durumlardandır.

Sonuç

Bir şeye biçim vermek, resmini yapmak, bir şeyi ince ayrıntılarıyla anlatmak şeklinde ifade edilebilecek olan tasvir özellikle üslup güzelliğinin ön planda tutulduğu Divan edebiyatında sıklıkla başvurulan bir unsur olmuştur. Burada ise tasvirin en güzel şekli mesnevilerde bulunur. Bilhassa lirik konuları ve hamâsî olayları ifade ederken şair, okuyucuya o sahneleri âdeta yaşatmak zorundadır. Bu nedenle de teşbih ve istiare ile birlikte diğer sanatları da kullanarak oluşturduğu tasvir dünyasında zengin bir çağrışım dünyası oluşturur.

Edirneli Şâhidî, 15. yüzyılda yaşamış ve Anadolu sahasının ilk ve en uzun Leylâ ve Mecnûn mesnevisini ortaya koymuştur. Fuzûlî ise 16. yüzyılda yaşamış ve eserinde ulaşmış olduğu lirizm ile Leylâ ve Mecnûn yazan şairler arasında ilk akla gelen isim olmuştur. Her iki şair arasında aralarındaki yüzyıl farkına rağmen önemli benzerlikler vardır. Bu benzerliklerin eserlerden hareketle ortaya konulması gerekmektedir.

Mesnevîlerdeki tasvirler içerisinde önemli bir bölümü –özellikle aşk mesnevîlerinde- şahıs tasvirleri oluşturmaktadır. Şahıs tasvirlerini dış özellikleri yansıtan objektif tasvirler, ruhsal durumları yansıtan psikolojik tasvirler ve hareketleri ifade eden fiil tasvirleri olmak üzere üç başlık altında toplamak mümkündür.

Edirneli Şâhidî ile Fuzûlî'nin mesnevîlerindeki Leylâ tasvirleri incelendiğinde ortak bazı niteliklerin bulunduğu görülmektedir. Her iki şair de özellikle objektif tasvir konusunda

Kaynakça

Doğan, Muhammed Nur (hzl.), (2002), *Fuzûlî, Leylâ ve Mecnun*, İstanbul, Yapı Kredi Yay.

Elmalı, Hüseyin, (2010), "Tasvir", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, c.40, Ankara.

Erbay, Nazîre (hzl.), (2012), *Edirneli Şâhidî'nin Leylâ vü Mecnûn (Gülşen-i Uşşâk) Mesnevîsi*, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.

Erbay, Nazire, (2012a), "Fuzûlî Gazellerinin Bilinmeyen Bir İlham Kaynağı: "Cem Şâiri" Edirneli Şâhidî", *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, Erzurum, sayı 47.

Gülcü, İsmail, (2010), *XVI. Yüzyıl Bazı Leylâ ve Mecnûn Mesnevîleri Üzerine Bir İnceleme*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kütahya.

İsen, Mustafa, (1997), *Ötelerden Bir Ses*, Ankara, Akçağ Yayınevi.

Kahraman, Âlim, (2010), "Türk Edebiyatında Tasvir", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, c.40, Ankara.

Kartal, Ahmet, Şentürk, Ahmet Atilla, (2011), *Eski Türk Edebiyatı Tarihi*, Dergâh Yayınları, İstanbul.

Kartal, Ahmet, (2013), *Doğu'nun Uzun Hikâyesi (Türk Edebiyatında Mesnevî)*, İstanbul, Doğu Kütüphanesi.

Pala, İskender, (2003), "Leyla vü Mecnûn", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, Ankara, c. 27.

Şemsettin Sâmî, (1317*), Kâmûs-ı Türkî*, İstanbul, Dersaâdet Matbaası.

Şentürk, Ahmet Atilla, (2002), *XVI. Asra Kadar Anadolu Sahası Mesnevîlerinde Edebî Tasvirler*, İstanbul, Kitabevi.

Tâhirü'l Mevlevî, (1973), *Edebiyat Lügati*, İstanbul, Enderun Kitabevi.

RUMELİ ŞAİRLERİNDE BEN MERKEZLİ ÂŞIK

Esra BAYRAKTAR

Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Özet

Klasik edebiyatımızda sevgilinin zulmüne, vefasızlığına ve tegâfülüne gönüllü olarak katlanan bundan memnuniyet duyan bir âşık tipi mevcuttur. Bugünkü Balkan coğrafyasında yetişmiş olan Rumeli şairlerinde bu âşık tipinin yanı sıra gerçek hayatta karşılaşabileceğimiz, ben merkezli bir âşık tipine de zaman zaman rastlamak mümkündür. Rumeli şairlerinin şiirlerinde görülen âşık; maddi aşk peşinde koşan, laubali, sevgilinin zulmüne katlanamayan, sevgili hasreti çekemeyen, sevgiliyle rahatça görüşebilen ve rakiple barışık olup sevgiliyi kıskanmayan bir âşıktır. Bildiride Rumeli şairlerinin şiirlerinde sık karşılaşabileceğimiz bu farklı âşık tipi ele alınıp örneklerle değerlendirilecektir.

Anahtar Kelimeler: Türk Edebiyatı, Divan Edebiyatı, Rumeli şairleri, âşık tipi, ben merkezli âşık.

Abstract

There is a lover type who puts up with cruelty of his lover,ignorance and disloyalty as a volunteer in our literature.It is possible that we can come across egocentric lover type as well we come across Rumeli poets who grow up in currect Balkan geography.The lover seen in poems of Rumeli poets seek earthy love , can't put up with cruelty of his lover,hunger of love,meet his lover easily and don't grudge his lover.These different lover types which we often come across in poems of Rumeli poets will be evaluated in our announce.

Key Words: Turkish Literature, Divan Literature, Rumeli poets, lover type, egocentric lover.

Giriş

Aşk, âşık ve maşûk merkezli kurgusuyla karşımıza çıkan divan şiirinin baş aktörü şüphesiz sevgilidir. Sevgili, divan şiirinde güzelliğiyle eşi benzeri olmayan, ulaşılmaz olduğu için âşığın hayaliyle yetindiği bir tiptir. Onun farklı kimliklerde karşımıza çıkması divan şiirinin mecaza dönük ifade tarzı ile birlikte daha pek çok faktöre dayanmaktadır. İslam'daki sanat anlayışı, tasavvuf, sosyal yapılanma, kültürel ve milli katkılar bu faktörlerin başındadır.

Gerçek-mecaz ilişkisi içinde özellikle tasavvufun etkisiyle sevgili değişken özellikler göstermektedir. Sevgili bazen tamamen soyut ve ulaşılmazken bazen gerçek hayattan da izler taşır.Yan bakışları canlar alır, dudağı, sözü hayat bağışlar. Hatta âşık sevgiliye sarılır, öper ve onunla günaşırı görüşür.

"Sevgilinin dokunulan, öpülen bir tip olarak görüldüğü yerlerde şairin sözünü ettiği aşk da dünyevîdir."[1]

"Rumeli şairlerinin yetiştikleri ortam, ele aldıkları konular, anlattıkları sosyal hayat, şiirlerinde kullandıkları motifler, söz sanatları, hayal dünyası, kelime kadrosu incelendiğinde onların bazı ortak noktalarının bulunduğu görülür. Yaşadıkları çevreye duyarlı olan Rumeli şairleri, şiirlerinde genel olarak Rumeli ve özelde çeşitli Rumeli şehirleri, Rumeli' deki bazı nehir, dağ vb. coğrafi mekânları dile getirirler. Rumeli bölgesinde çokça kullanılan "ya, be, gör e, bak a; behey, hey" gibi günlük konuşma dilinin özelliği olan senli-benli, samimi bir ifade biçimine şiirlerinde fazlaca yer verirler. Bunun yanında, sınır boylarında birbirine komşu olarak bazen de aynı şehirde iç içe yaşadıkları diğer milletlerle yakın temas sonucu bazı kültürel yakınlıklar meydana gelir. Özellikle bölge kültürünün bir etkisi olarak Hıristiyan veya gayr-ı müslim toprakların çeşitli inançları, gelenek ve görenekleri gibi konulardaki gözlemler bir malzeme olarak şiire girer."[2]

Mustafa İsen' in tezkirelerden elde ettiği bilgilere göre "Osmanlı şair kadrosunun üçte bire yakın bölümü Balkan şehirlerinde doğup büyüyenlerden oluşur."[3]

Kendine özgü üslup özelliği oluşturacak kadar şiirlerinde fazlaca yer verdikleri söyleyiş farklılıkları bakımından örneklendireceğimiz başlıca Rumeli şairleri: Ahî (16. yy- Niğbolu), Hayâlî (16. yy- Vardar Yenicesi), Üsküplü İshâk Çelebi (16. yy- Üsküp), Mesîhî (16. yy- Priştine), Usûlî (16. yy- Vardar Yenicesi) ve Mostarlı Hasan Ziyâ'î (16. yy- Bosna-Hersek) Mezâkî (17. yy- Saraybosna), Sükkerî (17.yy- Saraybosna)dir.

"Osmanlı devleti idari bakımdan Anadolu ve Rumeli diye iki büyük coğrafi bölgeye ayrıldığından Osmanlı dönemi Türk Edebiyatı da Anadolu ve Rumeli olarak iki büyük sahada gelişme gösterir. Tabi bu sahaya kuzeyde Kırım ve çevresi güneyde Kuzey Afrika ile doğuda Orta Asya topraklarını da eklemek gerekir."[4]

Divan şiirinin hayal unsurları, estetik değerleri, tür, şekil ve konuları bu şairlerin şiirlerinde doğal olarak karşımıza çıkar. Sevgili-âşık-rakip üçlüsü etrafında işlenen aşk, ayrılık, dini-tasavvufi düşünceler gibi divan şiirinin alt yapısını oluşturan pek çok konu ile bunları işlerken kullanılan edebi sanatlar, benzeyen–benzetilen arasındaki ilişkiler, kelime kadrosu, vb. hususlar hem divan şairlerinin hem de bildiride ele alınan Rumelili şairlerin şiirlerinde genel olarak ortaktır. Şairler, "Anadolu ve Rumeli olarak gruplandırılınca"[5] coğrafyadan kaynaklanan birtakım farklılıkların şiire yansıması doğaldır.

Rumeli şairleri, genel olarak divan şiirlerindeki âşık tipine bağlı kalmakla birlikte kendi aralarında birtakım farklı söyleyişlere de sahiptirler. Onlar Rumeli ağzı diyebileceğimiz "be, ya, hey" gibi bazı söyleyiş özelliklerini, kendine özgü bir üslup özelliği meydana getirecek kadar yaygın kullanırlar. Rumeli şairlerinin özellikle XVI. yy. da halk şiirine yakın sade bir dilleri vardır.

Yaşadıkları coğrafyanın şiire bir etkisi olarak Hıristiyanlıkla ilgili unsurlara fazlaca yer verirler. Rumeli'deki gayr-ı müslimlerle ilgili gözlemlerini şiire bolca malzeme yaparlar. Bazen de bu bildirimize konu olan gerçekçi âşık ve sevgili tiplerini işleyerek çizgi dışı bir sevgiliyi şiirlerinde konu edinirler.

[1] Kaplan , M.,(2006), *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar*, Dergah Yay., İstanbul s.177
[2] Çeltik , H., (2008), *Divan Sahibi Rumeli Şairlerinin Şiir Dünyası*, MEB Yay., Ankara s.2
[3] İsen, M., (1997), Ötelerden Bir Ses, Akçağ Yay., Ankara s.67-69
[4] Çeltik, H.,(2008), s.4
[5] Çeltik, H.,(2008), s.4

Fuat Köprülü "Rumeli şairlerini değerlendirirken, onların şiirlerinde samimi ve çevrelerine karşı duyarlı olduklarını belirterek şöyle der: ''Bu serbest, rindane aşk şiirinde, Hayali, İshak Çelebi gibi Rumeli şairlerinde de gördüğümüz hususiyetler vardır. Samimilik, kuvvetli ilham, laubalilik, gurur ve istiğna, mahalli renklere itina gibi özellikler dikkat çeker."[6] diyerek Rumeli şairlerinin diğer şairlerden ayrılan bazı özelliklerine işaret eder.

Mustafa İsen de Usûlî'yi tanıtırken benzer ifadelerle Rumeli şairlerinin ortak özelliklerine vurgu yaparak şöyle der : " Âlem-i tekliften bile azade tavırlar, samimi ve derinliği olan bir ruh, hep yükseklerde gezen ve kayıt tanımayan bir aldırmaz tavır, onların başlıca hususiyetleridir. Bu özellikleri isterseniz Hayâlî 'ye isterseniz Hayreti 'ye, dilerseniz Usûlî'ye ait olarak düşünelim. Sonuçta bunların hepsi için geçerli olduğu görülecektir."[7]

Müberra Gürgendereli, bir Balkan şairi olan Mostarlı Hasan Ziyâ'î'yi anlatırken;

"O, çağdaşlarına göre daha cüretkâr davranıp gelenekten ayrılmadan hayal dünyası çerçevesinde yenilik arayışları içine girmiştir. Böylece şiir vadisinde at koşturmada, kendisinden önceki şairlerden ve çağdaşlarından üstün olduğunu ispatlamak gayesiyle yeni söyleyişleri şiirlerinde kullanmıştır."[8] diyerek döneminde diğer coğrafyalarda eser veren ve çağdaşlarından ayrılan söyleyiş farklılıklarına vurgu yapmıştır.

Klasik edebiyatımızda genel olarak sevgilinin zulmüne, vefasızlığına ve tegâfülüne gönüllü olarak katlanan ve bundan memnuniyet duyan bir âşık tipi mevcuttur.

Bugünkü Balkan coğrafyasında yetişmiş olan Rumeli şairlerinde bu âşık tipinin yanı sıra gerçek hayatta karşılaşabileceğimiz, ben merkezli âşık tipine de zaman zaman rastlamak mümkündür. Bu âşık tipinde âşık, divan şairlerinin şiirlerindeki âşık tipinin aksine uzun uzun vuslat beklemeyi sevmez ve hemen amaca ulaşıp sevgiliye kavuşmayı hayal eder. Rindâne bir yaklaşımla utanmayı ve sabrı bırakıp kavuşmayı arzu eder. Gönül her kimi isterse onunla eğlenir, vefasız sevgiliye ve onun zahmetlerine katlanmak şart değildir. Eğer sevgilinin yolunda ölünecekse de bu sevgilinin çok güzel olması gerekir. Bu şairler her gördüğü güzele meylederler, birkaç güzel arasında tercihte bulunurlar. Eğer sevgili vefasızsa ondan uzaklaşıp gurbete giderler.

İshâk Çelebi bir beytinde sevgiliyi beklemekten usandığını ve vuslatın o kadar çok beklemeye değmeyeceğini söyler.

Ne ölür ne dirilür niceye dek bekleyeyin
Yıllarla olan vasl çü bir fürkate
Üsküplü İshâk Çelebi Divanı G.195/1

Sevgilinin sevmeye değer olabilmesi için çok güzel olması gerekmektedir; âşık eğer sevgiliye canını feda ediyorsa sevgili de bu cana bedel olarak, bedelsiz bir güzelliğe sahip olmalıdır.

Yolında ölmeğe kişi gâyet güzel gerek
Gitdükde cân yerine bedel bî-bedel gerek
Üsküplü İshâk Çelebi Divanı G.138/1

[6] Köprülü,M., F., (1988) *Türkler(Türk Dili-Edebiyatı) İslam Ansiklopedisi*, C.XII/2 s.554
[7] İsen, M., (1997), s.80-82
[8] Gürgendereli, M., (2002),*Hasan Ziyâ'î Hayatı, Eserleri Sanatı ve Divanı*, Kültür Bakanlığı Yayınları,Ankara s.9

Mesîhî'ye göre sevilecek güzel en fazla on dört yaşında olmalıdır.

Sevicek hubı ondördine dek say
Ki onbeşden geçirek eksilür ay
Mesîhî Divanı G.282/1

Yine Mesîhî'de klasik edebiyatın genel olarak kabul edilen âşık tipinin aksine sevgilinin zulmünden şikâyet eden bir âşık tipiyle karşılaşırız.

Ey Mesîhî bizi öldürmeye 'ar ideli yâr
Hak bilür dünyeden usandug u cândan bezdük
Mesîhî Divanı G.135/5

Usûlî ise beklemekten usanmış bir ifade ile; çok ayrılık çektiğini, daha fazla sıkıntı çekmek istemediğinden gurbete gitmek istediğini söyler.

Doyunca gördüm fürkati halim yatlı derdim katı
Çekmeziz biz bu mihneti gel gurbete gidelim gel
Usûlî Divanı G.76/8

Sevgilinin kendi aşkına layık olup olmadığını sorgulayan Ahî ise; başkalarının sahip olduğu sevgiliden uzak durur. O, güzele yalnız kendisi sahip olup, başkalarını kıskandırıp imrendirmek ister.

Lâyık mıdur ki sen sevesün el kuca müdâm
Dil-ber odur ki sen kucasun da'im el seve
Ahî Divanı G. 105/2

Ziyâ'î'nin şûhâne ve çapkın bir eda ile sevgilinin koynuna girmek istemesi bize Nedim'i hatırlatır.

Koynuma gir esirge kuzucağım
Bedenüm baştan ayağa beredür
Mostarlı Hasan Ziyâ'î G.133/3

Aşağıdaki beyitte ise âşık, sevgiliden umudunu kesmiştir; o kendisini umursamayan, rakiple yakın olan sevgiliyi istemez:

Umarken vaslın ol yârın şimdü kestüm andan ümmidüm
Beni yâd eylemez ağyâra yârı âşina gördüm
Mostarlı Hasan Ziyâ'î G.306/2

Klasik edebiyattaki âşık tipinin aksine Rumeli'deki ben merkezli âşık tipini destekleyen; maddi aşk peşinde koşan, senli-benli konuşan, çapkın, sevgiliyle kavuşan ve görüşen, rakiple barışık, sevgiliyle arasında eşitlik isteyen, sevgilinin zulmüne katlanmayan, sevgiliyi terk eden, sevgilinin hasretini çekemeyen ve sevgiliden mektup değil sevgilinin kendisinin gelmesini isteyen âşık tipleri de mevcuttur.

Maddi Aşk Peşinde Koşan Âşık

Rumeli şairleri şiirlerinde; sevgiliyle diz dize sohbet eden, onlara altın ve gümüş vererek buselerini alan, hile yaparak güzellerin koynuna giren âşık tipine de yer verir.

İshâk Çelebi, zamane güzellerine sahip olmak için altın ve gümüşe ihtiyaç olduğunu, güzellerin vuslatlarını karşılıksız vermeyeceğini söyler.

Bu şimdiki güzelleri İshâk kucmağa
Yâ sîm ü zer ya nukl-i şeker yâ gazel gerek
Üsküplü İshâk Çelebi Divanı G.138/5

Mezâkî,şu beyitinde sevgiliye bedenen kavuşma arzusunu dile getirir.

Gel berü ey gül-i ter yek-ten ü yek-tü olalım
Arada kalmaya bir jâle kadar faslımuz
Mezâkî Divanı G.160/5

Sevgili, her ne kadar aşığa sövse de aşığın dudağını öpmesine izin verir. İshâk Çelebiye göre; âşık bu sövmelere aldırmamalıdır.

Lebinden bûse aldukça ko söğsin ağzuna İshâk
Ki senbûse lezîz olur be-gâyet sükkerî olsa
Üsküplü İshâk Çelebi Divanı G.230/5

Şirin dudaklı sevgili, tenhada İshâk'la başbaşa kalır; güçlükle ve ısrarla da olsa, âşık sevgiliden canına layık bir bûse alır.

Tenhâ elüme girdi o şîrîn-dehân İshâk
Bir bûsesin aldum güc ile cânuma lâyık
Üsküplü İshâk Çelebi Divanı G.204/6

Senli Benli Konuşan Âşık

Rumeli şairlerinin şiirlerinde laubali bir söyleyişe, senli-benli teklifsiz konuşmaya, samimiliğe, içtenliğin yanında bazen müstehcenliğe varan ifadelere de rastlanır.

İshâk Çelebi sevgiliden tenhada gizlice bir öpücük ister. Bunda hiçbir kötülük yoktur. Bu sevgili sarılmak için en ideal güzeldir.

Nezâketle seni tenhâda İshâk
Ne varmış öpmede hey kuculası
Üsküplü İshâk Çelebi Divanı G.305/5

Ahî, ise sevgiliye sözleriyle sitem etmekte ve yaptıklarından dolayı hesap sormaktadır.

Gülünç itdi beni düşmanlaruma
Be zâlim böyle mi ider yâr yâre
Ahî Divanı G. 114/4

Âşık, sevgilisinden kendisine inat etmemesini, âşık değilse başındaki derdi boş yere arttırmamasını ister.

Ey ‘ırzı saklayan kişi var eyleme inâd
Âşık degülsen eyleme derd-i serüm ziyâd
Mostarlı Hasan Ziyâ’î Divanı G.54/1

Çapkın Âşık
Ahî, deli gönlünün iki güzel birden sevdiğini söylemektedir.

Bir dil-i âvâre bir yirden iki mahbûb sever
Çifte öksüzler takınmış bir levendüm var benüm
Ahî Divanı G. 66/2

İki dilbere birden tutulan Ziyâ’î, bir gönlün iki güzele bağlanıp bağlanamayacağını Rumeli’de çok yaygın olan bir ifade olan ‘’ikide bir’’ sözüyle sorgulamaktadır.

İki nigâra bağlanmaz m’ola bir gönül
Bu hâtıruma tolanur oldı ikide bir
Mostarlı Hasan Ziyâ’î Divanı G.49/3

İshâk Çelebi, iki mahbûbunun olduğunu belirtip birinin adını verir.

Bir rinde nice ol iki meh-pâre didiler
Biri İvâz mı ki ele ol bî-bedel didi
Üsküplü İshâk Çelebi Divanı G.317/4

Aynı şair başka bir beytinde kendisinin güzelsiz duramadığını, yine birisini sevdiğini söyler.

Güzelsiz hîç olıbilür mi İshâk
Birisin girü sevmişdür mukarrer
Üsküplü İshâk Çelebi Divanı G.73/7

Hayâlî gönlünü birden fazla güzele kaptırmıştır.
Sabrımı dilden kara gözlü güzeller kaptılar
Bir nice şahbâzlar elden şikârım aldılar
Hayâlî Divanı G.104/3

Sevgiliye Kavuşan Âşık
Rumeli şairlerinin şiirlerinde âşık, sevgiliye kavuşur, dudağını öpüp belini kucaklar.

Şevkden öldürmek için bûse sundı leblerün
Ağzuma geldi sanasın cân-ı şîrînüm benüm
Üsküplü İshâk Çelebi Divanı G.165/4

Mostarlı Ziyâ'î, divan şiirinin en klasik polemiği olan zahid-rind çatışmasından hareketle; kendisiyle tatlı tatlı alay ederek günaha girmekten memnun olduğunu söyler.

Didi vâ'iz koynuna girmek günâh inanmaduk
Hoş günâha girmişüz Estâgfuru'llâhü'l-'azîm
Mostarlı Hasan Ziyâ'î Divanı G. 281/2

Sevgili kavuşmanın meyvesini bağışlamış ve şair bundan dolayı Allah'tan sevgilinin bu dünyada mutlu olmasını dilemiştir.

İtdi ol nahl-i revân mive-i vâslın ihsân
Bâğ-ı 'âlemde Hudâyâ ber-hurdâr olsun
Sükkerî Divanı G.200/3

İshâk Çelebi'de âşığın sevgiliyi sinesine sardığı ve ona kavuşabildiği görülür.

Zâhid-i hâm-tama' görse ne dirdi ki 'aceb
Sîneye çekdüğümi sen sanem-i sîm-teni
Üsküplü İshâk Çelebi Divanı G.331/3

Sevgiliyle Görüşen Âşık

Rumeli şairlerinin şiirlerindeki örneklerden anlaşıldığı kadarıyla sevgili ile âşık arasındaki en uzun ayrılık süresi bir yılı geçmez.

Bir yıla gider görmeyeli gerçi o mâhı
Şevk-ı ruhı amma ki derûnumda kemâhi
Üsküplü İshâk Çelebi Divanı G.321/1

Âşık, aya benzettiği sevgilisini iki hafta boyunca göremeyip sürekli ağlar. Ayın on beş gün görüp on beş gün görünmemesi bu hayale sebep olmaktadır.

Ağlarsa gözlerüm n'ola hecründe subh u şâm
Sen mâhı görmeyelden iki haftadur tamâm
Üsküplü İshâk Çelebi Divanı G.164/1

Usûlî, sevgiliyle buluştuğunu ve ayrılığı istemediğini şöyle ifade eder:

Buluşmasak seninle kâşki ey bî-vefâ bari
Veyahud çünki buluşduk hiç olmasak cüdâ bari
Usûlî Divanı G.131/1

Sevgili bazen iki gün boyunca dükkanına gelmez. Âşığın onu iki gün bile görmemeye tahammülü yoktur.

İki gündür gelirüz gelmedi dükkânına yâr
Elimüzden ne gelür işlemedi devletümüz
Üsküplü İshâk Çelebi Divanı G.98/4

Rakiple Barışık Sevgiliyi Kıskanmayan Âşık

Sevgilisini kıskanmayan, rakiplerle gezip tozmasını hoş karşılayan bu âşık tipi, klasik şiirin rakibi çekemeyen âşık tipiyle uyuşmaz.

Dem ola yâd ide İshâk kadîmî kulını
Bir iki gün ko anı hem-dem-i ağyâr olsun
Üsküplü İshâk Çelebi Divanı G.207/5

Sevgiliyi kıskanmayan âşık onun sayısız âşığı olmasıyla da iftihar eder.

Mahbûb odur ki hüsnine bulınmaya nazîr
Âşıkları cefâsı gibi bî-şümâr ola
Üsküplü İshâk Çelebi Divanı G.239/3

Usûlî, ey sevgili, istersen bana her türlü cefayı çektirip başkalarına vefa göster ama yeter ki sen dünyada sağ ol da seni görebileyim der.

Hemân sağ ol şu dünyada vefâ kıl kime istersen
Cefâ vü cevr ü mihnetler ne olursa bana olsun
Usûlî Divanı G.100/4

Sevgiliyle Arasında Eşitlik İsteyen Âşık

Klasik şiirde âşık kendisini dilenciye, sevgiliyi ise peri ya da padişaha benzeterek onun uğrunda canını feda etmeye hazırdır. Oysa Rumeli şairlerindeki âşık tipinde aralarında eşitlik olmadığı için sevgilinin yoluna can vermekten vazgeçer.

Yolına cânun fedâ kılma Usûlî ol peri
Sana yâr olmaz ki sensin bir gedâ ol padişa
Usûlî Divanı G.5/7

Hasan Ziyâ'î, Ferhat'ın iki elinin taşın altında kaldığını, Şirinin gelip ona yardım etmediğinden şikayet ederek ona "yazıklar olsun" der.

İki eli taşın altında kaldı Ferhâdun
Terahhum itmedi Şîrîn gelüp yazuklar ana
Mostarlı Hasan Ziyâ'î Divanı G. 28/4

Sevgilinin Zulmüne Katlanmayan Âşık

Ahi, " bıçak kemiğe erdi" sözünden yola çıkarak artık sabrının kalmadığını söyler.

Câna cevr ideli âh iderüm ü sabr idemem
Nice sabr eyleyeyin irdi bıcag uş ilige
Ahî Divanı G.101/3

Ziyâ'î şu beytinde sana merhabası olmayan, seninle ilgilenmeyen güzelden elini çek; talihin yardımcı olup yenisini buluncaya kadar sabret, bunda hikmet vardır, diyerek sevgilisinden vazgeçer.

Merhabâsız yârden el çek Ziyâ-i fârig ol
Devlet el virince sabr it bunda hikmet vardur
Mostarlı Hasan Ziyâ'î Divanı G. 104/5

İshâk Çelebi bir gazelinin ilk iki beytinde, daha ne kadar, nasıl sabredeyim, günüm ayrılıkla geçti bu nasıl bayram dedikten sonra, sevgiliye sitem eder. Her kimi istersen var, ona yâr ol; bir sen mi varsın, senden başka güzel mi yok diyerek sevgilisine meydan okur.

Bu ne sabr u bu ne tâkat bu ne ârâm olsun
Günümüz hecr ile geçti bu ne bayram olsun

Her kim ister isen var ana yâr ol diyesün
Seni mi var yüri ey serv-i gül-endâm olsun
Üsküplü İshâk Çelebi Divanı G.203/1-2

Sevgiliyi Terk Eden Âşık

Klasik âşık tipi, sevgilinin ilgisizliğinden dolayı sürekli acı çeker; ancak sevgiliyi terk etmeyi düşünmez, hep onun sadık bir aşığı olarak kalır. Fakat Rumeli şairleri sevgilinin sitemlerine tahammül edemeyip ondan vazgeçer.Bu kendine başka sevgili bulan, sevgiliye meydan okuyan, sıra dışı bir âşıktır.

Vaz gelsem bana ayb eyleme cânânumdan
Gâh olur şöyle ki bizâr olurum cânumdan
Üsküplü İshâk Çelebi Divanı G.196/1

Zamanın güzellerinin sana vefa eylemediğini gördün; Ey Ziyâ'î, onu terk et, mertlik budur, diyerek vefasız sevgiliyi terk eder.

Gördün zen-i zamâne vefâ eylemez sana
Terk it Ziyâiyâ anı merdânelik budur
Mostarlı Hasan Ziyâ'î Divanı G. 126/5

Hayâlî Bey, "baş ağrısının derdini görünce içkiden, dikeninin cefasını görünce o gülden el çektim" diyerek ''gülü seven dikenine katlanır''atasözünün zıddını hatırlatır.O sevgilinin zahmetine katlanamayacağından ondan vazgeçer.

Humârın derdin aldum sagâr-ı sahbâdan el çekdüm
Cefâ-yı hârına değmez gül-i ra'nâdan el çekdüm
Hayâlî Divanı G.287/35/1

Mezâkî, istiğnâ redifli bir gazelinde âşığın sevgiliye kavuşmak için yalvarıp durmasını eleştirir. Sevgiliye kavuşmak için neden bu kadar isteklisin; istiğna hümâsı yalvarma tuzağına düşer mi, diyerek sevgiliye istiğna gösterir.

Neden neden bu kadar ârzû-yı bezm-i visâl
Düşer mi dâm-ı niyâza hümâ-yı istiğnâ
Mezâkî Divanı G.10/4

Sevgili Hasreti Çekemeyen Âşık

İshâk Çelebi, sevgilisinden yüzünü göstermesini ve bu hasretliğe son vermesini istemektedir.

Göster begüm yüzün görelim ondan ölelüm
Gel şefkat eyle koma bizi intizârda
Üsküplü İshâk Çelebi Divanı G.228/5

Sevgiliden Mektup Değil, Kendisinin Gelmesini İsteyen Âşık

Mesîhî, sevgiliden mektup istemez. O mektupla yetinmek yerine sevgiliyle mecliste yüzyüze görüşmeyi tercih eder. Ona '' utanma gül bahçesine gel'' der.

Çü gül sen gülşene gel bî-hicâb ol
Bu mektubumuza kendün cevâb ol
Mesîhî Divanı G.139/3

Sonuç

Rumeli şairlerinin ele aldıkları âşık tipi genel özellikleri bakımından diğer şairlerin şiirleriyle benzerlik gösterir. Âşıklar sürekli olarak sevgiliden cefa görür, bunu bir ilgi ve alaka kabul edip sevgilinin zulümlerine katlanırlar. Âşık için sevgili her şeyden üstündür; âşığın her bir varlığı sevgiliye aittir, ona canını verir. Ancak bu özelliklerinin yanında farklı özellikte âşık tiplerine de rastlamak mümkündür. Bunda içinde yaşadıkları coğrafyanın da etkisi mevcuttur.

Rumeli şairlerinin şiirlerinde ele alıp özelliklerini verdikleri güzellerin bir çoğu gayr-ı müslim, Hıristiyan tebaadan olan kimselerdir. Bu yüzden sevgililer, diğer şairlere göre daha serbest tavırlı davranır, âşıktan kaçmaz, âşığı fazla üzmez.

Sevgili âşığa karşı ilgisiz, merhametsiz olup zalim davrandığında, âşık buna her zaman eyvallah demeyip tepki gösterir, sevgiliye başkaldırıp kafa tutar, ona meydan okur. Senden cefadan başka bir şey görmedim; bıktım usandım; senden başka güzel mi yok, deyip onu terk eder.

Âşığın rakibe bakışı da bazen klasik âşık tipine uymaz; rakibi bazen arkadaş olarak görür; sevgilinin rakiplerle gezmesine aldırmaz; sevgiliyi kıskanmaz. Rumeli şairlerinin şiirlerinde idealize edilen âşıkların yanında bu örneklere uymayan sıra dışı âşık tiplerine de yer vermeleri, onların içinde yaşadıkları topluma ait gözlemlerini de dile getirir.

Aşığın aşkına karşılık veren sevgili tipi ile aşkına karşılık bulan veya bulamayınca sevgiliye tepki gösterip onu terk eden âşık tipi birlikte ele alındığında Rumeli şairlerinin diğer şairlere göre, günlük hayatta görülebilecek çizgi dışı sevgili ve âşık tiplerini daha fazla işledikleri söylenebilir.

Kaynakça

Çavuşoğlu, Mehmet (1990), *Üsküplü İshak Çelebi Divanı Tenkitli Basım*, İstanbul, Mimar Sinan Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Yay.

Çeltik, Halil (2008), *Divan Sahibi Rumeli Şairlerinin Şiir Dünyası,* Ankara, Milli Eğitim Bakanlığı Yay.

Devellioğlu, Ferit (2008), Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lugat, Ankara, Aydın Kitabevi Yay.

Erol, Erdoğan (1994), Sükkeri Hayatı, Edebi Kişiliği ve Divanı Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurulu Atatürk Kültür Merkezi Yayını Sayı:89, *Divan Dizisi:2*, Ankara

Gürgendereli, Müberra (2002), H*asan Ziyai Hayatı, Eserleri Sanatı ve Divanı (inceleme-metin)*, Ankara, Kültür Bakanlığı Yay.

İsen, Mustafa (1990), *Usuli Divanı,* Ankara, Akçağ Yay.

İsen, Mustafa (1997), *Ötelerden Bir Ses*, Ankara, Akçağ Yay.

Kaplan, Mehmet (2006), *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar,* İstanbul, Dergâh Yay.

Köprülü, Mehmet Fuat (1988), Türkler(Türk Dili Edebiyatı), *İslam Ansiklopedisi*,C. XII/2

Kurnaz, Cemal (1996), *Hayali Bey Divanı'nın Tahlili*, İstanbul, Milli Eğitim Bakanlığı Yay.

Mengi, Mine (1995), *Mesihi Divanı*, Ankara, AKM Yay.

Mermer, Ahmet (1995), *Mezaki Divanı*, Ankara, AKM Yay.

Sungur, Necati (1994), *Ahi Divanı*, Ankara, Kültür Bakanlığı Türk Klasikleri Yay.

Tarlan, Ali Nihat, (1945), *Hayali Divanı*, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yay.

17. YÜZYILDA YAZILMIŞ BİR PEND-NÂME-İ ATTAR ŞERHİ: ABDURRAHMAN ABDİ PAŞA'NIN *MÜFÎD*'İ

Halil Sercan KOŞİK

Karadeniz Teknik Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Özet:

İran şairi Feridüddin Attar'a atfedilen ve tasavvufî bir mesnevi olan *Pend-nâme*, Türk edebiyatında 16 yy.'dan itibaren değişik şarihler tarafından şerh edilmiştir. Bu şarihlerden birisi de 17. yüzyılda yaşamış önemli bir şair, müverrih ve devlet adamı olan Abdurrahman Abdi Paşa'dır. Müellifi tarafından *Müfîd* ismi verilen şerhin yurt içi ve dışında yetmişten fazla yazma nüshası bulunmaktadır. Bu da eserin, döneminde ve sonrasında çok sevilip okunduğunu göstermektedir. Müellif, kendisinden önce eseri şerh eden Şem'î'nin eserinin beğenilmemesi üzerine söz konusu şerhi kaleme aldığını belirtmiştir. Bildirimizde, daha önce hakkında müstakil bir çalışma yapılmamış olan bu eser tanıtılacak ve onun şerh yöntemi hakkında bilgiler verilecektir. Böylece eserin gün yüzüne çıkarılması için bir adım atılmış olacaktır.

Anahtar kelimeler: Feridüddin Attar, *Pend-nâme*, şerh, Abdurrahman Abdi Paşa, *Müfîd.*

Abstract:

Pend-nâme, a mystic madnavi which is said to be written by Feridüddin Attar, has been commented by various commentor in Turkish literature since 16th century. One of these commentators is important poet, historian and statesman Abdurrahman Abdi Pasha who lived in 17th century. The commentary which was named as *Müfîd* by the author, there are more than 70 manuscripts in Turkey and abroad. This shows that the work was liked and read much in its time and later. The author points out that he wrote the commentary because of not liking the work of Şem'î who commented on the work before him. In our essay, the work about which there is no any private work is to be introduced and some information will be given about the method of commentary. Thus a step is to be taken to make the work known in academic world.

Key words: Feridüddin Attar, *Pend-name*, commentator, Abdurrahman Abdi Pasha, *Müfîd.*

Giriş

Arapça bir kelime olan şerh, lugatte "1. açma, ayırma 2. açıklama, açımlama [bir ibâreyi veya eseri] 3. bir kitabın ibâresini kelime kelime açıp izâh ederek yazılan kitap. 4. açık anlatma"[1] gibi manalara gelmektedir. Kur'ân-ı Kerîm'de ise toplam beş ayette geçen bu sözcük daima "sadr" kelimesi ile birlikte göğsü genişletmek yani neşe,

[1] Devellioğlu, F., (2005), *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, Ankara, Aydın Kitabevi, s. 991.

huzur ve ferahlamak manalarında kullanılmıştır.[2] Terim olarak ise şerh; çeşitli ilim dallarında yazılmış manzum veya mensur bir eseri daha anlaşılır hale getirmek amacıyla kaleme alınan çalışmalara/eserlere denir. Bu işlemi gerçekleştiren kişi ise şârih olarak adlandırılır. Kültürümüzde felsefeden astronomiye, tıptan edebiyata, fıkıhtan konuşma adabına, tasavvuftan lugat ve gramer kitaplarına değin pek çok alanda şerhler kaleme alınmıştır.[3] Bu hususta Fuzûlî'nin Su Kasidesi üzerine yapılan şerhleri, Kaside-i Bürde, Seb'a-i Muallaka, Mesnevi-i Manevi, Gülistan, Bostan ve Hafız Divanı şerhleri ile çeşitli akaid ve fıkıh kitaplarının mufassal şerhleri örnek gösterilebilir. Bu şerhlerde yapılan ilk iş, metnin o günün insanın kolayca anlayabileceği şekilde takdiminin yapılmasıdır. Daha sonra ise sözcüklerin lugat anlamlarından başlamak suretiyle ifade ettiği anlam ile taşıdığı boyut verilir. En sonunda da o metnin arka planında yatan ana fikir verilerek sonuca gidilir. Bütün bu özellikleri nedeniyledir ki şerh metinleri edebiyat ve kültür tarihimiz için büyük bir kaynak değeri taşırlar.[4]

Türk edebiyatında 15. yüzyıldan itibaren şerh faaliyetlerinin arttığı gözlemlenmektedir. Kaleme alınan bu şerhlerin çoğunluğunu tasavvufî eserler üzerine yazılanlar oluşturmaktadır. Bu şerhlerin de daha çok Farsça ve Türkçe eserler üzerine yazıldığı gözlenmektedir. Arapça tasavvufî eserler üzerine yapılan şerhler ise daha ziyâde Esmâ-i Hüsnâ'lar üzerinedir. Niyazi-i Mısrî, Şeyh Bayram-ı Halvetî, Şeyh Ahmed Atavî'nin Esmâ-i Hüsnâ şerhleri bunlara örnek gösterilebilir.[5]

Farsça yazılmış önemli bir edebî ve tasaavvufî eser olan ve çoğu kaynakta Feridüddin Attar[6]'a ait olduğu belirtilen *Pend-nâme*'nin de Türkçeye yapılmış pek çok şerhi bulunmaktadır. Söz konusu şerhler 16. yüzyılın sonlarından itibaren yazılmaya başlanmıştır. Bu konudaki ilk şerh Şem'î'nin *Saâdet-nâme*[7] isimli eseridir. Türk edebiyatında kaleme alınan pendname şerhleri[8] ile onların şarihlerini şöyle sıralayabiliriz:

1. Şem'î Şemullâh (ö.1602'den sonra) – *Saâdet-nâme (Şerh-i Pend-i Attâr)*
2. Hulûsî (ö. 1626-27'den sonra) - *Vesîletü'l-Merâm (Şerh-i Pend-i Attâr)*
3. Şârihi belirsiz (1635) - *Murâdiyye (Şerh-i Pend-nâme-i Attâr)*[9]
4. Şu'ûrî Hasan Çelebi (ö.1693) - *Şerh ve Tercüme-i Pend-i Attâr*

[2] Şahin, E. B., (1997), *Kaside-i Bürde Şerh ve Tercümeleri*, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, s. 1.

[3] Türk edebiyatındaki şerh geleneği için bkz. Erdoğan, M., (1997), "Edebiyatımızda Şerh Geleneğine Genel Bir Bakış", *Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, S. 1, s. 1-9.

[4] Doğan, M. N., (1995), "Metin Şerhi Üzerine", *Yedi İklim*, S. 63, s. 70.

[5] Erdoğan, M., (1997), s. 5.

[6] Bununla birlikte söz konusu eserin ona aidiyetinin şüpheli olduğu görüşünde olan araştırmacılar da bulunmaktadır. Bkz. Şahinoğlu, N., (1991), "Feridüddin Attar", *İslam Ansiklopedisi*, TDV Yay. C.4, s. 98.

[7] Bu eser hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Cengiz, N. Ş., (2004), *Sa'âdet-nâme (Şerh-i Pend-i Attar*), Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kocaeli.

[8] Türk edebiyatında kaleme alınmış *Pend-nâme* şerhleri hakkında bilgi için bkz. Yazar, S., (2011), *Anadolu Sahası Klasik Türk Edebiyatında Tercüme ve Şerh Geleneği*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul.

[9] Sadık Yazar, adı geçen tezinde kesin olmamakla birlikte oldukça eksik olan bu eserin Abdurrahman Abdi Paşa'nın *Müfîd*'inin farklı ve değişik bir nüshası olabileceğini söyler. Çünkü *Murâdiyye*'nin mukaddimesi ile şerh kısmı *Müfîd* ile birebir aynı olmamakla birlikte her iki eserin girişinde de birbirine yakın ifadeler geçmektedir. Bkz. Yazar, S., (2011), s. 379-380.

5. İsmâîl Hakkı Bursevî (ö.1724) - *Şerh-i Pend-i Attar*
6. Şehrî, İsmet Süleymân Efendi (ö. 1731) - *Mufassal Şerh-i Pend-i Attâr*
7. Mustafâ Refî'a (ö. 1746'dan sonra*)* - *Berg-i Dervîşân (Şerh-i Pend-i Attâr)*
8. İsmet Mehmed Efendi (ö. 1747) - *Şerh-i Pend-i Attâr*
9. Kilisli Rûhî Mustafâ Efendi (ö.1798) - *Rûhu'ş-Şürûh (Şerh-i Pend-i Attâr)*
10. İsmâîl Müfîd Efendi (ö. 1802) - *Şerh-i Pend-i Attâr*
11. Ahmed Vâmık (ö. 1815'ten sonra) - *Nuhbe-i Pend-nâme*.
12. Zahrî Mehmed Efendi (ö. 1816'dan sonra) - *Nazm-ı Miftâh-ı Pend*
13. Ferâ'izî-zâde Mehmed Saîd Bursevî (ö. 1825) - *Şerh-i Pend-nâme*
14. Nakşibendi Şeyhi Murad Molla (ö. 1848) - *Kitâbu mâ Hazar Şerhu alâ Pend-i Attar*
15. Nâ'ilî Salih Efendi (ö. 1876) - *Kenz-i Nasayîh*
16. Erzincanlı Hacı Feyzullâh Efendi (ö. 1905) - *Şerh-i Pend-i Attar*

Bu listeye dâhil edeceğimiz Pend-nâme şerhlerinden birisi de Abdurrahman Abdi Paşa'nın 17. yüzyılda kaleme aldığı *Müfîd* adlı eserdir. Bu eserin incelemesine geçmeden önce onun şarihinin yakından tanınmasının yararlı olacağı düşüncesindeyiz.

1. Abdurrahman Abdi Paşa - Hayatı, Edebi Şahsiyeti ve Eserleri

Abdurrahman Abdi Paşa, İstanbul'da Anadoluhisar'da doğmuştur. Eğitimine enderunda başlamış ve iç oğlanı olarak Galata Sarayı'nda hizmet görmüştür. Sultan IV. Mehmet'in 1648'de tahta oturmasıyla birlikte Büyük Oda'ya nakledilmiş ve padişahın çok yakınında görev almaya başlamıştır.[10] 1650'de Kurban Bayramı dolayısıyla padişaha sunduğu Kaside-i Iydıyye padişah tarafından çok beğenilmiş ve bunun sayesinde birçok ihsana nail olan Abdurrahman Paşa, Seferli Odası'na terfi etmiştir. 8 Mayıs 1656 günü bastırılan bir sipahi ayaklanması için düşürdüğü tarih, yine padişah tarafından çok beğenilerek kendisine çeşitli ihsan ve iltifatlarda bulunulmuştur. Padişaha yakınlaşmak ve onun gözüne girmek için her fırsatta şiirden yararlanan Abdi Paşa, 1656'da Has Oda'ya terfi ettikten sonra da yine bir kasideyle padişaha şükranlarını sunmuştur. Paşa, bundan sonra da çeşitli vesilelerle padişaha eserler takdim ederek onun kendisine olan yakın alakasını canlı tutmaya çalışmıştır.[11]

5 Ağustos 1665'te padişah tarafından kendisine tuğra çekme yetkisi verilen Abdurrahman Abdi Paşa[12], bir süre padişahın sır katibi ve peşgir gulamlığını da yapmıştır.

[10] Arslantürk, H. A., (2012), *Abdurrahman Abdi Paşa Kanunnamesi*, İstanbul, Okur Kitaplığı, 2012, s. 9.
[11] Derin, F. Ç., (2008), *Abdurrahman Abdi Paşa Vakayinamesi [Osmanlı Tarihi(1648-1682)*, İstanbul, Çamlıca Yay., s. 91-92, 135-136.
[12] Bilge, S. M., (2011), *Osmanlı Devletinde Teşrifat ve Törenler (Tevkîi Abdurrahman Paşa Kanunnamesi)*, İstanbul, Kitabevi Yay., s. IX.

Nişancı Cafer Paşa'nın vefatı üzerine 29 Temmuz 1669'da vezirlik rütbesiyle nişancılığa yükseltilmiş ve padişah tarafından kendisine iki kat ilbâs-ı hil'at hediye edilmiştir[13]. 1678'deki Çehrin Seferi sırasında İstanbul Kaymakamlığı'na getirilen Abdurrahman Abdi Paşa, üçüncü vezirlik rütbesine kadar yükseltilmiştir. 1682 yılında Basra Valiliği'ne getirilmiş, burada iki dönemden oluşan yaklaşık yedi yıllık valilik görevinden sonra azledilerek tekrar İstanbul'a dönmüştür. Bazı kaynaklar onun İstanbul'dan bu kadar uzak bir yere tayin edilmesini padişahın gözünden düşmesine yahut Sadrazam Kara Mustafa Paşa'nın Abdurrahman Abdi Paşa'yı kendisine rakip görmesine bağlarlar.[14] Bundan sonra 1690'da Kandiye Muhafızlığı'na getirilen Abdi Paşa, eylül 1691'de bu görevinden de azledilmiş ve 7 Aralık 1691'de Sakız Muhafızı olmuş ve mart 1692'de de burada vefat etmiştir.[15]

Önemli bir devlet adamı ve tarihçi olan Abdurrahman Abdi Paşa, edebî sahadaki çalışmalarıyla da adından söz ettirmiş bir şahsiyettir. Abdi Paşa'nın ismi, devrinde ve sonrasında kaleme alınmış pek çok şair tezkiresine girmiştir. Nitekim onun devlet kademelerinde sürekli ve hızlı bir biçimde yükselmesi hep kaside, tarih vb. şiirler vasıtasıyla olmuştur. Âlim ve fazıl bir şair olan Abdurrahman Abdi Paşa, evinde sık sık devrin şuarasını toplar, onlarla şiire ve irfana dair çeşitli sohbetlerde bulunurmuş.[16] Güftî, tezkiresinde onula ilgili olarak nükte bilenler içinde taze sözlü bir kimse olduğunu ve onun her sözünün de bir "ma'raz-ı karine" olduğunu belirtir. Bu yönüyle o, hazineki bir cevher gibidir. Ayrıca Güftî, Abdi Paşa'nın devrin şuarası içerisinde eşi ve benzerinin bulunmadığını da ekler.[17] Nitekim Safâyî de şairle ilgili benzer övgü ifadeleri kullanır ve onun "şuârâ-yı asrdan bir şâir-i sihr-âsâr" olduğunu belirtir[18].

Abdi Paşa'nın devrin şairlerinden Nâbî ile yakın arkadaş olduğu ve onunla birlikte müşterek gazel kaleme aldığı bilinmektedir. Ayrıca o, Nâbî'nin bir şiirini de tazmin etmiştir. Nâbî dışında şairin etkilendiği bir diğer kişi ise Mezakî'dir.[19] Şair, onun bir gazeline nazire yazmıştır. Safâyî, Abdi Paşa'nın ekser şiirinin na't-ı Resul olduğunu bildirir.[20] Şiir mecmualarında pek çok şiiri bulunan Abdi Paşa, Arapça ve Farsçayı bu dillerde tercüme yapıp şiir yazacak kadar iyi bilmektedir. Abdurrahman Abdi Paşa'nın kaleme aldığı eserler şunlardır:

Divan

Devrin kaynaklarında şairin mürettep bir divanı olduğu açık bir biçimde belirtilmektedir.[21] Hatta Seyrekzade Mehmet Asım tezkiresinde şairin şiirleriyle ilgili örnekleri bizzat onun divanından aldığını söyler.[22] 20. yy'ın başlarından itibaren Abdi Paşa'yla ilgili yapılan çalışmaların büyük çoğunluğunda onun bu divanının şu an için

[13] Derin, F. Ç., (2008), s. XVII.
[14] Bu konuda bkz. Bilge, S. M., (2011), s. IX.
[15] Bilge, S. M., (2011), s. X.
[16] İnce, A., (2005), *Tezkiretü'ş-Şuarâ Sâlim Efendi*, Ankara, AKM Yay., s. 498.
[17] Yılmaz, K., (2001), *Güfti ve Teşrifatü'ş-Şu'arası*, Ankara, AKM Yay., s. 179.
[18] Çapan, P., (2005), *Mustafa Safayi Efendi Tezkire-i Safayi (Nuhbetü'l-Asar Min Fevâidi'l-Eşâr) İnceleme-Metin-İndeks*, Ankara, AKM Yay., s. 400.
[19] Ergun, S. N, (1936), *Türk Şairleri*, C. 1, İstanbul, s. 180.
[20] Çapan, P., (2005), s. 401.
[21] Bkz. Çapan, P., (2005), s. 401.; Çoşkun, A. O, (1985), *Seyrekzâde Mehmed Asım'ın Hayatı ve Zeyl-i Zübdetü'l-Eş'âr Adlı Eseri*, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, s. 116; Karslızâde Cemaleddin Efendi, (1314), *Âyine-i Zürefâ*, İstanbul, s. 52.
[22] Çoşkun, A. O, (1985), s. 116.

elde olmadığı söylenmiştir. Sadeddin Nüzhet Ergun ise *Türk Şairleri* kitabının Abdi Paşa maddesinde onun çok fazla şiir yazmadığını, bu nedenle de mürettep bir divanının olmamasının kuvvetle muhtemel olduğunu belirtir.[23] Bununla birlikte Müjgan Cunbur, söz konusu divanın İstanbul Büyükşehir Belediyesi Atatürk Kitaplığı'nda O. 126 arşiv numarasıyla kayıtlı olduğunu haber vermektedir.[24]

Şerh-i Kaside-i Lâmiyye

Abdi Paşa, ashâbdan Ka'b b. Züheyr'in *Kasîde-i Lamiyye* adlı Arapça şiirini şerh ederek 10 Nisan 1664'te Sultan IV. Mehmet'e takdim etmiştir. Padişah, eseri okuyup beğenince ona çeşitli ihsanlarda bulunmuştur.[25] Eserin Türkiye'deki kütüphanelerde çeşitli nüshaları bulunmaktadır.[26]

Şerh-i Kasâyid-i Divan-ı Örfi

Şairle ilgili bilgi veren pek çok kaynak onun eski bir Fars şairi olan Örfî'nin divanındaki bazı kasideleri şerh eden bir eserinin bulunduğunu belirtmektedir. Ancak bu eser şu an için elde yoktur.

Vekâyinâme

1648'den 1682'ye kadar yaşanmış vakaları ihtiva eden bu eser, Sultan IV. Mehmet'in emriyle yazılmıştır. Müellif, vakayi yazmakla görevli olduğu için eserini ruz-nâme biçiminde kaleme almıştır. Sürekli olarak sarayda ve padişahın yanında olan Abdi Paşa, bu sayede devlet ve padişahla ilgili haberleri çok yakından takip edebilmiş, bazı hadiselerin ise bizzat içerisinde yer almıştır. Bu bakımdan onun yazdıkları güvenilir malumat içermektedir. Müellif, bazı hadiselerde kendi bilgi ve duyduklarıyla yetinmemiş, onları kaynağından da tahkik etmiştir.[27]

Kanunnâme

Bu eser, Abdurrahman Abdi Paşa'nın nişancılığı sırasında Sadrazam Merzifonlu Kara Mustafa Paşa'nın emriyle 1676 yılında kaleme alınmıştır. Eser, Osmanlı teşkilat ve teşrifat kaidelerini içeren kanunlardan oluşur. *Kanunnâme*, sadece teşrifata ilişkin kaideleri ihtiva etmekle kalmayıp Osmanlı devlet düzeni, devlet erkânının görev ve sorumlulukları ve daha küçük mansıplara sahip devlet görevlilerinin salahiyetlerini sade bir dille anlatmaktadır. *Kanunnâme,* kanun ifadesiyle başlayan çeşitli fasıllardan oluşmaktadır. Her faslın başlığı altında konuyla ilgili çeşitli bilgiler yer alır.[28]

---

[23] Ergun, S. N, (1936), s. 180.

[24] Bkz. Cunbur, M., (2002), "Abdi Paşa", *Türk Dünyası Edebiyatçıları Ansiklopedisi*, C.1, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Yay., s. 27. Söz konusu divan üzerine yaptığımız araştırmada onun Abdi Paşa'ya ait oldukça eksik bir divan nüshası olduğunu gördük. Söz konusu divanın neşrini ihtiva eden bir çalışma tarafımızca yapılmaktadır.

[25] Derin, F. Ç., (2008), s. 183.

[26] Bkz.: Süleymaniye Kütüphanesi, Esad Efendi 2754; Süleymaniye Kütüphanesi, H. Hüsnü Paşa 1013-002; Süleymaniye Kütüphanesi, Yazma Bağışlar 4229-001; Fatih Millet Kütüphanesi, Ali Emiri AEEdb78; Fatih Millet Kütüphanesi, Ali Emiri AESry733/3; Fatih Millet Kütüphanesi, Ali Emiri AEEdb340; Kayseri Raşid Efendi Kütüphanesi, Raşid Efendi 196/10.

[27] Eser hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Derin, F. Ç., (2008).

[28] Eser hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Arslantürk, H. A., (2012). Ayrıca Abdi Paşa'nın bu eserlerinden başka Müjgan Cumhur onun bir *Şerh-i Divan-ı İbn-i Arabî*'si ile Milli Kütüphane'deki bir mecmuada *Muhabbet-nâme* adlı manzum-mensur karışık bir eserinin olduğunu belirtir. Bkz. Cunbur, M., (2002), s. 27. Biz yaptığımız araştırmalarda Abdi Paşa'ya ait *Şerh-i Divan-ı İbn-i Arabî* adında bir esere rastlayamadık. Müjgan Cunbur'un Abdi Paşa'ya ait olduğunu söylediği Ankara Milli Kütüphane'deki A 473 numaralı mecmuada bulunan *Muhabbet-nâme* isimli eser ise Abdi isimli bir şaire ait olmakla birlikte bildirimize konu ettiğimiz *Müfîd*'in müellifi Abdurrahman Abdi Paşa'ya ait olup olmadığı hususu şu an için belirsizdir. Ayrıca bu eserin kataloğa "Manzum Mektup" ismiyle geçtiğini belirtmekte de yarar vardır.

2. Müfîd (Şerh-i Pend-i Attar)[29]

Eserin Adı

Eserin pek çok nüshasında, katalog kayıtlarında ve bazı kitaplarda söz konusu şerhin ismi *Şerh-i Pend-i Attar* olarak geçse de şarih, kitabına *Müfîd* ismini koyduğunu dibacede sarih bir biçimde belirtmektedir:

"[2a] Bu deñlü hâhiş-i hâtır-ı şerîflerin ve irâde-i tab'-ı latîflerin görmekle hasbeten lillâh şürûh eyledüm ve şerhüñ ismin Müfîd kodum. İmdi müstefîd olan ihvândan me'mûldur ki sebeb-i şerh ü şârihi hayr-du'âdan ferâmûş buyurmayalar."[30]

Müellif söz konusu eserinin insanlara oldukça yarar sağlayacağını düşündüğünden olsa gerek ona "faydalı" anlamına gelen *Müfîd* ismini vermiştir.

Eserin Telif Sebebi

Eserde, *"Der-Medh-i Pâdişâh-ı 'Âlî-cenâb ve Sebeb-i Te'lîf-i Kitâb"* başlığı altında bu şerhin telif sebebine yer verilir. Buna göre bir gün Has Odabaşı Ahmed Ağa'yla Farsça metinlerin şerhi mevzuunda sohbet eden Abdi Paşa'ya, Has Odabaşı Ahmed Ağa bazı Farsça metinleri şerh ve beyan eyleyen Sûdî'nin Feridüddin Attar'ın *Pend-nâme'*sini şerh etmemiş olmasının büyük bir eksiklik olduğunu, Şem'î'nin de söz konusu eserin her beytini layıkıyla şerh ve beyan eyleyemediğini söyler. Bu sözler üzerine içinde söz konusu eseri şerh etmeye yönelik büyük bir iştiyak duyan Abdi Paşa, zorlu görevi üzerine alıp *Pend-nâme*'nin şerhine girişir. O, şerhi yaparken Sûdî tarzını benimsediğini de dibacede belirtme gereği duyar:

"Ba'd ez-senâ pâdişâh-ı cihân şehinşâh-ı 'âli-şânü's-sultân ibnü's-sultânü's-sultân Mehemmed Hân bin Sultân İbrâhîm Hân-halledallâhu hilâfetehü ilâ yevmü'l-emân-hazretlerinüñ senâ-kâr-ı kadîmi ve bende-i müstakîmi 'ilm-i ma'rifetle pîrâste ve hilm-i fazîletle ârâste 'âmil ü dânâ-yı rûşen tedbîr ü sadakât istikâmetinde bî-misl lâ-nazîr muhibbü'l-'ulemâ' mürebbiyyü'l-fuzalâ' a'nî bi-Ahmed [Aga]-yesserallâhu murâdehu dâ'imen- ser-hâne-i hâssa iken bir gün bu za'îf-i nâ-tüvân ve nahîf-i nâ-dermân eş-şehîr bi-'Abdî 'Abdurrahmân-gaffarallâhu'l-gufrân ve li-vâlideyye bi'l-ihsân- senâ-hânlarına şürûh-ı mütûn-ı Fârisiyye'den istifsâr idüp esnâ'-ı muhâverede kâşif-i müşkilât-ı 'ukde-nümûdı ya'nî merhûm Sûdî müzâkere-i teşrîfeleri oldı. Pes buyurdılar ki merhûm hakkâ birkaç mütûn-ı Fârisiyye'yi şerh ü beyân eylemiş. Ammâ n'olaydı Şeyh 'Attâr'uñ Pend-nâmesi'ne dahi bir şerh-i vâfî eylemiş gerek idi. Zîrâ merhûm Şem'î ol risâlenüñ her beytine ol kadar ziyâ viremediş. Pes bu kelâm-ı hayr-encâmı ol vâcibü'l-ihtirâmdan gûş idince fevvâre-i dil cûş u hurûşa gelüp hakîr dahi ol kitâb-ı nasihat-me'âbuñ beyânına küstâhâne va'de idüp bi-'avnillâhi'l-melikü'l-Mennân himmetüñüzle risâle-i mezkûre-yi Sûdîyâne beyân ve me'ânî-i dekâyık iştimâllerin 'ayân idelüm didüm. Hakkâ ki ben ednâ ne fesâhat eyledüm. Zîrâ hakk budur ki bu gûne müşkil kitâbı şerh eylemek bizüm gibi kalîlü'l-bizâ'anuñ haddi degüldür. Lâkin ol devletlinüñ bi'z-zât nazar-kerdesi kendi perverdesi olup kemâl mertebe mürüvvetlerin ve 'âlî-himmetlerin müşâhade itmekle ve bu deñlü hâhiş-i hâtır-ı şerîflerin ve irâde-i tab'-ı latîflerin görmekle hasbeten lillâh şürûh eyledüm (1b-2a)."

[29] Bu esere daha önce yapılan şu çalışmalarda da kısaca değinilmiş ve onunla ilgili sadece temel bilgilere yer verilmiştir: Derin, F. Ç., (2008), s. XX-XXI; Bilge, S. M., (2011), s. XI; Arslantürk, H. A., (2012), s. 10; Yazar, S., (2011), s. 380-381.

[30] Eserden yapılan alıntılarda müellif daha hayattayken istinsah edilmiş olan Çorum Hasan Paşa İl Halk Kütüphanesindeki 19 Hk 2130 arşiv numaralı yazma eser temel alınmış olup ihtiyaç duyulan yerlerde de eserin diğer nüshalarından yararlanılmıştır.

Eserin Yazılış Tarihi

Eserin 17. yy'da kaleme alındığı kesin olmakla birlikte tam yazılış tarihi ile ilgili herhangi bir bilgi bulunmamaktadır. Bu şerhten bahseden tezkire ve biyografik kaynaklar ile müellifin diğer eserlerinde de bu konuda herhangi bir bilgi yer almaz. Bununla birlikte onun IV. Mehmet'in padişahlığı zamanında kaleme alındığı dibace kısmında yer alan *"Der-Medh-i Pâdişâh-ı 'Âlî-cenâb ve Sebeb-i Te'lîf-i Kitâb"* başlıklı bölümden anlaşılmaktadır. Bu kısımdan hareketle ilk planda eserin IV. Mehmet'in saltanat dönemi olan 1648-1687 yılları arasındaki bir tarihte kaleme alındığı söylenebilir. Bunun yanında eserin en eski istinsahının 1654 yılına gitmesi söz konusu şerhin 1648-1654 yılları arasındaki bir tarihte kaleme alındığını göstermektedir. Abdi Paşa'nın eserini kime sunduğu belli değildir. Fakat *Müfîd*'in IV. Mehmet'in Has Odabaşısı olan Ahmed Ağa'nın isteğiyle kaleme alınmış olması ve bu ağanın eserin dibacesinde çok fazla övülmesi mezkur şerhin ona sunulmuş olabileceğini düşündürtmektedir.

Eserin Yurtiçi ve Yurtdışı Kütüphanelerindeki Nüshaları

Eserin bizim tespit edebildiğimiz kadarıyla yurt içi ve dışında toplam yetmiş iki nüshası bulunmaktadır. Biz bu sayının gözümüzden kaçan veya yanlış kataloglanmış nüshalarla birlikte daha da artacağını düşünmekteyiz. Tespit edebildiğimiz nüshalardan ellisi yurt içinde, yirmi ikisi ise yurt dışındadır. Bu nüshaların katalog kayıtlarında yaptığımız araştırmada müellif hatlı bir nüshaya rastlanılmamıştır. *Müfîd*'in bu kadar çok nüshası olması onun geçmiş dönemlerde çok sevilip okunduğuna önemli bir delildir. Ayrıca *Pend-nâme* şerhlerinin Osmanlı medreselerinde uzun zaman ders kitabı olarak okutulmasının da bunda büyük payı olabilir. Eser, yurtiçi ve dışındaki kütüphanelerin kataloglarına kimi zaman *Müfîd*, kimi zaman da *Şerh-i Pend-i Attar* ismiyle kaydedilmiştir. Çeşitli kütüphanelerde bulunan yazma nüshalar şunlardır:

1. Diyarbakır İl Halk Kütüphanesi, 21 HK 1580, 187 var., 15 sat., Nesih.
2. Manisa İl Halk Kütüphanesi, 45 HK 8044/2, 31b-147a var., Nesih.
3. Manisa İl Halk Kütüphanesi, 45 HK 2599, 118 var., Rika.
4. Manisa İl Halk Kütüphanesi, 45 Hk 6448, Müstensih: Seyid Hafız Muhammed Konevi, İstinsah tarihi: 1779, 94 var., Nesih.
5. Manisa İl Halk Kütüphanesi, 45 Ak Ze 6024, İstinsah tarihi: 1731, 156+III var., Talik.
6. Çorum Hasan Paşa İl Halk Kütüphanesi, 19 HK 2206/1, 1b-83a var., 23 sat. İnce Nesih.
7. Çorum Hasan Paşa İl Halk Kütüphanesi, 19 HK 477/7, 141b-152a var., Nesih.
8. Çorum Hasan Paşa İl Halk Kütüphanesi, 19 Hk 2130, İstinsah tarihi: 1679, 108 var., Kırma Talik.
9. Koyunoğlu Müzesi ve Kütüphanesi Türkçe Yazmaları, 10010, Talik.

10. Koyunoğlu Müzesi ve Kütüphanesi Türkçe Yazmaları, 10251, Talik.

11. Kayseri Raşit Efendi Eski Eserler Kütüphanesi, Râşid Efendi 589, İstinsah tarihi: 1730, 74 var., 24 sat.

12. Ankara Milli Kütüphane, 06 Mil Yz A 630, Müstensih: Mehmed el- Mevlevi, 122 var., 117 sat., Talik.

13. Ankara Milli Kütüphane, 06 Hk 4219/2, Müstensih: Hüseyin b. Ali, 123b-240a var., Talik.

14. Ankara Milli Kütüphane, 06 Mil Yz A 14, 202 var. 18 sat., Nesih Kırması.

15. Nuruosmaniye Yazma Eserler Kütüphanesi, 34 Nk 3958, 129 var.

16. Kastamonu İl Halk Kütüphanesi, 37 Hk 447, İstinsah tarihi: 1714, II+106 var., Nesih.

17. Kastamonu İl Halk Kütüphanesi, 37 Hk 447, İstinsah tarihi: 1714, 106 var., Rika.

18. Konya Bölge Yazma Eserler Kütüphanesi, 44 Dar 368/1, 1b-94b var., Talik.

19. İzmir Milli Kütüphanesi, 1265, 72 var., Talik.

20. Fatih Millet Kütüphanesi, AE Edb 106, Müstensih: Seyyid Mehmed Salih b. İbrahim Haseki el-ma'ruf be-mezarı gâibzade el-Üsküdari, İstinsah tarihi: 1781, 149 var., 17 sat., Talik.

21. Fatih Millet Kütüphanesi, AE Edb 109, Müstensih: Hasan yazıcı b. Emrullah, İstinsah tarihi: 1746, 81 var., 19 sat., Nesih.

22. Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yazmaları, 891.5-297.85, İstinsah tarihi: 1828, 93 var.

23. Mevlana Müzesi, 2531, 92 var.

24. Bayezid Devlet Kütüphanesi, 25046, 167 var.

25. Bayezid Devlet Kütüphanesi, 3912, 139 var.

26. Süleymaniye Kütüphanesi, İzmir 611, İstinsah tarihi: 1687, 82 var.

27. Süleymaniye Kütüphanesi, Reşid Efendi 1223, İstinsah tarihi: 1829, 134 var.

28. Süleymaniye Kütüphanesi, Kasidecizade 422, 105 var.

29. Süleymaniye Kütüphanesi, Kılıç Ali Paşa 794, 67-185 var.

30. Süleymaniye Kütüphanesi, Lala İsmail 248, 78 var.
31. Süleymaniye Kütüphanesi, Mihrişah Sultan 389, İstinsah tarihi: 1714, 66 var.
32. Süleymaniye Kütüphanesi, Nafiz Paşa 413, 109 var.
33. Süleymaniye Kütüphanesi, Serez 1602, İstinsah tarihi: 1784, 98 var.
34. Süleymaniye Kütüphanesi, Serez 1603, 173 var.
35. Süleymaniye Kütüphanesi, Süleymaniye 1055, 142-224 var.
36. Süleymaniye Kütüphanesi, Tahir Ağa Tekke 336, 126 var.
37. Süleymaniye Kütüphanesi, Yazma Bağışlar 2567, İstinsah tarihi: 1715, 92 var.
38. Süleymaniye Kütüphanesi, 07 Tekeli 416, 102 var., Nesih.
39. Süleymaniye Kütüphanesi, 07 Tekeli 421, 118 var., Nesih.
40. Süleymaniye Kütüphanesi, Bağdatlı Vehbi, 1631, İstinsah tarihi: 1826, 103 var.
41. Süleymaniye Kütüphanesi, Düğümlü Baba, İstinsah tarihi: 1723, 88 var., Nesih.
42. Süleymaniye Kütüphanesi, Hacı Mahmut Efendi 3717, 85-160 var.
43. Süleymaniye Kütüphanesi, Hafid Efendi 301, 1712, 84 var.
44. Süleymaniye Kütüphanesi, Halet Efendi 720, 102 var.
45. Süleymaniye Kütüphanesi, Hamidiye 650, İstinsah tarihi: 1745, 109 var.
46. Süleymaniye Kütüphanesi, İzmir 354, 177 var.
47. Süleymaniye Kütüphanesi, Reşid Efendi 1064, İstinsah tarihi: 1705, 90 var.
48. Süleymaniye Kütüphanesi, Yazma Bağışlar 2252, 96 var.
49. TDK Kütüphanesi, Yz. A 139, İstinsah tarihi: 1823, 140 var., 17 sat., Nesih.
50. TDK Kütüphanesi, Yz. A 433, İstinsah tarihi: 1838, 141 var., 17 sat., Nesih.
51. Mısır Milli Kütüphanesi Türkçe Yazmaları, S 4416, 129 var.
52. Mısır Milli Kütüphanesi, Türkçe Yazmaları, Müfid 28, 63 var.
53. Mısır Milli Kütüphanesi Türkçe Yazmaları, Müfid 182, 94 var.
54. Mısır Milli Kütüphanesi Türkçe Yazmaları, Müfid 22, 151 var.

55. Mısır Milli Kütüphanesi Türkçe Yazmaları, Timuriye 65, 283 var.

56. Princeton Üniversitesi Kütüphanesi Yazmaları, 140425676, 95 var., 25 sat., Nestalik.

57. Oxford-İngiltere Bodleian Kütüphanesi Türkçe Yazmaları, MS Turk e. 82, 92 var., Rika.

58. Almanya Milli Kütüphanesi Türkçe Yazmaları, Ms.or.oct. 3479, 132 var., Nestalik.

59. Almanya Milli Kütüphanesi Türkçe Yazmaları , Ms.or.oct. 3474, Müstensih: Süleyman b. Hüseyin İstanbulî, İstinsah tarihi: 1708, 298 var., 13 sat., Nestalik.

60. Almanya Milli Kütüphanesi Türkçe Yazmaları, Ms.or.oct. 2267, Müstensih: Mahmud b. Mehmed Bayburdi, İstinsah tarihi: 1712, , 119 var., Talik.

61. Fransa Milli Kütüphanesi Türkçe Yazmaları, Regius, Müstensih: Mehmed Zaman b. Hüseyin Şehrî, İstinsah Tarihi: 1676, 114 var., Nesih.

62. Zürih-İsviçre Boşnak Enstitüsü Türkçe Yazmaları, Ms 46, 116 var., Nestalik.

63. Bosna Hersek Gazi Hüsrev Kütüphanesi Türkçe Yazmaları, 3786, Müstensih: İsmail, İstinsah tarihi: 1654, 149 var., Nesih.

64. Bosna Hersek Gazi Hüsrev Kütüphanesi Türkçe Yazmaları, 4848, 97 var., Talik.

65. Bosna-Hersek Gazi Hüsrev Kütüphanesi, 1255, 100 var., Talik- Nesih.

66. Bosna-Hersek Gazi Hüsrev Kütüphanesi, 4127, 99 var., Talik.

67. Bosna-Hersek Gazi Hüsrev Kütüphanesi, 5652, 10 var., Talik.

68. Bosna-Hersek Gazi Hüsrev Kütüphanesi, 3698, Müstensih: Abdullah b. Halil, 127 var., Talik.

69. Gürcistan Bilimler Akademisi El Yazmaları Enstitüsü, L 24, Müstensih: Hüseyin ibn Ebubekir, İstinsah tarihi: 1767, 148 var., 15 sat., Nesih.

70. Gürcistan Bilimler Akademisi El Yazmaları Enstitüsü, L 95, Müstensih: Salih Sadıkî b. Mustafa, İstinsah tarihi: 1779, 138 var., 23 sat., Nesih.

71. Los Angeles California Üniversitesi UCLA Kütüphanesi, Türkçe Yazmalar Koleksiyonu, Yazma No: 302, 201 var., 21 sat., Nesih.

72. Princeton Üniversitesi Kütüphanesi, Nadir Kitaplar: Güney Doğu (MSS), İslami Yazmalar, Yeni Seriler no. 1707, 95 var.

Eserin Muhtevası

Feridüddin Attar'ın *Pend-nâme*'si din, ahlak ve tasavvuf konularında yazılmış di-

daktik bir nasihat kitabıdır. *Pend-nâme*'de insanın ebedi kurtuluş ve saadete nasıl ulaşabileceği sorusu temel problemdir. Müellif, engin ve derin dinî-tasavvufî bilgisiyle bu soruyu cevaplar ve verdiği öğütlerle insanlara doğru yolu göstermeye çalışır. Eserde bunların yanında günlük hayatta karşılaşılan çeşitli problemlerde faydalı olacak pek çok öğüt yine müellifin derin gözlem ve büyük tecrübelerine dayalı bir biçimde dile getirilmektedir. Söz konusu eserde ele alınan konular şunlardır:

Nefs-i emmâre, susmanın yararları, halis amel, padişahlar için zararlı olan şeyler, iyi ahlak, dört tehlikeli şey, iyi talihli olmanın dört alameti, afiyet sebepleri, dervişlik ve dervişleri sevmek, talihsizlik, riyazet, nefisle savaş, fakirlikte sabır, süsü terketmek, abdalların alameti, akıbet, akıl alameti, bilgi ve öğüt, kurtuluş, Tanrı'yı anmak, hayat, kötü huylar, talihsizlik, bilgi, rezil eden dört şey, namert insan, şükür, fırsatın kaçtıktan sonra bir daha geri gelmeyeceği, susma ve cömertlik, birkaç şeyden hasıl olan ahlak, düşmanlık ve borç, kadın ve çocuklar, ana baba hakkı ve farzı yerine getirmek, ömrün artması, ömrün azalması, yalancılık, onur artırıcı şeyler, ahiret cezaları, düşmanlardan kaçınma, rezillik, uygun dost, nasihat edenin öğütü, mesut insanlar, kurtuluş, doğruluk, emanet, cömertlik, öfke ve kahrı terketmek, Hakk'ı bilmek, takva sahibi olma, hizmet şerefi, misafire ikram, ahmakların alametleri, bozguncu, zalim, cimri, hacet istemek, katı yürekli insan, kanaat, cömertliğin fazileti, şeytanın yaptıkları, ikiyüzlülük, takva sahipleri, nimete şükür, sadakanın fazileti, öğütler, sabrın faydaları, tecrid ve tefrid, misafirperverlik, sadaka, yüce Tanrı'nın vergileri, dostluğa sığmayan şeyler, akrabayı ziyaret, mertlik ve kuvvet, fakirlik, gafletten uyanış.

Eserin orijinalinde Farsça olarak yazılmış bu nasihatleri Abdi Paşa, Türk insanının daha kolay anlayabilmesi için *Müfîd* adlı eserinde açıklamaktadır. *Müfîd*, bir dibace ve asıl konuyu içeren şerh kısmı olmak üzere iki bölümden oluşur. Eserin dibacesinde, Osmanlı'da kaleme alınan pek çok eser gibi Allah'a hamd ü sena, Hz. Peygamber'e salat u selâm'dan sonra *"Der-Medh-i Pâdişâh-ı 'Âlî-cenâb ve Sebeb-i Te'lîf-i Kitâb"* başlığı altında zamanın padişahı ve onun Has Odabaşısı olan Ahmet Ağa'nın övgüsü ile eserin telif sebebine yer verilir. Daha sonra konunun işlendiği asıl kısım gelir. Bu kısımda Attar'ın *Pend-nâme*'si ile ona Abdurrahman Abdi Paşa'nın yazdığı şerh bulunur. Burada şarihin eseri klasik şerh geleneğine uygun bir biçimde beyit beyit şerh ettiği görülür Eserin sonlarına doğru bu şerh uygulaması kendisini yavaş yavaş tercümeye bırakır. *Pend-nâme*'deki beyitlerin yanında bölüm başlıkları da eserde aynen yer almıştır. Gerek beyitlerin gerekse de bölüm başlıklarının ayırt edilmesi için nüshaların kiminde bunlar kırmızı mürekkeple yazılmış, kimisinde ise siyah mürekkeple yazılarak üzerine kırmızı mürekkeple çizgi çekilmiştir.

Eserin Şerh Yöntemi

Müfîd, manzum bir esere yapılan mensur bir şerh metnidir. Eserde, klasik şerh yöntemine uygun olarak öncelikle şerh edilecek beytin kendisi verilmiş, daha sonra da onun şerhine geçilmiştir. Şerh kısmında beyitler bir bütün halinde ele alınmamış, daha ziyade içerisindeki kelimelerin tek tek üzerinde yoğunlaşılmıştır. Bu hususta şarih ilk olarak beyitlerde yer alan Farsça kelimelerin okunuşları ile yazılışlarını gösterir. Daha sonra ise kelimeler gramer bakımından tahlil edilir. Ayrıca beyitlerdeki eklerin hangi işlevlerde kullanıldığı da irdelenir. Beyitteki kelime ve eklerin imla ve gramer yapısına ait bilgi sunulduktan sonra ise onların Türkçe manaları üzerinde durulur. Şerhin en sonunda ise *"Mahsûl-i Beyt"* başlığı altında söz konusu beytin geniş bir Türkçe tercümesi yapılır:

"Ân ki a'dârâ be-deryâ der-keşîd
Nâke-râ ez-seng-i hârâ ber-keşîd

***Be-deryâ**'da yâ harf-i sıla meftûha okunur. **Deryâ**, dâl-ı mühmelenüñ fethiyle ve râ'-ı mühmelenüñ sükûnıyla deñize dirler. Lâkin bunda Mısır memleketinde olan Nîl-i mübârekdür ki Fir'avn'ı kavmiyle Allâhu te'âlâ anda gark eyledi. **Der-keşîd**'de dâl-ı mühmelenüñ fethiyle ve râ'-ı mühmelenüñ sükûnıyla te'kîd içündür. **Keşîd**, kâf-ı 'Arabiyyenüñ fethiyle ve şîn-i mu'cemenüñ kesiriyle fi'l-i mâzî, binâ'-ı ma'lûm, müfred-i gaybdur. Keşîdenden müştakdur. **Nâke**, dişi deveye dirler. **Râ**, edât-ı mef'ûldür. **Seng**, sîn-i mühmele'nüñ fethiyle ve nûn'un sükûnıyla ve kâf-ı 'Acem ile taş dimekdür. **Hârâ**, hâ-yı mu'cemenüñ fethiyle, râ-yı mühmelenüñ fethiyle ve elif ile [7a] katı taş dimekdür. Pes **Seng-i hârâ** terkîb-i izâfîdür. Ba'zılar siyâh taş dimekdür dimişler ammâ didükleri lugatlarda bulunmadı. **Ber-keşîd**'ün ma'nâ-yı lugavîsi yokdan çekdi dimekdür. Ammâ ma'nâyı lâzımesi çıkardı dimekdür. Pes bundan ma'nâ-yı lâzımı murâddur. Mahsûl-i Beyt: Öyle Hudâ ki düşmânlarını deryâya çekdi. Ya'nî düşmânlarını garkla helâk eyledi. Dahi katı taşdan bir dişi deve çıkardı. Yine mısrâ'-ı sânîde bir edât-ı 'âtıfe mukadderdür. İrtibât-ı beyt içündür. Ve **nâke-râ** bir yâ-yı vahdet ile nâke-râyî takdîrindedür. Lâkin zarûret-i vezn içün yâsız okunur (6b-7a)."*

Şarih eserinde bazen beyitlerdeki bazı kelimelerin Türkçe anlamları yanında onların Arap dilindeki muadillerini de göstermektedir. Nitekim bu husus pek çok klasik şerh metninde görülen bir özelliktir:

"Pâk dâr ez-kizb ü ez-gıybet zebân
Tâ ki îmânet neyüfted der-ziyân

***Kizb ü gıybet**'üñ beyânı sebkat itdi. Ve **Zebân** zânuñ fethiyle ve zammıyla lugatdur. Dil ma'nâsına ki 'Arabiyye'de lisân dirler. Lâkin zânuñ fethiyle okunmak 'âdet-i ehl-i nezâketdür. (31a)"*

Şarih şerhinde kimi zaman tarihî ve dinî şahsiyetler, coğrafi yerler ve geçmişte yaşananan olaylar hakkında da bilgiler verir. Bu durum onun eserini ansiklopedik bir mahiyete büründürür. Ayrıca Abdi Paşa, eserinde yeri geldikçe Kur'an-ı Kerim'den, hadislerden ve kelam-ı kibardan da alıntılar yapar:

"Ol Resûl-ı ekremüñ vücûd-ı şerîfi 'âlemlere rahmet oldı. Nitekim Hazret-i Hak, Kur'ân'da buyurmışdur: 'Ve mâ erselnâke illâ rahmeten li'l-'âlemîn'[31]. Cemî' yiryüzi anuñ mescidi oldı. Zîrâ andan akdem gelen peygamberler zamânında mu'ayyen mescidlerinden gayrı yirlerde 'ibâdet idüp ve namâz kılmaları câ'iz degül idi. (17a) "

Şarih, eserinde beyitte geçen Farsça kelimelerin gerçek veya mecaz anlamını verirken daha çok "şu kelimeden murad şudur" şeklinde bir ibareyle yani kelimelerin anlamlarını "murad" sözcüğüyle ifade etmiştir:

"Bendeî çün hidmet-i merdân koned
Hidmet-i û künbed-i gerdân koned

[31] Kur'an, Enbiya, 107: "Ve biz seni ancak âlemlere bir merhamet/bir sevgi olman dışında bir şey için göndermedik."

***Merdân**'dan murâd merdân-ı Hudâ'dur. Ya'nî Evliyâ'ullâh. **Künbed**, kâf-ı 'Acemüñ zammıyla kubbe ma'nâsınadur. Ve **Gerdân**, dönici dimekdür. Pes **Günbed-i gerdân'**dan murâd felekdür ve felekden murâd halâyıkdur ya'nî zikr-i mahal irâde-i hâl kabîlindendür. Mahsûl-i Beyt: Çünki 'Abdü'l-menâf, evliyâ'ullâh hidmetin eyleye. Cemî'-i halâyık anuñ hidmetin eyler. (89a)"*

Eserin başlangıcından sonuna doğru gittikçe şerh kısmının gittikçe kısaldığı dikkati çeker. Şarih, eserinin başında beyitte anlaşılamayacağını düşündüğü pek çok kelimeyi hatta ekleri bile açıklarken eserin devamında açıklanan kelime sayısında bir düşüş yaşandığı görülmektedir. Aynı şekilde eserin başlarında "Mahsûl-i Beyt" başlığı altında daha geniş bir tercümeye yer verilirken sonlara doğru bu bölümün de kısaldığı göze çarpar. Eserin son varaklarında ise şarihin tamamen "Mahsûl-i Beyt" başlığı altında beytin yalnız tercümesine yer verdiği görülmektedir. Bu durum, şarihin böyle hacimli bir eseri bir an önce bitirme kaygısından kaynaklanmış olabileceği gibi buna eserin sonuna doğru kendisinde oluşan yorgunluk da neden olmuş olabilir:

"Ey püser hod-râ be-dervîşân sipâr
Tâ nigeh dâred torâ perverdigâr

Mahsûl-i Beyt: Ey ogul kendiñi dervişlere teslîm eyle tâ kim Hazret-i Rabbü'l-'âlemîn seni hıfz eyleye. (103b)"

Bununla birlikte eserin başında ve ortasında da şarih, kolay anlaşılacağını düşündüğü beyitlerin sadece çok geniş bir tercümesiyle yetinmiştir. Fakat bu kısımdaki tercümelerin büyük çoğunluğunun şerhe yakın bir tercüme görünümünde olduğunu belirtmemiz gerekir. Abdi Paşa'nın eseri genel olarak incelendiğinde onun *Pend-nâme*'ye derin bir biçimde nüfuz ettiği görülebilir. *Müfîd*'in, klasik şerh eserlerinin genel özelliğini yansıtması bakımından Osmanlı'daki şerh geleneğini anlamamıza katkı sunacağı açıktır.

Eserin Dili ve Üslubu

XVII. yüzyıl Türkçesinin dil özelliklerini büyük oranda taşıyan eserde müellif, eserinin bir şerh metni olması hasebiyle çok ağır bir dile başvurmamıştır. Çünkü onun amacı öncelikle *Pend-nâme* adlı eserin okuyanlar tarafından daha iyi ve kolay anlaşılmasını sağlamak ve manaya yoğunlaşmaktır. Yazar eserinde Arapça ve Farsça kökenli kelime ve tamlamalara yer vermekle birlikte bunlar eserin anlaşılmasını çok fazla zorlaştırmamaktadır. Eserde Farsça ve Arapça kökenli kelimelerle yapılmış terkiplerin daha çok gramer terimleri olduğu görülür:

*"**Kûb** kâf-ı 'Arabiyye'nün zammıyla ve vâvuñ sükûnıyla ve bâ-yı 'Acemiyye'nüñ sükûnıyla emr-i hâzırdur. Ma'nâsı darb eyle ya'ni dövüñ ve ur ma'nâsına da gelür. Ve **Murdâr** mimüñ zammıyla ve râ'nuñ sükûnıyla bunda nâ-şürû' harâm-ı ef'âlden 'ibâretdür ve **dâr** bunda emr-i hâzırdur. Ma'nâsı tut dimekdür. Mahsûl-i Beyt: Nefsüñ başını dövüñ ve dâ'imâ hor ve hakîr tut. Mâdâm ki kâdirsin, muharremâtdan nefsüñi ırak tut (39b)."*

Eserinde olabildiğince açık ve anlaşılır bir üslubu tercih eden şarih, girift ve uzun cümle kullanmaktan kaçınmıştır. Abdi Paşa, sarayda aldığı iyi eğitimi ve derin bilgisini eserine iyi bir biçimde aksettirmeyi bilmiştir. Üslup olarak şarih çoğu zaman anlaşılamayacağını düşündüğü kelimelerin anlamı ile imlası hakkında bilgi vermeyi yeğlemiş, en sonunda da kimi zaman uzun kimi zaman da kısa bir tercümeyi yeğlemiştir. Şarihin eserinde genel olarak öğretici ve açıklayıcı bir anlatıma başvurduğu söylenebilir.

Sonuç

Abdurrahman Abdi Paşa, 17. yüzyılda yaşamış önemli bir şair, şarih, müverrih ve devlet adamıdır. Çeşitli mecmualarda pek çok şiirine rastlanan şair, bazı Arapça ve Farsça metinlerin şerhine dair eserler de kaleme almıştır. Bunlardan birisi onun Feridüddin Attar'a ait olan *Pend-nâme* isimli Farsça mesneviye yaptığı şerhtir. Yurtiçi ve dışında pek çok nüshası olan eser, Has Odabaşı Ahmed Ağa'nın *Pend-nâme*'nin güzel bir şerhine ihtiyaç duyulduğunu belirten sözlerine binaen kaleme alınmıştır. Geleneksel şerh yöntemine göre yazılmış eserde öncelikle beyitlerdeki bazı kelimelerin lafzî ve gramer özellikleri verilmiş, daha sonra da onların manaları üzerinde yoğunlaşılmıştır. En sonunda da "Mahsûl-i Beyt" başlığı altında söz konusu beytin geniş bir Türkçe tercümesine yer verilmiştir. Bu yönüyle eser Farsça yazılmış didaktik bir mesnevi olan *Pend-nâme*'nin Türkler tarafından daha iyi anlaşılabilmesi için bir anahtar vazifesi görmekte ve Farsça kelimelerin imla ve gramer yapısına dair de önemli bilgiler içermektedir. Eserin kütüphanelerde çok fazla nüshasının bulunması onun Osmanlı döneminde çok sevilip okunduğunu göstermektedir. Biz bu bildirimizde eseri tanıtarak ileride onun neşrini yapacak araştırmacılara bir zemin hazırlamaya çalıştık.

Kaynakça

Arslantürk, H. A., (2012), *Abdurrahman Abdi Paşa Kanunnamesi*, İstanbul, Okur Kitaplığı.

Cengiz, N. Ş., (2004), *Sa'âdet-nâme (Şerh-i Pend-i Attar)*, Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Kocaeli.

Coşkun, A. O., (1985), *Seyrekzâde Mehmed Asım'ın Hayatı ve Zeyl-i Zübdetü'l-Eş'âr Adlı Eseri*, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara.

Cunbur, M., (2002), "Abdi Paşa", *Türk Dünyası Edebiyatçıları Ansiklopedisi*, C.1, Ankara, AKM Yay.

Çapan, P., (2005), *Mustafa Safayi Efendi Tezkire-i Safayi (Nuhbetü'l-Asar Min Fevâidi'l-Eşâr) İnceleme-Metin-İndeks*, Ankara, AKM Yay.

Derin, F. Ç., (2008), *Abdurrahman Abdi Paşa Vakayinamesi [Osmanlı Tarihi(1648-1682)*, İstanbul, Çamlıca Yay.

Devellioğlu, F., (2005), *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, Ankara, Aydın Kitabevi.

Doğan, M. N., (1995), "Metin Şerhi Üzerine", *Yedi İklim*, S. 63, s. 70-74.

Erdoğan, M., (1997), "Edebiyatımızda Şerh Geleneğine Genel Bir Bakış", *Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, S. 1, s. 1-9.

Ergun, S. N., (1936), *Türk Şairleri*, C. 1.**,** İstanbul.

İnce, A., (2005), *Tezkiretü'ş-Şuarâ Sâlim Efendi*, Ankara, AKM Yay.

Karslızâde Cemaleddin Efendi, (1314), *Âyine-i Zürefā*, İstanbul.

Şahin, E. B. (1997), *Kaside-i Bürde Şerh ve Tercümeleri*, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara.

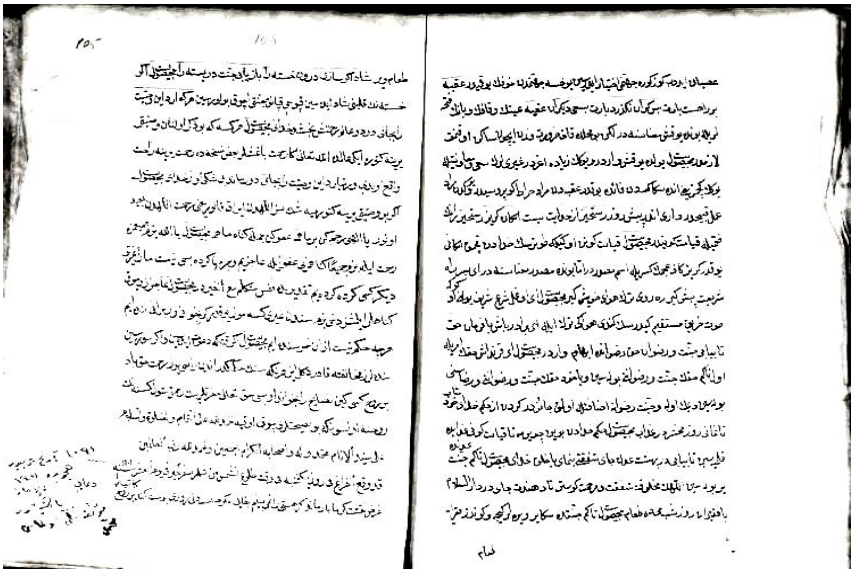
Şahinoğlu, N., (1991), "Feriddüddin Attar", *İslam Ansiklopedisi*, C.4, TDV Yay., Ankara , s. 96-98.

Yazar, S., (2011), *Anadolu Sahası Klasik Türk Edebiyatında Tercüme ve Şerh Geleneği*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul.

Yılmaz, K., (2001), *Güfti ve Teşrifatü'ş-Şu'arası*, Ankara, AKM Yay.

Ek: Eserin İlk ve Son Varakları





FENNÎ DÎVÂNI'NDA HARFLER

Kadriye HOCAOĞLU

Uludağ Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Özet

Eski Türk Edebiyatında Arap harfleri hem ebced hesabının uygulanması dolayısıyla hem de şairlerin harfler vasıtasıyla benzetmeler yaparak bazı gizli anlamları ihtiva etmesi açısından önemlidir. Tarihlerin düşürüldüğü manzumelerde ön plan çıkan harfleri şairler bazen sevgilinin veya âşığın çeşitli uzuvlarını tasvir etmek için bazen de yeni kelime ve kavramlar oluştururken kullanmışlardır. Eski Türk Edebiyatında sadece benzetme yapmak amacıyla Arap harfleri kullanılmamış, yer yer tasavvufî anlamlar yüklenilerek derin bir düşünce dünyası şairler tarafından oluşturulmuştur.

XIX. yüzyıl Alevî-Bektaşî şairlerinden olan Fennî'nin tespit edilebilen tek eseri olan *Dîvân*'ında harflerin sıklıkla yer aldığı görülmektedir. Şair yaptığı benzetmelerde harflere başvurmasının yanı sıra anlatıma çeşitlilik ve zenginlik katmak amacıyla da gizli bir dil ve anlam dünyası oluşturmuştur. Bu bildiride, *Fennî Dîvânı* vasıtasıyla harflerin Divan şiirindeki düşünce dünyasına yer verilip şairin anlatmak istedikleri çözümlenmeye çalışılacaktır.

Anahtar Sözcükler: Fennî Dîvânı, harfler, ebced.

Abstract

In Divan poetry, Arabic letters are important because of implementing ebced calculation and making analogies by using letter to contain hidden meanings by poets. Poets sometimes use letters which are forefront in "tarihlerin düşürüldüğü" poetry for portraying members of beloved or lover and sometimes creating new words or concepts. Arabic letters are not only used for analogy but also from time to time poets add mystical meaning to letters to create deep thought world.

Letters are used in Dîvân that is only detected work of Fenni XIX. century Bektasi poet. Besides using letters for analogy, poet also create hidden language and meaning world to add diversity and richness to expression. In this proceeding, through "Fennî Dîvânı" place of letter in though world of Divan poetry and what poets want to said are analyzed.

Key Words: Fenni Divanı, letters, ebced.

Arap harfleri yazıdan mimariye kadar birçok alanda kullanıldığı için Türk kültür ve medeniyetinde önemli bir yere sahiptir. Eski Türk Edebiyatında ise Arap harfleri hem ebced hesabının uygulanması dolayısıyla hem de şairlerin harfler vasıtasıyla benzetmeler yaparak bazı gizli anlamları ihtiva etmesi açısından önemlidir. Tarih düşürülen manzume-

lerde ön plana çıkan harfleri şairler bazen sevgilinin veya âşığın çeşitli uzuvlarını tasvir etmek için bazen de yeni kelime ve kavramlar oluştururken kullanmışlardır. Eski Türk Edebiyatında sadece benzetme yapmak amacıyla Arap harfleri kullanılmamış, yer yer tasavvufî anlamlar yüklenilerek derin bir düşünce dünyası şairler tarafından oluşturulmuştur. Şairler gerek dinî-tasavvufî gerek lâ-dinî konuların işlenmesinde Arap harflerini benzetme unsuru olarak şiirlerinde kullanmışlardır. Harflerin ele alınış nedenlerinin başında ise şeklî özellikleri gelmektedir. Bu durumda hat sanatının etkisi de muhakkaktır.[1]

Harflerin yaygın kullanımı hurûfîliğin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Hurûfîliğin kurucusu Fazlullah-ı Hurûfî'ye göre «mevcûdâtın zuhûru, yani Hakk'ın bütün tecelliyatı ses iledir. Ses, her şeyde mevcuddur. Sesin tekâmülünden söz ve lisan meydana gelir. Bu da ancak insana mahsustur. Sesin ve sözün aslı ise harftir. Bu yüzden harfler kutsaldır."[2] Bu sebeple hurûfîlikte harfler sembolik bir anlam kazanarak varlığa dair her şey harflerle anlatılmaya çalışılmıştır. "Hurûfîlik, namazı, orucu, haccı, zekatı, bütün hükümleri yirmi sekiz ve otuz ikiye tatbik edip bu harflerin insanda olduğunu kabul eder."[3] Hurûfî olmayan şairlerin eserlerinde bu anlam dünyasından yararlandığı görülmektedir.

XIX. yüzyılın son yarısında yaşamış Alevî-Bektaşî şairlerinden olan Fennî, Tesalya Yenişehir'de doğmuştur. Hayatı hakkında yeterli bilgi elde edilememiştir. "Kendi evinde Bektaşî ayini icra eden ve başka bir işle meşgul olmayan"[4] birisi olduğu bilgisi vardır. *Dîvân*'ında düşürdüğü tarihlerden anlaşıldığı kadarıyla H.1306/M.1888(?) tarihinde vefat etmiştir.

Fennî'nin tespit edilebilen tek eseri olan *Dîvân*[5]'ında da şair bazen bir kelimeyi ortaya koymak için harflere başvurmuş bazen de harfleri insan uzvuna benzeterek kullanmıştır. Ayrıca harfler, sûre isimlerinin anılmasında da büyük bir yekûn tutmuştur. Şairin *Dîvân*'ında bir elifnâme bulunması da harflerle olan münasebetinin başka bir göstergesidir.

Fennî Dîvânı'nda öncelikle ses-nokta-harf ilişkisi dikkat çekmektedir. "Mutasavvıflar, harflerin başlangıcı ve sonu olması itibariyle noktaya özel anlamlar yüklemişler; kâinatı, varlıkları ve oluşları noktalardan meydana gelen harfler gibi düşünmek bunları bir bakıma noktanın tezahürleri, ortaya çıkış şekilleri olarak kabul etmişlerdir."[6] Sesin kalemle nazma gelince önce noktanın oluşması, noktanın bütün harfleri içermesi şair için şaşılacak bir şey olarak görülerek cihanın aklının bu sırrı anlamakta noksan olduğuna, ne kadar tefsir yapılsa da eksik kalacağına işaret edilmektedir:

İki şaḳḳ oldu ḳalem nažma gelince bu beyān
Ṭaşra düşdü ṭolanırdı o żamīrimde nihān
Ṣavt iken ḥarf oldu çıḳdı perdeden oldu ʿayān
Ṣıġmadı tefsīre noḳṭa ermedi ʿaḳl-ı cihān
Ṣafḥa-i sīnemde ḳaldı muṣḥaf-ı esrār-ı ʿaşḳ (Mus.44/6)

[1] Pala, İ. (1995), *Divan Edebiyatında Müstesna Gazeller,* İnsan Yayınları, s. 154.
[2] Çelebioğlu, A., (1998), *Eski T*ürk Edebiyatı Araştırmaları, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul, s.602-603.
[3] Gölpınarlı, A., (1989), *Hurûfîlik Metinleri Katoloğu*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, s.19.
[4] Ergun, S. Nüzhet, (1955), *Bektaşi Edebiyatı Antolojisi*, Maarif Kütüphanesi, s.139.
[5] Hocaoğlu, K., (2014), *Fennî Dîvânı* (İnceleme-Metin), Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı Eski Türk Edebiyatı Bilim Dalı (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Bursa.
[6] Şanlı, İ., (2010), Klâsik Şiirde Teşbih Unsuru Olarak Nokta'nın Ele Alınışı: Tıfl-ı Mektep Gibi Nokta-i Şekk›ten Başlamak, *Modern Türklük Araştırmaları Dergisi*, Cilt:7, Sayı:1, s.180.

O demek kim sāde levḥ üzre ḳalemden ṭamladı noḳṭa
O noḳṭa ḥarf-i ṣavt oldu ẓuhūra geldi meknūnāt (II/14)

Bütün harflerin noktadan müteşekkil olduğunu manzumelerinde sıklıkla işleyen şair, âlemde gizli olan her şeyin böylelikle görünür olduğu düşüncesine yer vererek emelinin noktadan harfi beyan etmek olduğunu belirtmektedir:

Oḳu bir noḳṭa elifden bāya dek
Noḳṭa ile ḳā'im oldu her ḥurūf (G.96/2)

O putuŋ sesi derūnumda nihāndır taḥḳīḳ
Emelim noḳṭadan ol ḥarfi beyāndır taḥḳīḳ (G.103/1)

Fennî Dîvânı'nda sıklıkla yinelenen düşüncelerden birisi de yerden göğe kadar âlemde var olan bütün varlıkların harfler aracılığıyla bir zarfa bürünmesi ve isimlendirilmesidir:

Yeri gögü ʿarşı kürsi cümlene
Ṭutdu ḥarf olmuşdur eşyāya ẓurūf (G.96/3)

Harflerin, ilm-i hurûf adı verilen bir ilmin konusu olması da Fennî'nin manzumelerinde yer almaktadır:

Ḳanber ol ol Ĥayder-i kerrāra ḳul
Muśtafā ve Murteżāya bende ol
ØAḳlı ḳo bu Øarśada Øaşḳ ile ṫol
Bulmasan Øilm-i ĥurūfa sende yol
Teŋri Ĥaḳḳı bilemezsiŋ sen seni (Mus.41/10)

Bir başka beyitte ise şair, insan vücudunun baştan ayağa kelâm olduğunu söyleyerek harften anlamayan kişinin imlâyı hiç anlamayacağını belirtmektedir. Fennî, insan vücudunun uzuvlarıyla Arap harfleri arasında bulunan rakamsal ve şekilsel ilişkiye bu beytinde telmihte bulunarak bundan anlamayan kişileri eleştirmektedir:

Başdan ayaġa gerçi kelām oldu vücūduŋ
Ḥarf aŋlamayan bezmde imlāyı ne bilsin (G.118/3)

Fennî'nin ses-nokta-harf ekseninde işlediği Arap harfleri dört ana başlıkta değerlendirilebilmektedir:

1. Harfleri Vererek Kelimeyi Ortaya Koyma

Aşağıda yer alan beyitlerde şairin ifade etmek istediği kelimeyi doğrudan yazmadan harfler aracılığıyla ortaya koyduğu görülmektedir:

Ḳāf u yā u dāl: Kayd
Ḳāf u yā u dāl oḳurlar ḳaddine ol āfetiŋ
Şol elif taĥtında gör pinhān olur Bektāşiler (G.49/2)

Ḳāf u yā vü dāl bir ĥarf eyledi
Ĥāl diliyle remz-i esmā söyledi (III/4)

Lām u bā: Leb
Kim ki ṭutdu ehl-i faẓlıŋ dāmeniŋ derk eyledi
Gül yüzünde aġ ḳara nidügin farḳ eyledi
Lām bādan aldı dersiŋ śıdḳını perk eyledi
Śıdḳa erdi kiźb-i kāźible ḳodu terk eyledi
Ṭoġru anlar źerreden şemse giderler bį-gümān (Mus.42/4)

Ders-i Óaşḳıŋ maĥremi ey cān-fezā yüz biŋdedir
Elf ü bā (vü) tā remzine maĥrem şehā yüz biŋdedir
Lām u bādan noḳṭaya vāśıl dilā yüz biŋdedir
Sırr-ı Ĥaḳḳa vāḳıf olmuş āşnā yüz biŋdedir
Si vü dü esrārına lāyıḳ revā yüz biŋdedir (Mus.30/1)

Bezm-i Cemde ey gözüm ḳaş-ı hilāli gel de gör
Lām u bādan nūş et ol āb-ı zülāli gül de gör (G.48/1)

Lām bādan noḳṭa-i Óilm-i ledünne yol bulam
Şāhım olsun sözlerimden neşóe-yāb ister göŋül (G.111/6)
Kāf nūn: Kün

"Tasavvufa göre varlığın hidâyeti ve küllî iradenin ilk tecellisi Allah'ın "kün" emridir."[7] Fennî, kün kelimesini doğrudan kullanmak yerine kâf ve nûn harfleriyle okuyucunun anlamasını sağlayarak gizli bir dille ifade etme yoluna gitmektedir:

Kāf nūn emrini remz ile getirdi ḥāli
Deme dilsiz ḳalamam ṭūṭi-zebāndır taḥḳīḳ (G.103/5)

Kāf nūn emri rumūzuŋ bildiler maʿnāsı ne
Anlar eşyāda *"ene'l*-Ḥaḳ*"*[8] naʿrasıŋ gūş etdiler (G.35/3)

Kāf nūn emriŋ bilen aldı ledünnīden sebaḳ
Söze ḥācet ḳoymaz ol gözden olur ʿirfān olur (G.38/4)
Ḳāf u şįn: Kaş

Sevgilinin kaşının âşıkların katli için kılıç gibi olması kâf ve şîn harflerinin kullanımıyla verilmektedir:

Görmedim zülfüŋ gibi Óālemde bir dil-gįr olur
Ḳāf u şįniŋ ḳatline Óāşıḳlarıŋ şemşįr olur (G.61/1)

[7] Ceylan, Ö., (1997), Dini-Tasavvufi, Edebiyatımızla Divan Edebiyatımızdaki Harf Telakkilerinin Mukayesesi Üzerine Bir Deneme, İlmi Araştırmalar Dergisi 5, İstanbul, s.142.
[8] "Ben Hakk'ım ve hakikatim." (Tâhâ, 20/14)

Fį mįm: Fem

Şairin kendisine seslendiği bir beyitte dudağın sırrının açığa çıkarılmasından uzak durmayı istemesi, o hâlden hâl ehli olmayan kişilerin anlamasının zorluğu ile birlikte anılmaktadır:

Fennį fį mįm sırrıŋ ifşā etmeden eyle ĥaźer
Aŋlamaz ol ĥāli nā-ehle demeklik zūr olur (G.37/6)

Elf ü bį: Eb

Mimaride de harf simgeciliğinin çok önemli bir yeri vardır. "Türkçe'de ev sözcüğünün aslı, eski alfabelerdeki "B" harfidir. "B" harfi eski Mısır Hiyeroglifinde dört köşe, ev biçiminde bir plan-resim idi. Bugünkü Latin yazısına esas olan Yunan ve Sami alfabelerinde de aynı B harfi, bu ev resminin daha stilize edilmiş biçimi olup iki odalı bir evin planı hâlinde yazılmıştı. Bugün hâlâ Latin yazısındaki büyük B, bu iki odalı ev planından başka bir şey değildir. Bu harfin adı ise, hepsi de ev anlamına gelmek koşuluyla Sami-Arami dillerinde bet, Fenike ve İbrani dillerinde beth, Yunanca'da beta'dır. Bu harfin Arapça'daki ilk adı, bugün Türkçe de bile ev anlamına kullanılan beyt-beyit'tir. Ayrıca eski Sümer çivi yazısında bu harfe çatılı ev biçiminde, yine ev anlamında ve ab sesiyle rastlanmıştır. Göktürk yazılarında rastladığımız B=Eb harfi de ev anlamındadır."[9] Şair, elif ü bî ile hem B=Eb harfinin ev anlamı hem de baba, ata anlamı düşünüldüğünde insan vücudunun baştan başa bir muamma olduğuna işaret etmektedir. Elif-bâ aynı zamanda alfabenin ilk harfleri olması sebebiyle okula başlayan çocuğu hatırlatmakta ve şâbb-ı emred, hurde-sâl kelimeleriyle tenâsüp yapılarak kullanılmaktadır:

Elf ü bįden bir muǾammādır vücūdu ser-te-ser
Şābb-ı emreddir velįkin ħurde-sāl olmuş gezer (G.67/3)
Elif be cim ile dāl: Ebced

*Fennî Dîvânı'*nda ebced, hevvez kelimeleri sıklıkla geçmektedir. Aşağıda yer alan manzumede şair, mantık-meani gibi ilimlerin yanında ebcedin bilinip bilinmemesine değer vermektedir:

El üstünde eldir yazan yazıyı
Naķşı ħattı güzel el bilir misin
Mantıķ-ı meǾāni oķudum dersin
Elif be cim ile dāl bilir misin (Mus.46/1)

2. Sûre İsimlerinin Kullanımında Harfler

Kur'an'da yirmi dokuz sûrenin başında bulunan Hurûf-ı Mukatta'a ayetleri anlamı herkesçe bilinmeyen şifre ayetlerdir. Bu ayetler, harf simgeciliğine bazı harflerin kutsal addedilmesine vesile olmuştur.[10] *Fennî Dîvânı*'nda sûrelerin başındaki harfler sebebiyle sûre isimlerinin sıklıkla manzumelerde anıldığı görülmektedir.

[9] Taşkıran, H., (1997), *Yazı ve Mimari*, Yapı Kredi Yayınları , İstanbul, s.83-84.
[10] Tökel, D.A., (2003), *Divan Şiirinde Harf Simgeciliği,* Hece Yayınları, Ankara, s.63-69.

Gör imdi nice faẕl issi ḳalem ḳāfıŋ serīr etmiş
Ḳalemdir *“ḳāf ve’l-*Ḳurʾān ḳalem*”*[11]dir cāmiʿ ü’l-āyāt (II/3)

Levḥ çün Mūsā şikest etdi ledünne buldu yol
Oḳudu ol ṭā hā vü sīn yā Ġanī Perverdgār (IV/28)

3. Harflerin Benzetme Amacıyla Kullanılması

Eski Türk Edebiyatında Arap harflerinin şairler tarafından sevgilinin güzellik unsurlarını yahut âşığın uzuvlarını ortaya koymak amacıyla sıklıkla kullanıldığı görülmektedir.

Kim ki gördü dil-beriŋ mịm-i feminden iltifāt
Aġlar ise ġamla maØmūr göŋlünüŋ her ħānesi (G.144/4)

“Kim ki gamla ağlarken sevgilinin mim dudağından iltifat gördü, gönlünün her hanesi âbâd olmuştur.” Sevgilinin hasreti içerisindeki âşığın gamla dolu gönlü sevgiliden küçük bir lütuf görse mutlu olacaktır. Bu beyitte şairin gördüğü lütuf, sevgilinin yok denecek kadar küçük olan dudağından gelmektedir. Âşığa bir söz söylemesi için dudağını açması bile bir iltifattır. Şair bu durumu sevgilinin ağzını mim harfine benzeterek vermektedir.

Âşığın elif harfine benzetilen boyunun çekilen acılar karşısında eğilip bükülmesi nûn yahut dâl harfinin şekli yapısıyla ilgi kurularak verilmektedir:

Śaḳın ey lebleri al etme śaḳın
Sen elif ḳadrini dāl etme śaḳın (G.117/1)

Āl ile göŋlümü aldıŋ ele meftūn etdiŋ
Ŧurmadıŋ Øahdine žālim beni Mecnūn etdiŋ
Aḳıdıp gözlerimiŋ yaşını Ceyĥūn etdiŋ
Çāresiz ḳoyduŋ elif ḳaddimi nūn etdiŋ
Sen de bir sen gibi ġaddāra giriftār olasıŋ
Etdigiŋ gibi beni dāl u bį-zār olasıŋ (Mus.7/2)

Aşağıda yer alan manzumede ise adeta bir namaz resmi yer almaktadır. Kâmet elif, rukû hı, secde mîm, kâideyn ise dâl harfi olarak tasvir edilmektedir:

İster iseŋ saŋa her bir mescid olsun ey emịn
Ḳo çekil baØżen ĥasedle olmaġıl kiźbe ḳarịn
Ḳāmetiŋ elf et rukūØıŋ ĥı ola ey nāzeniŋ
Secdeni mịm aldınıse ḳāØideyn dāldır hemịn
Kāfį̣dir ĥüsnüŋ kitābından oḳunsa bir varaḳ
Ħāme-i ḳudret[i] yazmış śafĥa-i ruĥsāra baḳ (Mus.16/5)

4. Sayılarla İlgili Kullanımlar

“Hurûfîliğe göre varlığın zuhuru sesledir. Sesin kemali, kelam, yani sözdür; bu da ancak insanlarda ortaya çıkar. Söz, harflerden meydana gelir. Buna göre sesin ve

[11] Kâf. Mecîd (şerefli) Kur’an’a and olsun. (Kâf, 50/1)

sözün aslı harftir. Hz. Muhammed 28 harfle konuşmuştur; Arapçada 28 harf vardır ve Kur'an bu harflerden meydana gelmiştir. Farsçada ise 32 harf vardır. Fazlullah'ın Cavidan'ı, bu 32 harften oluşur."[12] *Fennî Dîvânı*'nda harfler anımsatılarak si vü dü (yirmi sekiz) ve bist ü heşt (otuz iki) rakamlarının tekrarlandığı görülmektedir:

Bist ü heşt ü si vü düdür ḳāmetiŋ vezn eyledim
Ḳande baḳsam görünen ol servi ḳāmetdir baŋa (G.3/3)

Sonuç

Bu bildiri de XIX. yüzyıl Alevî-Bektaşî şairlerinden olan Mora Yenişehirli Fennî›nin *Dîvân*'ında Arap harflerini nasıl kullandığı harfleri vererek kelimeyi ortaya koyma, sûre isimlerinin kullanımında harfler, harflerin benzetme amacıyla kullanılması ve sayılarla ilgili kullanımlar olmak üzere dört ana başlık içerisinde ele alınmıştır.

Tarih düşürülen manzumelerde ön plana çıkan harfleri Fennî bazen sevgilinin veya âşığın çeşitli uzuvlarını tasvir etmek için bazen de yeni kelime ve kavramlar oluştururken kullanmıştır. Arap harfleri sadece benzetme yapmak amacıyla kullanılmamış, yer yer tasavvufî anlamlar yüklenilerek derin bir düşünce dünyası şair tarafından oluşturulmuştur.

Kaynakça

Ceylan, Ömür, (1997), Dini-Tasavvufi, Edebiyatımızla Divan Edebiyatımızdaki Harf Telakkilerinin Mukayesesi Üzerine Bir Deneme, *İlmi Araştırmalar Dergisi 5*, İstanbul.

Çelebioğlu, Âmil, (1998), *Eski Türk Edebiyatı Araştırmaları*, İstanbul, Milli Eğitim Bakanlığı Yay.

Çelebioğlu, Âmil, (1998), *Elif Harfiyle İlgili Bazı Edebî Husûsiyetler*, İstanbul, Milli Eğitim Bakanlığı Yay.

Ergun, S. Nüzhet, (1955), *Bektaşi Edebiyatı Antolojisi*, Maarif Kütüphanesi.

Gölpınarlı, Abdülbâkî, (1989), *Hurûfîlik Metinleri Katoloğu*, Ankara, Türk Tarih Kurumu Yay.

Hocaoğlu, Kadriye, (2014), *Fennî Dîvânı (İnceleme-Metin)*, Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı Eski Türk Edebiyatı Bilim Dalı (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Bursa.

Karaköse, Saadet, (2013), Bir Elif Çekmek: Klasik Edebiyatımızda Elif, *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, Sayı:2/1.

Kaya, Hasan, Divan Şiirinde Harf ve Kelime Oyunlarına Dair Bir Tasnif Denemesi, *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, Cilt/Sayı: XLVIII.

Pala, İskender, (1995), *Divan Edebiyatında Müstesna Gazeller,* İstanbul, İnsan Yay.

Savran, Ömer, (2009), Klasik Türk Şiirinde Bedenin Harflere Yansıması, *Turkish Studies International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic* Volume 4/2, Winter.

Şanlı, İ., (2010), Klâsik Şiirde Teşbih Unsuru Olarak Nokta›nın Ele Alınışı: Tıfl-ı Mektep Gibi Nokta-i Şekk›ten Başlamak, *Modern Türklük Araştırmaları Dergisi*, Cilt:7, Sayı:1.

Taşkıran, Hüseyin İlter, (1997), *Yazı ve Mimari,* İstanbul, Yapı Kredi Yay.

Tökel, Dursun Ali, (2003), *Divan Şiirinde Harf Simgeciliği*, Ankara, Hece Yay.

[12] Gölpınarlı, A., 1973, *Hurûfîlik Metinleri Katalogu*, Türk Dil Kurumu Yay., Ankara, s.18.

YENİŞEHİRLİ İZZET'İN "YENİÇERİDİR" REDİFLİ GAZELİ VE BU GAZELİN BALKANLARDA YAŞANAN CADI VAKALARIYLA İLİŞKİSİ

Muhammed Emir TULUM

Sakarya Üniversitesi Sos. Bil. Ens. Türk Dili ve Ed. Anabilim Dalı, Eski Türk Edebiyatı Bilim Dalı

Özet

Divan Edebiyatı'nın hayatta kalma mücadelesi verdiği XIX. yüzyıl şairlerinden biri olan Yenişehirli İzzet henüz kırk yaşına ulaşmadan H. 1237 (M. 1821/1822) tarihinde Yenişehr-i Fener'de vefat etmiştir. İzzet, Mevlevî'dir ve eğitimli bir şairdir. Bilinen tek eseri Divanı'dır. Dîvânı'nın bilinen nüshalarından bir tanesi Süleymaniye Kütüphanesi, Galata Mevlevîhanesi Kataloğu'nda T811/00152 katalog numarasıyla kayıtlı olup, 86 varaktır. İzzet, "yeniçeridir" redifli bir gazelinde sevgiliyi yeniçerilik hususiyetleriyle tasvir eder. Fakat, gazelin bulunduğu sayfaya sonradan bazı müdahalelerin yapıldığı görülür. İsmi malum olmayan bir kişi tarafından gazelin "yeniçeridir" lafızlı redif kısımları silinmiş ve sayfa kenarına, yeniçeri adının bahsi geçen şiirde kullanılmasının caiz görülmeyerek sayfadan kaldırıldığına dair not düşürülmüştür. Yeniçeriliğin kanlı bir şekilde kaldırılıp tarihten silinmesinden sonra, o dönemin halkında yeniçerilik namına karşı bir husumet ve korku oluştuğu, hatta İzzet'in de yaşadığı Balkanlar bölgesinde cadı vakalarının zuhur ettiği bilinir. İzzet'in şiirine yapılan müdahaleler de bu konuya örneklik teşkil etmesi yönüyle dikkat çekicidir. Bu çalışmada, cadı vakalarıyla ilişkili olarak, bahsi geçen şiir üzerinde durulacaktır.

Anahtar Kelimeler: Yenişehirli İzzet, Gazel, Yeniçeri, Cadı Vakaları.

Abstract

Yenisehirli İzzet who one of the poet of 19th century when Divan Literature was struggling to survive, passed away before he reached 40 years old in Yenisehr-i Fener in H.1237 (1821/1822). İzzet was a Mevlevi and an educated poet. His only known work is Divan. One of the known copies of his Divan is recorded with the catalogue number of T811/00152 at Galata Mevlevihane catalogue in Suleymaniye Library and it consists of 86 leaves. İzzet describes the lover with Janissary characteristics in his ghazal with redif. But some additions were done on the page which the ghazal was written. The Redif parts with the word "yeniçeridir" (he is a janissary) of the ghazal were erased and a marginal note was inserted about the fact using the name of Janissary in the poem was not seen permissible and it was erased from the page by a person whose name is unknown. After the Janissary corps was disbanded with bloodshed, there began an enmity and fear against the Janissaries and also witch cases started in Balkans where İzzet lived at that time. The additions to İzzet's poems are important in that they exemplify this subject. In this study, we will focus on the poem mentioned in relation to witch cases.

Key Words: Yenişehirli İzzet, Ghazal, Janissary, Witch Cases.

Yenişehirli İzzet'[1]in sevgiliyi Yeniçeri hususiyetleri üzerinden betimlediği "yeniçeridir"[2] redifli gazeline sonradan bir takım müdahaleler yapılmıştır. İsmi malum olmayan bir kişi, bu şiirin "yeniçeridir" lafızlı redif kısımlarını silip[3] gazelin kenarına şu notu düşmüştür:

"Cenāb-ı müvecceh-i haḳīḳi olan Mevlā hamden sümme hamden, Yeniçerilik nâmını sahîfe-i ālemden mahv etmiş iken iş bu Dīvān-ı 'İzzet'te isbātı câiz görülmediğinden, nām-ı isimleri gibi mahv u ilgā olundu."[4]

İzzet bahsi geçen gazelinde sevgiliyi şu şekilde tasvir eder:

Sipāh-ı ḥaṫṫ-ı nev-i dil-rübā yeniçeridir
Bizi iden hep esīr-i belā yeniçeridir

"(O) yeniçeri ki bıyıkları yeni terlemiş gönül hırsızı bir asker(dir). Bizi hep belânın esiri eden (de) o yeniçeridir."

'Aceb mi ortalıġa düşse şūrīş ü fitne
O dā'i-hey'et o ser-keş-nevā yeniçeridir

*"*Şayet ortalığa fitne ve kargaşa düşse buna şaşılır *mı? O alımlı, o isyancı bir yeniçeridir."*

Göñül de devlet-i Ĥüsnüñde ey şeh-i ḥūbān
Mevācib[5]-i ġam alursa revā yeniçeridir

*"Ey âşıkların şâhı, gönül de (senin) güzellik devletinde gam maaş*ı alırsa, *(buna) lâyık bir yeniçeridir.*

[1] Kaynaklarda hakkında sınırlı bilgi bulunan İzzet hakkında Davud Fatin "Āh ey büt-i bī-gāne-edā maĥremiñ olsam" mısraı ile başlayan gazelini örnek verdikten sonra İzzet'in Fenar Yenişehri'nde yüksek ilimleri tahsil edip, medrese eğitimini tamamladıktan sonra aynı şehirde müftü olduğunu ve Hicrî 1237 (M. 1237)'de kırk yaşına ulaşmamış iken vefat ettiğini; yüce soylu olduğunu ve Dîvânının övülmeye layık olduğunu belirtmiştir. (Davud Fatin Efendi, (1271/1870), Tezkire-i Hatimetü'l-Eş'ar, İstanbul, İstihkâm Alayları Litografya Destgahı, s. 286 (TDV İsam, nr. 928, FAT.T, GNL. 137012).

[Di]ğer taraftan, İzzet hakkında tanıtıcı bir makale yayınlamış olan Yakup Şafak, Konya Selçuk Üniv. Selçuklu Araştırmaları Feridun Nafiz Uzluk Arşivi'nde bulunan bir diğer İzzet Dîvânı nüshası üzerine Behçet Efendi isimli kişi tarafından İzzet hakkında kaydedilen değerlendirmeyi aktarmıştır. Bu kayda göre Behçet Efendi İzzet'in nüktedanlığı, hazır cevaplılığı; kendi zamanındaki şair ve ariflerden üstünlüğü ve Mevlevîlik yönü gibi hususiyetlerini belirttikten sonra "Merhumun vefasız ömür (elbisesi) gönül çelen endâmına, zamâne güzellerinin siyah saçları gibi kısa gelmeyip kemâl eteğine dek uzansaydı, bu belagatle hemşehrisi olan büyük şair Beliğ, onun yanında büluğa ermemiş çocuk gibi kalırdı." gibi dikkat çekici değerlendirmelerde bulunmuştur (Ayrıntılı bilgi için bkz.: Şafak, Y., (Kasım 2012), "Yenişehirli İzzet Efendi ve Divanı", Yedi İklim Dergisi, S. 272, s. 56-58).

İzzet hakkında ayrıntılı bilgi için bkz.: Tulum, M. E. (2014), Yenişehr-i Fener Müftüsü İzzet Divanı (İnceleme-Metin), Sakarya Üniv. Merkez Kütüphanesi, Yüksek Lisans Tezi (Danışman: Doç. Dr. Ozan Yılmaz), Yer Numarası: T05905, Demirbaş: 0212994).

[2] Divan-ı İzzet (Yenişehr-i Fener Müftüsü İzzet), Süleymaniye Kütüphanesi, Galata Mevlevihanesi Kataloğu, No: T.811/00152; G. 32, Varak: 45a.

[3] Bu silme işlemi sebebiyle her ne kadar gazelin okunması güç hale gelmişse de, dikkatle bakıldığında yazılar okunabilmektedir. Örnek sayfayı incelemek için ekler kısmına bakınız.

[4] "Hakikatin doğrulayıcısı olan Allah - tekrar tekrar şükürler olsun ki - Yeniçerilik ismini bu dünya sayfasından yok etmişken, İzzet'in bu Dîvânı'nda (Yeniçerilik) isminin yazılması câiz görülmediğinden dolayı, Yeniçerilerin isimlerinin mahvolması gibi, bu divandaki isimleri de mahvedildi ve kaldırıldı."

[5] Yeniçerilere üç ayda bir defa verilen ulufe. Maaş.

Derūnımı Kįse Meydānı[6] ‘add idüp cānān
Nuķūd-ı śabrı koşar kim [ķapa] yeniçeridir

“Sevgili, gönlümü Kese Meydanı sanıp, sabır nakitlerini kapmak için (yakalamak için) koşar; yeniçeridir.”

Amān mı diñler o mest-i piyāle-i naħvet
Alınca destine tįġ-ı cefā yeniçeridir

“O kibir kadehiyle mest olmuş (kişi), eline cefâ kılıcını alınca, imdat mı dinler, yeniçeridir.”

Uśandım eskilere iltifātdan şimdi
Benim begendicegim meh-liķā yeniçeridir

“Eskilere iltifat etmekten usandım. Benim beğendiceğim ay yüzlü, yeniçeridir.”

Zemįn-i gülşen-i vaślı śulaķsa da śaġlıķ
Bulur o naħl-i letafet nemā yeniçeridir

“Kavuşma gülbahçesinin zemîni sulu çimenlikse de, sağlık (lı) dır. O güzelliğin süs ağacı gelişir, büyür.”
Taķarrüb itmege yāra ne cānımız ‘İzzet
Uzaķdan eyleyelim merhabā yeniçeridir (G. 32/1-8, 45a)

“İzzet, sevgiliye yakınlaşmak için nedir ki cânımız (yetmez). (Yalnızca) uzaktan bir selam verelim, yeniçeridir.”

Yukarıdaki gazele yapılan müdahaleden de anlaşılacağı üzere, Yeniçerilerin son yüzyıllardaki çeşitli isyanları, usulsüzlükleri; nizamlı ordu kurulmasına yönelik gayretleri akamete uğratmaları gibi devleti de halkı da usandıran icraatleri sebebiyle kendilerine karşı halkta husumet oluşmuştur. Daha sonra Yeniçeriliğin kanlı bir şekilde kaldırılıp tarihten silinmesi ve bu süreçte yaşananlar halkın muhayyilesinde iz bırakmış, hatta aktaracağımız bilgilerden de anlaşılacaktır ki zihinlerde bir korku unsuru da olmuştur. Neticede Yeniçerilerin artık devlete bir yük olduğunu düşünen ve askeri alanda yapılması gereken yeniliklere, kendi menfaatlerini korumak için engel olduklarına kanaat eden II. Mahmud, 1826 yılında halkın da desteğini alarak Yeniçeriliği kaldırtmıştır. Bu süreçte sokaklarda dahi yakalanan Yeniçeriler derhal katledilmiştir. II. Mahmud, Yeniçeriliği kaldırttığı dönemlerde de, sonraki yıllarda da Yeniçerilik namını halkın gözünde düşürmek ve yaptığı bu işte halkı kendine taraftar kılmak için Yeniçerilik aleyhinde propaganda yaptırtmaktaydı.

[6] Kaynaklara göre Saray-ı Cedid-i Amire (Edirne Sarayı)’nin beş büyük meydanından (Alay Meydanı, Kum Meydanı, Divan Meydanı, Enderun [Çeşme] Meydanı, Valide Taşlığı Meydanı) en büyüğü olan Alay Meydanı’nda bir takım merasimler yapılıp ayklıklar dağıtıldığından dolayı bu meydana Kese Meydanı da denilmiştir. “Sarayın en kadim bir meydanı olup kırk üç bin zırağ terbiindedir. Bazı keşif defterlerinde ‘Kese divanı meydanı’ dahi denilmektedir. Sebeb-i tesmiye ise (Kese meydanı denilen merasim ile aylıkların bu meydanda tevzi olunmasıdır…)” (Osman, R., Edirne Sarayı (Yay.: Süheyl Ünver), (1989), Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu – Türk Tarih Kurumu Yay., s.62).

Bütün bu hadiselerden sonra öldürülen bazı Yeniçerilerin hortladığı gibi haberlerin çıkması ve bu haberlerin bilhassa Balkanlardan gelmesi İzzet'in bahsi geçen gazeline niçin müdahale edildiğini anlamamıza imkân vereceği gibi, tarihe cadı hadiseleri olarak geçen hadiselerin de İzzet'in yaşamış olduğu Balkanlarda vuku bulması konumuzu çerçevesini teşkil etmektedir.

Zeynep Aycibin'in "Osmanlı Devleti'nde Cadılar Üzerine Bir Değerlendirme" adlı makalesinde, yaşanan bu hortlama hadisesi ve bu hadisenin arka planındaki hâkim psikoloji şöyle açıklanmaktadır:

"Takvîm-i Vekāyi'nin 21 Cemâziyelevvel 1249 (6 Ekim 1833) tarihli nüshasında Bulgaristan'ın Tırnova kazasında yaşanan bir cadı avı haber konusu edilmiştir. Tırnova Naibi Ahmet Şükrü Efendi tarafından merkeze iletilen haberde, bazı görünmez yaratıkların evleri basarak ortalığı karıştırdığından, insanların üzerine saldırdığından bahsedilmektedir. Olup bitenlerden dolayı korkuya kapılan Tırnovalılar'dan iki mahalle dolusu insan evlerini başka yerlere taşımak zorunda kalmışlardır. Nihayet bu görünmez yaratıkların "cadı", ya da günümüzdeki daha popüler adıyla "hortlak" olduğuna karar verilmiş ve hortlakların yattığı yeri bulmakla meşhur Nikola denen bir gayr-i müslimin yardımına başvurulmuştur. Tırnova mezarlığında cadı avına çıkan Cadıcı Nikola'nın tespit ettiği mezarlar iki eski yeniçeriye aittir. Mezarlar açıldığında karşılaşılan manzara ise yeniçerilerin çürümemiş cesetleridir. Bedenleri büyümüş, saçları ve tırnakları uzamış, gözleri ise kan dolmuş vaziyettedir. Bütün bu alametler her iki yeniçerinin cesedinde kötü ruh barındığını ispatlamaktadır.

Kötü ruhlardan kurtulmak için Nikola'nın salık verdiği ilk yöntem cesetlerin karınlarına kazık saplanıp yüreklerine kaynar su dökülmesidir. Ancak bu yöntem işe yaramamıştır. Bunun üzerine Cadıcı Nikola, cesetlerin ateşe verilmesi gerektiğini bildirmiştir. Şer'an uygun olduğunun onaylanmasından sonra cesetler yakılmış ve böylelikle Tırnova halkı cadı belasından kurtulmuştur.[7]

Bu tuhaf olayın devletin resmî yayın organında kendisine yer edinebilmiş olmasını, o dönemde yaşanan siyasî veya sosyal gelişmelerle açıklamaya çalışmak doğru bir yaklaşımdır. Nitekim önce Reşad Ekrem Koçu'nun[8], ardından İlber Ortaylı'nın[9], olaydaki iki kahramanın yeniçeri olması üzerinde önemle durarak hikâyeyi, Yeniçeri Ocağı'nın kaldırılmasının üzerinden henüz çok yıllar geçmemiş olmasına bağlamaları yersiz değildir. Hükümetin, mezarlarından hortlayarak etrafa dehşet saçan iki yeniçeri hakkındaki bu haberi yeniçeriliği karalamak için bir propaganda aracı olarak kullanmış olabileceği fikrini hepten reddedemeyiz.[10] Ancak haberin baştan sona hükümetin uydurması olduğunu peşinen kabul etmenin bize çok doğru görünmediğini de belirtmeliyiz.

Osmanlı'da yaşanan cadı vakalarını, o zamanın siyasî ve sosyal şartları doğrultusunda değerlendirmeye yönelik bir başka fikir de Osman Saygı'dan gelmiştir. I. Dünya Savaşı esnasında Selanik'te yaşanan Hakime adlı cadı vakasını esas alan Saygı, çoğunlukla

[7] Takvîm-i Vekāyi', Sayı: 68 (21 Cemâziyelevvel 1249).

[8] Koçu, R. E., (1964), Yeniçeriler, (Res.: Sabiha Bozcalı), İstanbul, Koçu Yay., s. 335-336.

[9] Ortaylı, İ., (2004), İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı, İstanbul, İletişim Yay., s. 46.

[10] Nitekim haberin bütününde yeniçerilere yönelik bir düşmanlık açıkça hissedilebilmektedir. Bu iki yeniçerinin hayatta iken yaptıkları kötülükler ile ölümlerinden sonra başlarına gelenler arasındaki bağlantı vurgulanmaya çalışılmıştır. Son kısımda Tırnova halkının ağzından nakledilen, yeniçerilerden zaten öteden beri nefret ettikleri, bu olaydan sonra ise nefretlerinin iki misli arttığı şeklindeki söz özellikle dikkat çekicidir. Bu haliyle haber, Yeniçeri Ocağı'nın kaldırılması esnasında ve sonrasında kendilerine karşı uygulanan sert muamele dolayısıyla yeniçerilerin halk arasında kazanmış olabilecekleri "mazlum" imajını yıkmak için gayet uygun bir araç görünümündedir.

Balkanlar sahasında ortaya çıkan bu hadiselerin, Türkleri Balkanlar'dan uzaklaştırmak için düşmanlar tarafından hazırlanmış birer tuzak olabileceğine işaret etmiştir.11 Milliyetçi açıdan ele alındığında hiç fena görünmemekle beraber bu fikir, meseleyi aslında bulunduğundan daha basit bir seviyeye indirmektedir. "[12]

Bu konuyu bizim açımızdan daha da manidar kılan husus ise, İzzet'in yaşadığı Yenişehr-i Fener[13] ile Takvîm-i Vekâyi'de bahsi geçen bu hâdisenin yaşandığı Tırnova[14] (o gün Silistre eyaletine bağlı bulunup bu günkü Bulgaristan'ın aynı adla anılan şehri)'nın birbirlerine yakın bölgeler olmasıdır. Bundan dolayı her iki halkta benzer psikolojinin var olabileceği muhtemeldir. Yine bir diğer mühim nokta ise, İzzet'in muhtemelen Tırnovalı olduğudur.[15]

Üzerinde durmuş olduğumuz İzzet'e ait gazel ve aktardığımız bu bilgiler, Zeynep Aycibin'in "Osmanlı Devleti'nde Cadılar Üzerine Bir Değerlendirme" adlı makalesinde vurguladığı temaya bir başka somut örnek olması açısından dikkate değerdir.

---

[11] Saygı, O., (Ocak 1962), "Sarıgöl Folklorundan: Cadılar ve Cadıcılar", Türk Folklor Araştırmaları, No: 150 (Ocak), c. 7, s. 2606.

[12] Aycibin, Z., (2008), "Osmanlı Devleti'nde Cadılar Üzerine Bir Değerlendirme", OTAM (Ankara Üniversitesi Osmanlı Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi Dergisi), S. 24, s. 59-60.

[13] "Yenişehir (Larissa) Tesalya bölgesinde bir kenttir. İl merkezi Atina'ya 300 km. mesafede, kuzeyde, hemen temelden Osmanlı yapısı bir şehirdir. Osmanlı kayıtlarında Yenişehr-i Fenar veya Tesalya Yenişehri olarak geçer. Larisa Ovası'nın ortasında Pinios Irmağı kıyısında 102.000 nüfuslu olan bu kent bir ticaret merkezi ve Atina ile Selanik arasında bir uğrak yeridir. Tesalya Kralı Teotamious'un kurduğu kent (İ.Ö. V. yy.) yine bu sülaleden Larissos tarafından oğlu için yeniden onarıldığından Larissa adıyla anıldı. 1430 yılında Osmanlı topraklarına katılınca, Rumeli eyaletine bağlı bir kaza merkezi konumuna getirildi ve Yenişehir adını aldı. Aslında Osmanlı İmparatorluğu idare teşkilatında Yenişehir ismini taşıyan bir çok yer bulunmaktadır. Bunların en önemlilerinden birkaçı Aydın, Bursa, Mora ve Tırhala'dakilerdir. Bizim buradaki konumuzu oluşturan Yenişehir, şimdi Yunanistan sınırları içinde bulunan ve eski ismiyle Yenişehr-i Fenar olarak anılan Larissa'dır. Burası bazen Mora Yenişehri veya Tesalya Yenişehri olarak da belirtilir." (Tuğlacı, P., (1985), *Osmanlı Şehirleri*, İstanbul, Milliyet Yay., s.407).

[14] "Tırnova şehri 17 Temmuz 1393 tarihinde Osmanlı Türklerince fethedildi. Yaklaşık 500 yıl süren bu dönemde kent çok sakin bir yaşam sürdü. 25 Haziran 1877'de Ruslar tarafından işgal edildi." (Acaroğlu, M. T., (2006), "Tırnova", *Bulgaristan'da Türkçe Yer Adları Kılavuzu*, Ankara, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu – Türk Tarih Kurumu Yay., s.955).

[15] İzzet, Seyyid Necîb Ağa'nın vefatına değinirken, onunla olan akrabalık ilişkisini şu şekilde açıklar:

Hemşire-zāde-i peder-i pāk-gevherim
Hem de ĥafîd-i ħ˘āher-i cedd-i muvaķķarım (Kıt. 9/1-83b)

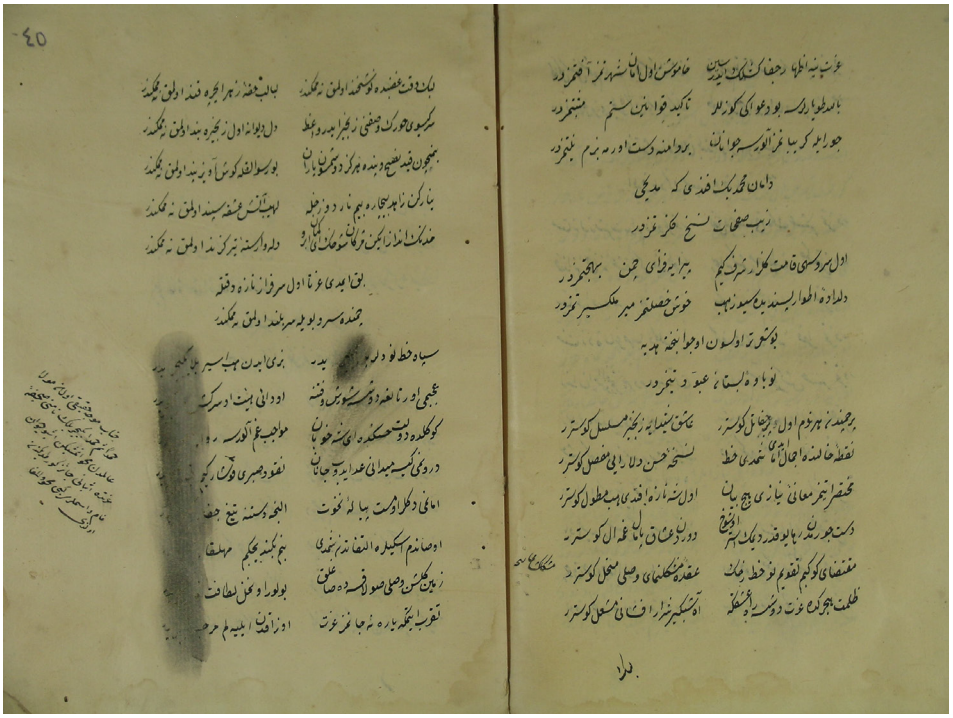
"Babamın kız kardeşinin çocuğu hem de saygın ceddimin kız kardeşten torunu". İzzet, kıt'anın devamında, Seyyid Necîb için; "Tırnova'yı aydınlıkla dolduran Seyyid Necîb Ağa" demektedir:

Revnaķ-ıtırāz-ı Ŧırnova Seyyid Neçib Aġa
Gül gibi gitdi cennete ben ķaldım aġlarım (Kıt. 9/2-83b)

Ayrıca İzzet'in gurbet temalı şiir yazmış olması ve bir çok şiirinde de Yenişehr-i Fener'den şikâyetçi olması gibi hususlar da onun aslen Yenişehr-i Fenerli olmama ihtimalini güçlendirmektedir:

Bir cā-yı müferriĥ mi var 'ālemde vatandan
Bu sırrı su'āl it yine ġurbetde gezenden (G.127/1-70a)
Ṣā'irleriñ āŝārı ider ķadriñi iẓhar
Geç dā'iye-i terk-i aĥibbā vü vatandan (G.127/6-70a)
Yā Rab bu Yenişehr-i dil-ārāda nedendir
Ünsiyyet içün kimse bulunmaz 'urefādan (G. 130/3-71a)
Tenhālıķ amān cānıma kār eyledi billāh
Lutfuyla ħalāś eyleye mevlā bu belādan (G. 130/4-71a)

Ekler:



Divan-ı İzzet (Yenişehr-i Fener Müftüsü İzzet), Süleymaniye Kütüphanesi, Galata Mevlevihanesi Kataloğu, No: T.811/00152; G. 32, Varak: 45a.

Kaynakça

Acaroğlu, M. Türker, (2006), "Tırnova", *Bulgaristan'da Türkçe Yer Adları Kılavuzu*, Ankara, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu – Türk Tarih Kurumu Yay.

Aycibin, Zeynep, (2008), "Osmanlı Devleti'nde Cadılar Üzerine Bir Değerlendirme", *OTAM (Ankara Üniversitesi Osmanlı Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi Dergisi),* S. 24.

Davud Fatin Efendi, (1271/1870), *Tezkire-i Hatimetü'l-Eş'ar*, İstanbul, İstihkâm Alayları Litografya Destgahı, (TDV İsam, nr. 928, FAT.T, GNL. 137012).

Divan-ı İzzet (Yenişehr-i Fener Müftüsü İzzet), Süleymaniye Kütüphanesi, Galata Mevlevihanesi Kataloğu, No: T.811/00152.

Koçu, Reşat Ekrem, (1964), *Yeniçeriler*, (Res.: Sabiha Bozcalı), İstanbul, Koçu Yay.

Ortaylı, İlber (2004), *İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı*, İstanbul, İletişim Yay.

Osman, Rıfat, (Yay.: Süheyl Ünver), (1989), *Edirne Sarayı*, Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu – Türk Tarih Kurumu Yay.

Saygı, Osman, (1962), "Sarıgöl Folklorundan: Cadılar ve Cadıcılar", *Türk Folklor Araştırmaları*, No: 150 (Ocak), c. 7.

Takvîm-i Vekāyi', Sayı: 68 (21 Cemâziyelevvel 1249).

Tuğlacı, Pars, (1985), *Osmanlı Şehirleri*, İstanbul, Milliyet Yay.

Tulum, M. E (Ocak 2014), *Yenişehr-i Fener Müftüsü İzzet Divanı (İnceleme-Metin)*, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Sakarya (Sakarya Üniv. Merkez Kütüphanesi, Yer No: T05905, Demirbaş: 0212994).

Şafak, Yakup, (Kasım 2012), "Yenişehirli İzzet Efendi ve Divanı", *Yedi İklim Dergisi*, S. 272.

BİLİNMEYEN BİR *ÂTEŞ-GEDE* TERCÜMESİ: *ÂTEŞ-GEDE-İ MUNTAFÎ*

Muhammet NALBAT

Osmangazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Özet

Biyografik eserler, özellikle şair tezkireleri, klasik Türk edebiyatı araştırmacılarının başvurduğu birincil kaynaklardır. Bu tür eserler edebiyat tarihimiz için büyük önem taşımaktadır. Şair tezkireleri şairlerin hayatına, edebi kişiliğine ve şiirlerine dair değerlendirmeleri içermektedir. Geçmişi Arap edebiyatındaki tabakat yazımına uzanan tezkirelerin Fars ve Türk edebiyatlarında birçok yetkin örneklerine rastlanmaktadır. Bu bildiride, Anadolu coğrafyası dışında yaşamış Türk şairlerin isimlerinin geçtiği Lutf Ali Beg Azer b. Aga Han-ı Begdilî'nin 18. yüzyılda Farsça kaleme aldığı *Âteş-gede* adlı şairler tezkiresinin Türkçeye tercümesi olan el yazması eser tanıtılacaktır. Bildirinin giriş bölümünde tezkire türü hakkında bilgi verilerek bu türün Türk ve Fars edebiyatlarındaki tanınmış örnekleri üzerinde kısaca durulacaktır. Daha sonra *Âteşgede* ve Türkçeye tercümesi olan *Âteş-gede-i Muntafî* tertip özellikleri ve muhteva bakımından incelenecektir.

Anahtar sözcükler: Tezkire, *Âteş-gede,* Lutf Ali Beg, Tercüme.

Abstract

Biographical documents especially poet tezkires are the main resource of Turkish literature researchers. These kinds of materials are very important for our literature history. Poet tezkires include lives of poets, literary personality of poets and poems. We can see some examples of tabakat wich come from Arabian source in Turkish and Persian literature. In this proceeding a translation of *Âteş-gede* which is manuscript written in Persian in 18th century by Lutf Ali Beg Azer b. Aga Han-ı Begdîlî will be introduced. In fist part of it, I'll inform you about the type of tezkire and I'll pay attention to the famous samples of Turkish and Persian literature. Furthermore, I will inform you about *Âteşgede* and *Âteşgede-i Muntafî* will be examined in terms of style and content.

Key words: Tezkire, *Âteşgede,* Lutf Ali Bey, translation.

Giriş

Arapça "anmak, hatırlamak" manasındaki "zikr" kökünden türeyen tezkire kelimesi muhtelif anlamlarda kullanılmıştır. Tezkire kelimesinin manaları Şemseddin Sâmî'nin *Kâmûs-i Türkî*'sinde şu şekilde verilmiştir: "*1) Yâd etmeye vesile olan kağıt, pusula, varaka. 2) Bir şehrin içinde bulunan devâir-i resmiye veya efrâd beyninde teâtî olu-*

nan muharrerât. 3) Nüfusa ve esnâf-ı sâireye verilen resmî kâğıt. 4) Bir ilim ve fenne dâir mâhazardan malûmât-ı muhtasarayı hâvî risâle, ajanda. 5) Bir sınıf-ı meşâhîrin muhtasaran terâcim-i ahvâlini ve bazı akvâl ve menâkıbını hâvî kitap."[1] Bir edebiyat terimi olarak tezkire yukarıdaki son tanımdan da hareketle kısaca; "*eski dönemlerde yazılan biyografik- antolojik eseri ifade eder*."[2] Yani tezkire, "*Klasik İslam edebiyatlarında ünlü olmuş kişilerin -özellikle şairler- biyografilerini ve sanatçı kişiliklerini anlatıp çalışmalarından örnekler veren eserlerin genel adıdır.*"[3] Bu tanıma ek olarak tezkire türü, -özellikle Osmanlı döneminde- farklı meslek zümrelerinden kişilerin hayat hikâyelerinin anlatıldığı bir geleneğin ürünüdür, diyebiliriz. Yazıldığı çağın bir edebiyat ve kültür mahsulü olan tezkireler, edebiyat tarihimiz için büyük önem arz etmekle birlikte birer edebi eser hüviyeti de taşımaktadır.

Tezkire türünün geçmişi Arap edebiyatındaki "tabakât" yazma geleneğine kadar uzanmaktadır. Tabakât ise; "*İslâm geleneğinde sahâbe, tâbiîn, âlimler, edip, şair ve sanatkârlar, sûfîler, düşünürler ve ayırıcı niteliklere sahip olan kişilerden söz eden telif*"[4] eserlerin genel adıdır. Tabakat türündeki eserler, İslam tarihinin örnek şahsiyetlerinin gelecek nesillere aktarılması için önemli bir görev üstlenmiştir. Bu tarz eserler özellikle mutasavvıflar hakkında yazılmıştır. "*İslam dünyasında 12. yüzyıl sonlarına kadar Arapça olarak devam eden tezkire geleneği, sonraki yüzyıldan itibaren yerini Farsça örneklere bırakmaya başlamıştır.*"[5]

İran edebiyatında, tezkire türünün yetkin örnekleri verilmiştir. Şuara tezkiresi niteliğinde ilk eser ise Aruzî'nin *Çehâr-Makâle*'sidir. Muhammed Avfî'nin kaleme aldığı *Lübâbü'l-elbâb* adlı tezkire, tezkire geleneğinin başlangıcı sayabileceğimiz önemli bir eserdir. "*Farsların İslam'ı kabul etmelerinden sonraki dönemlerden itibaren birçok şairin hayatını anlatıp şiirlerinden örnekler veren Avfî, kendinden sonra gelen yazarlar için yeterli örnek teşkil etmiştir*."[6] *Lübâbü'l-elbâb* mukaddime ve 12 bölümden meydana gelip, özellikle şair devlet adamlarından ve âlimlerden bahsetmiştir. Fars edebiyatında tezkire türünde yazılan en önemli eserlerden biri de Devletşâh'ın 1487'de tamamlayarak Ali Şir Nevâyî'ye sunduğu *Tezkiretü'ş-şuarâ*'sıdır. Bu eserin özelliği benzerlerine nispetle daha çok biyografi içermesi ve kendinden sonra yazılacak hem Türkçe hem de Farsça şuara tezkirelerine örnek olmasıdır. Bu arada aynı dönemde yaşamış, Fars edebiyatının son klasik şairi olarak nitelendirilen ve Türk şairler üzerinde etkisi olan Molla Câmî'nin tezkire türünde yazdığı *Baharistân* ve *Nefahâtü'l-üns*'ten bahsetmek gerekiyor. Câmî, *Baharistân*'ın, yedinci bölümde 38 şairden bahsetmiştir. *Nefahâtü'l-üns* ise 600'den fazla sûfînin biyografisini ihtiva etmektedir.

İran edebiyatında birçok şairler tezkiresi kaleme alınmıştır. Yukarıda ismi zikredilenlerin dışında önem atfedilen tezkirelerin bazıları şunlardır: *Devletşâh Tezkiresi*'nin zeyli niteliğinde olan ve Şah İsmail'in oğlu Sam Mirza tarafından yazılan *Tuhfe-i Sâmî*, Kazvinî'nin 350 şaire yer verdiği *Nefâ'isü'l-me'âsir* adlı eseri, Emin Ahmed Râzî'nin 7

[1] Şemseddin Sâmî, (2012), *Kâmûs-ı Türkî*, (haz. Raşit Gündoğdu, Niyazi Adıgüzel, Ebul Faruk Önal), İstanbul, İdeal Yay., s.308.

[2] Öz, Y., (2012), "Tezkire", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, Ankara, TDV, 41. c., s.68.

[3] Pala, İ., (2009), *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, İstanbul, Kapı Yay., s. 456.

[4] Durmuş, İ., (2012), "Tabakât", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, Ankara, TDV, 39. c., s.288.

[5] Kılıç, F., (2007), "Edebiyat Tarihimizin Vazgeçilmez Kaynakları: Şair Tezkireleri", http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/Eklenti/10729,girisyazisipdf.pdf?0 (Erişim tarihi, 01.06.2014)

[6] Pala, İ., (2012), s. 456.

bölümden oluşan *Heft-iklîm*'i, Safevîler döneminde Muhammed Tahir Nasrâbâdî tarafından yazılan *Tezkire-i Nasrâbâdî*, Buharalı şairleri anlatan, Muhammed Mutrîbî'nin *Tezkiretü'ş-Şuarâ-yı Mutribî*'si, Rıza Kulı Han'ın *Mecma'ü'l-fusahâ*'sı. Son olarak bu listeye eklememiz gereken eser İran edebiyatının en önemli tezkirelerinden biri sayılan Azer'in *Âteş-gede*'sidir. Bu eser hakkında bilgi aşağıdaki bölümlerde verilecektir.

Türk edebiyatında yazılan ilk şairler tezkiresi Ali Şir Nevâî'nin 15. asırda Çağatay Türkçesi'yle yazdığı *Mecâlisü'n-nefâis*'dir. Türk edebiyatında tezkire geleneğinin başlangıcı sayılan eser "*Herat, Horasan ve Azerbaycan'da yaşayan ve çoğu Farsça şiir söyleyen 461 şairi ihtiva etmektedir. Bu eser, 15. asır Çağatay edebiyatı ve aynı zamanda İran edebiyatı için önemli bir kaynaktır.*"[7] Eserin Farsçaya tercüme ve zeyilleri de yapılmıştır. Ayrıca *Mecâlisü'n-nefâis* Anadolu'da tezkire yazma geleneğine örnek olmuştur. "*Türkçe şair biyografisi yazma geleneği Doğu Türkçesi'nde başlamış olmakla birlikte bu yazı dilinde gelişimini sürdürememiştir*."[8] Anadolu sahasında ilk şairler tezkiresi, 1538'de Sehî Bey tarafından kaleme alınan *Heşt-Behişt*'tir. Ancak *Garîbî Tezkiresi*'nin *Heşt-Behişt*'ten daha önce ya da aynı tarihte yazılmış olabileceği bazı araştırmacılar tarafından ileri sürülmüştür.[9] Yine Anadolu'da yazılan ilk müstakil biyografi kitabı ise "*Lâmiî'nin Nefahâtü'l-Üns'ün tercüme ve zeylini ihtiva eden Fütûhu'l-Mücâhidîn li Tervîhi Kulûbi'l-Müşâhidîn (y. 1520) adını taşıyan eseridir*."[10] Türk edebiyatında 16-20. yüzyıllar arasında şairler tezkiresi olarak nitelendirilebilecek 35'ten fazla eser yazılmıştır. Anadolu sahasında yazılan şair tezkirelerinde, özellikle ilk örneklerde, Câmî'nin *Baharistan*'ı, Devletşah'ın *Tezkiretü'ş-şuarâ*'sı ve Ali Şir *Nevâî'nin Mecâlisü'n-nefâis*'i örnek alınmıştır.

16. asırda Anadolu sahasında tezkire türünün başarılı örnekleri verilmiştir. Latîfî'nin edebiyatımızda ilk defa "tezkire" adını kullanarak kaleme aldığı *Tezkire-i Latîfî* adlı eseri, Aşık Çelebi'nin ebced dizimiyle oluşturduğu *Meşâirü'ş-şu'arâ*'sı, süslü nesrin güzel örneklerinden sayılan ve Kınalızâde Hasan Çelebi tarafından kaleme alınan *Tezkiretü'ş-şuarâ*, en meşhur olanlarıdır.

Türk edebiyatında, tezkire türü, 16. asırdan sonra kendi içinde bazı farklılıklar göstererek yoluna devam etmiştir. Biyografik bilgilerin gittikçe azaldığı, şiir örneklerinin ise çoğaldığı tezkireler yazılmaya başlanmıştır. 17. yüzyılda Riyâzî, Rızâ, Âsım, Kafzâde Faizî, Yümnî tezkire kaleme alan şairleridir. 18. asırda tezkire yazarı olarak zikredeceğimiz isimlerden bazıları Safâyî, Sâlim, Beliğ ve Mûcib'dir. Tezkire geleneği 19 ve 20. asırlarda da devam etmiştir. 19. asırda Şefkât, Fatin ve Mehmed Tevfik bu türde eser veren isimlerden bazılarıdır. "*XIX. yüzyılda görünen kültürel değişime rağmen tezkire tarzı biyografi devam etmiş altı yazar bu anlamda eser vermişlerdir. XX. yüzyılda bile Ali Emîrî Efendi'nin bazı eserleri ile M. Kemal İnal'ın Son Asır Türk Şâirleri'ni bu kapsamda değerlendirebiliriz. Denebilir ki XVI. yüzyılda başlayan şair biyografisi yazıcılığı hiçbir kesintiye uğramadan bir yazarın bıraktığı yerden bir diğerinin devam ettirmesiyle XX. yüzyıl ortalarına kadar gelmiştir*."[11]

---

[7] Kartal, A., (2011), *Şiraz'dan İstanbul'a Türk Fars Kültür Coğrafyası Üzerine Araştırmalar*, Ankara, Kurtuba Yayınları, s. 179.

[8] İpekten, H., (2002), *Şair Tezkireleri,* (haz. Mustafa İsen, Filiz Kılıç, İ. H. Aksoyak, Aysun Eyduran), Ankara, Grafiker Yayınları, s. 13.

[9] Detaylı bilgi için bkz. Babacan, İ., (2007), "16. Asırda Osmanlı Sahası Şâirleri Hakkında Yazılmış "Tezkire-i Mecâlis-i Şu'arâ-yı Rûm" Adlı Tanınmayan Bir Tezkire", *Bilig*, Kış/ 2007, sayı 40, 1-16.

[10] İsen, M., (2010), *Tezkireden Biyografiye*, İstanbul, Kapı Yayınları, s. 27.

[11] İsen, M., "Türkçenin Biyografi Kaynakları", http://www.turkedebiyatiisimlersozlugu.com/ turkcenin_biyografi_kaynaklari.pdf (Erişim tarihi 01.06.2014)

Lutf Ali Beg Âzer-i Begdilî'nin *Âteş-gede*'si

Ateşe tapanların ibadetgâhı anlamına gelen ve İran edebiyatının en önemli tezkireleri arasında gösterilen *Âteş-gede*, Âzer tarafından milâdî 1760 yılında yazılmaya başlanmıştır. "*Eserde şairler için verilen ölüm tarihlerinden en sonuncusu 1193 (1779) olduğuna göre bu tarihten sonra tamamlandığı söylenebilir.*"[12] Farsça kaleme alınan eser Vekil-i Reaya olarak bilinen İran Şahı Kerim Han'a ithaf edilmiştr.

Âteş-gede'de Farsça şiir yazan 845 şairin biyografisi ve şiirlerinden örnekler verilmiştir.[13] "*Eserin bazı bölümlerinde ayrıntılı verilen bilgilerin çoğu, Takî-i Kâşî'nin Hulâsatü'l- eş'âr ve Zubdetü'l- efkâr adlı önemli eserinden iktibas edilmiştir.*"[14] Eser uzun bir önsöz ile başlamaktadır. Ardından "micmere" (mangal) adlı iki ana bölüme ayrılmıştır. Birinci micmerede müellif kendisinden önce yaşamış şairlerin biyografilerine yer vermiştir. Birinci micmere; 1 şu'le (alev), 3 ahker (yanar kömür) ve 1 füruğ (nur, ziya) şeklinde üç alt bölüme ayrılmıştır. Şu'le bölümünde İslam coğrafyasındaki özellikle Türk asıllı hükümdar, şehzade ve emir olan şairlerin hal tercümeleri yer almaktadır. Ahker adlı bölümler şairlerin mensup oldukları bölge ya da şehirlere göre tertip edilmiştir. Müellif ahker bölümlerinde İran, Turan ve Hindistan şairlerine yer vermiştir. Ahker bölümleri de kendi içinde "şerare" (kıvılcım) başlığı altında tekrar alt bölümlere ayrılmıştır. Eserde toplam 11 "şerare" bölümü bulunmaktadır. Ayrıca 4. şerâre bölümü iki "şu'â" bölümüne ayrılmıştır. 1. micmerenin son kısmı olan "füruğ" alt bölümü farklı diyarlardan kadın şairlerin biyografilerini ihtiva etmektedir.

2. micmerede müellif muasırı olan şairlerin hal tercümelerine yer vermiştir. 2. micmere "pertev" (ışık, parlaklık) denilen iki kısma ayrılmıştır. 1. pertev yazarın çağdaşı olan 77 şair ve eserlerinden örnekleri ihtiva etmektedir. Eserin son bölümü olan 2. pertevde ise müellif otobiyografisine yer vermiştir.

Âzer'in *Âteş-gede*'si, sadece bir şairler tezkiresi olmayıp aynı zamanda İran tarihinin özellikle son dönemlerine ışık tutan bir tarih ve coğrafya kitabı özelliğine sahiptir. Şairleri, memleketlerine göre tasnif etmesi ve onların biyografisini vermeden önce memleketleri hakkında bilgi vermesi tezkirenin dikkate değer bir yönüdür. Ayrıca *Âteş-gede*, Anadolu sahası dışında yaşamış ve Farsça şiir yazmış birçok Türk şairin biyografisini de ihtiva etmektedir. Bu şairlerden en meşhurları, Mevlânâ Celâle'd-dîn, Fuzûlî, Şah İsmaîl ve Ali Şir Nevâî'dir.

Dünya kütüphanelerinde çok sayıda yazma nüshası bulunan "*Âteş-gede ilk olarak Kalküta'da 1249/1833'te; daha sonra da Bombay'da 1277/1860'da neşredilmiştir.*"[15] Ancak eserin en sağlam neşri Hasan Sâdât-ı Nâsırî tarafından 3 cilt şeklinde tenkitli metin olarak Tahran'da yapılmıştır. Tahsin Yazıcı İslam Ansiklopedisi *Âteş-gede* maddesinde eserin Türkçe bir tercümesinden bahsedildiğini belirtmekle birlikte bu tercümenin Devlet Şah Tezkiresi'ne ait olduğunu vurgulamıştır.[16]

[12] Yazıcı, T., (1991), "Âteşkede", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, Ankara, TDV, cilt 4, s. 58.
[13] Lutf A. Beg., (1336), *Âteş-gede*, (haz. Hasan S. Nâsırî), Tahran, Müessese-i Matbuâtî-i Emîr-i Kebîr, s. 1.
[14] Yıldırım, N., (2001), *Fars Edebiyatında Kaynaklar*, Erzurum, Atatürk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Yayını, s. 17.
[15] Yıldırım, N., (2001), s. 18.
[16] Detaylı bilgi için bkz. Yazıcı T., (1991), s. 59.

Âteş-gede* Tercümesi*: Âteş-gede-i Muntafî

Azer'in *Âteş-gede* adlı eserinin Türkçeye tercümesi olan *Âteş-gede-i Muntafî*'nin elimizde bulunan nüshası Leipzig Üniversitesi Kütüphanesi El yazmaları Bölümü "cod Turc 35" numarada kayıtlıdır. Araştırmalarımıza göre eserin ikinci bir nüshası *Âteş-gede-i Müntefâ* adı ile Mısır Milli Kütüphanesi Türkçe Yazmaları Bölümünde bulunmaktadır. Ancak bu ikinci nüshaya ulaşma imkânımız olmamıştır. Üzerinde çalışma yaptığımız Leipzig nüshasının tavsifi ise şöyledir:

Eser 153 varak olup her sayfasında 19 satır mevcuttur. Dış kapak kahverengi deri kaplama, kapağın iç yüzü ise açık yeşil kabartma şeklindedir. Eserde daha çok mavi, yeşil, sarı olmak üzere farklı renkte kâğıtlar kullanılmıştır. Nüshanın ebatları 24x15 cm şeklindedir. Talik yazı çeşidi kullanılan eserde yer ve şair isimleri kırmızı, eserin diğer kısımları ise siyah mürekkeple yazılmıştır.

Âteş-gede-i Muntafî'de, müellif ve telif tarihi hakkında hiçbir bilgiye rastlanmamaktadır. Eserin kütüphane kayıtlarında "Mir Mahmud" ismi göze çarpsa da bu ismin eserin müellifi ya da müstensihine ait olması mümkün değildir. Çünkü tarihî bir kişilik olan "Mir Mahmud" Afganistan'daki Hotaki hanedanının padişahlarındandır. Söz konusu isim eserin son bölümünde Azer'in biyografisinde geçmektedir.

Âteş-gede-i Muntafî, kısa bir mukaddime bölümüyle başlamaktadır. Bu bölüm şöyledir:

"*Hamd ü sipâs cenâb-ı kibriyâ ve salât ü tahiyyât hazret-i şefî'-i rûz-ı cezâ ve tarziye vü da'avât pîş-revân-ı tarîk-i hüdâ ber-vech-i sezâ îfâ vü icrâ kılındıkdan soñra ma'lûm ola ki 1150 târîhi ebnâ-yı zamânından İsfahânî Nijâd Lutf 'Alî el-mütehallis be-Âzer nâm-ı merd-i ma'ârif-mendiñ cem' ü tahrîri Âteş-gede ismiyle teşhîr eyledigi tezkire-i şu'arâsı fi'l-hakîka mahşer-gâh-ı şu'arâ dinmege sezâ cem'iyyetli bir eser-i latîfdir. Ancak kesret-i nazm ü eş'âr ile dîvân şekline girip mutâli'ine mûcib-i kesel ü fütûr olmakla tezkire-i mezkûrede muharrer suhanverâniñ âsâr u güftârlarından numûne ve mâ-'adâsı tayy olunarak bi'l-intihâb yâ bir gazel veyâ birer kıt'a ve rubâ'î veyahûd bir beyt sebt ü tahrîr ve her ne kadar sehlü'l-'ibâre ve mütâla'a edenlere sarf-ı efkâra hâcet yok ise de tercüme-i ahvâl ve derece-i fazl ü kemâllerini li-ecli'l-îzâh lisân-ı bedî'ü'l-beyân-ı Türkî'ye nakl ü tastîr ve Âteşgede-i Muntafî nâmıyla telkîb ü tezkîr olundu. Çünki tezkire-i merkûmeniñ ebvâb ü füsûlu ıstılâhât-ı nâriyye ile tefrîk ü terkîm olunduğundan tercümesiniñ dahi bâb u faslları ıstılâhât-ı mecârî-i mâ ile tertîb olunmuşdur.*"[17]

Müellif, mukaddime bölümünde 1150 tarihini ortalama bir tarih olarak zikretmiştir. Çünkü kaynaklarda *Âteş-gede*'nin kaleme alındığı tarih hicrî 1174/1760 olarak belirtilmektedir.[18] Mukaddime bölümünde dikkat çeken ikinci husus eserin tertip edilişi hakkında sarf edilen cümlelerdir. Buna göre Âzer'in *Âteş-gede*'si örnek şiirlerin fazla olması sebebiyle neredeyse divan şeklini almış bir tezkiredir. Müellif, bu tespitin ardından *Âteşgede-i Muntafî*'nin, şiir örneklerinin azaltılıp bir beytin, kıt'anın veya rübainin seçilerek tertip edildiğini vurgulamıştır. Bu tertip özelliği eserin bütününde görülmektedir. Mukaddime bölümünde dikkati çeken son ve en önemli husus ise eserin adıdır. Müellif yine mukaddime bölümünde esere neden *Âteş-gede-i Muntafî* adını verdiğini açıklamıştır. Buna göre Âzer'in *Âteş-gede*'sinde ateş ile ilgili ıstılahat kullanılmak suretiyle bölümler

[17] *Âteş-gede-i Muntafî*, Leipzig Üniversitesi Kütüphanesi El Yazmaları Bölümü cod Turk 35, v. 1b.
[18] Yıldırım, N., (2001), s. 18.

"micmere", "ahker" vb. isimlerle adlandırılırken *Âteş-gede-i Muntafî*, "muntafî" (sönen, sönük) kelimesinden anlaşılacağı üzere su ile ilgili ıstılahat kullanılarak tertip edilmiştir. Bu noktada tercüme olan bu eserin isminin *Âteş-gede-i Müntefâ* yerine *Âteş-gede-i Muntafî* olması akla ve mantığa daha uygun gelmektedir.

Âzer'in *Âteş-gede*'sinde eseri oluşturan iki ana bölüme "micmere" adı verilirken tercümesinde söz konusu iki bölüme "göl" manasında "buhayre" denilmiştir. Yine alt bölümler için kullanılan "şu'le" "yerine çeşmesi bol olan yer" anlamında "çeşme-sar", "ahker" yerine "su kanalı" manasında "cedvel", "füruğ" yerine "fıskiye" manasında "fevvâre", "şerâre" yerine "bölüm, kısım" manasında "şu'be", "şu'â" yerine "su dolabı, arkı" manasında "sâkıye" ve "pertev" yerine "akarsu, ırmak" manasında "cuybâr" kelimeleri kullanılmıştır.

Âteş-gede-i Muntafî'nin biyografiye ayrılan hacim düşünüldüğünde antolojik değil biyografik bir tezkire olduğunu söyleyebiliriz. Eser tezkirecilik geleneğimizde özellikle 18. yüzyıldan sonra eskiye dönüş şeklinde nitelendirebileceğimiz biyografik tezkire özelliğini fazlasıyla taşımaktadır. Çünkü tezkirede şairler hakkında verilen geniş bilgilerin yanında şiir örnekleri gayet kısa tutulmuştur.

Âteş-gede-i Muntafî'de, Âzer'in *Âteş-gede*'sinde biyografisi verilen bütün şairlere yer verilmiştir. Ancak yukarıdaki mukaddime bölümünden de anlaşılacağı üzere *Âteş-gede*'deki bütün şiir örnekleri *Âteş-gede-i Muntafî*'de olmayıp Âzer'in vermiş olduğu şiir örneklerinden ya bir beyit, ya bir kıta veyahud bir rubai seçilmiştir. Tercümede bunun dışında bir değişiklik yapılmayarak *Âteş-gede*'nin tertip özellikleri korunmuş ve şairler yaşadıkları bölgelere göre tasnif edilmiştir.

Âteşgede'de yer alan bazı önemli şairler *Âteş-gede-i Muntafî*'de daha tafsilatlı anlatılmaktadır. *Âteş-gede-i Muntafî* müellifi, önemli gördüğü şairlerin biyografilerine eklemeler yapmıştır. Buna Şah İsmail'in hal tercümesini örnek gösterebiliriz. Safevî hanedanına sadakâtle bağlı olan Âzer, Şah İsmail hakkında olumsuz herhangi bir eleştiri yapmazken *Âteş-gede-i Muntafî* müellifi Şah İsmail'i hataya düşmüş bir padişah olarak değerlendirmektedir. Eski Türk edebiyatında tercümenin bugünkü çeviriden farklı geniş bir anlamda kullanıldığını göz önünde tutarak *Âteş-gede-i Muntafî*'nin kelime kelime olmamakla birlikte aslına uygun bir tercüme eser olduğunu söyleyebiliriz.[19]

Âteş-gede-i Muntafî,nin dili yer yer sec'lerin kullanıldığı süslü nesir diline yakındır. Müellif, Âzer'in *Âteş-gede*'sine konu bakımından bağlı kalmak zorunda olsa da zaman zaman eklemeler yaparak süslü ifadeler kullanmıştır. Müellifin daha çok şairleri tanıtırken ilk cümlelerde süslü ifadeler kullanıp sec' yaptığı görülmüştür.

Sonuç

Âteş-gede-i Muntafî, Fars edebiyatının önemli tezkireleri arasında gösterilen ve Lutf Ali Beg Âzer tarafından kaleme alınan *Âteş-gede* adlı Farsça şairler tezkiresinin Türkçeye tercümesidir.

Müellifi ve telif tarihi hakkında şimdilik bilgi sahibi olmadığımız *Âteş-gede-i Muntafî,* gerek İran gerekse Türk edebiyatı için önemli şairlerin hal tercümelerini ihtiva etmektedir.

Âteş-gede-i Muntafî", tercüme özellikleri göz önünde bulundurulduğunda, kelime kelime olmamakla birlikte aslına uygun bir tercüme eserdir.

[19] Eski Türk edebiyatında tercüme konusu için bkz. Levend, A., S., (2008), *Türk Edebiyatı Tarihi*, Ankara, Türk Tarih Kurumu Yayınları, cilt 1, s. 80.

Kaynakça

Âteş-gede-i Muntafî, Leipzig, Almanya, Leipzig Üniversitesi Kütüphanesi El Yazmaları Bölümü cod Turk 35.

Babacan, İsrafil, (2007), "16. Asırda Osmanlı Sahası Şâirleri Hakkında Yazılmış "Tezkire-i Mecâlis-i Şu'arâ-yı Rûm" Adlı Tanınmayan Bir Tezkire", *Bilig*, Kış / 2007, sayı 40, 1-16.

Durmuş, İsmail, (2012), "Tabakât", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, Ankara, TDV, 39. c., s.288.

İpekten, Haluk, (2002), *Şair Tezkireleri,* (haz. Mustafa İsen, Filiz Kılıç, İ. H. Aksoyak, Aysun Eyduran), Ankara, Grafiker Yay.

İsen, Mustafa, (2010), *Tezkireden Biyografiye*, İstanbul, Kapı Yayınları.

İsen, Mustafa, "Türkçenin Biyografi Kaynakları", http://www.turkedebiyatiisimler-sozlugu.com/ turkcenin_biyografi_kaynaklari.pdf

Kartal, Ahmet, (2011), *Şiraz'dan İstanbul'a Türk Fars Kültür Coğrafyası Üzerine Araştırmalar*, Ankara, Kurtuba Yay.

Kılıç, Filiz, (2007), "Edebiyat Tarihimizin Vazgeçilmez Kaynakları: Şair Tezkireleri", http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/Eklenti/10729,girisyazisipdf.pdf?0

Levend, A., Sırrı, (2008), *Türk Edebiyatı Tarihi*, Ankara, Türk Tarih Kurumu Yayınları, cilt 1.

Lutf A. Beg Âzer, (1336), *Âteş-gede*, (haz. Hasan S. Nâsırî), Tahran, Müessese-i Matbuâtî-i Emîr-i Kebîr.

Öz, Yusuf, (2012), "Tezkire", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, Ankara, TDV, 41. c., s.68.

Pala, İskender, (2009), *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, İstanbul, Kapı Yayınları.

Şemseddin Sâmî, (2012), *Kâmûs-ı Türkî*, (haz. Raşit Gündoğdu, Niyazi Adıgüzel, Ebul Faruk Önal), İstanbul, İdeal Yay.

Yazıcı, Tahsin, ((2003), "Âteşkede", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, Ankara, TDV, cilt 27, s. 230-231.

Yıldırım, Nimet, (2001), *Fars Edebiyatında Kaynaklar*, Erzurum, Atatürk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Yayını.

MEHMED HEVÂYÎ'NİN MEVLÛDU HAYRİ'L-ENBİYÂ'SI

Necmettin AKAY

İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eski Türk Edebiyatı

Özet

Klasik Türk Edebiyatı'nın hemen her konuyu kendisine malzeme edebilme imkanı vardır. Şair ve yazarlar hemen her konuyu eserlerinde işlemişlerdir. Dini konular bu konuların başında gelmektedir. Şair ve yazarlar dini konulara hem eserlerinde yer vermişler, hem de müstakil bir halinde işlemişlerdir. Mevlidler din içerikli eserlerin başında gelmektedir. Süleyman Çelebi'nin *Vesiletü'n-Necât*'ının oldukça büyük etkisinin olduğu bu alanda birçok şair mevlid türünde eserler vermiştir. Bu eserlerden biri Mehmed Hevâyî'nin *Mevlûdu Hayri'l-Enbiyâ*'sıdır. Tespit edilebilen mevlidlerin en hacimlisi olan bu eser üslup ve içerik yönünden diğer mevlidlerden farklı özellikler göstermektedir. Bu çalışmada Mehmed Hevâyî'nin Mevlûdu Hayri'l-Enbiyâ adlı mevlidi tanıtılmaya, barındırdığı farklı yönleri gösterilmeye ve türü içerisindeki yeri tespit edilmeye çalışılacaktır.

Abstract

Classical Turkish Literature could handle almost every topic as a theme. In their works, poets and writers committed almost every subject. Religious issues are among these issues too. Poets and writers both gave place to religious issues and wrote entirely religious works. Mevlids are among these works. In this genre which Süleyman Çelebi's *Vesiletü'n-Necat* had a great effect, many poets write works, wrote poems called mevlid. Written by Mehmed Hevâyî, *Mevlûdu Hayri'l-Enbiyâ* is one of these works. This work which is one of the longest mevlid could be identified is different from other mevlids because of its wording and content. In this study it is tried to introduce Mehmed Hevâyî's Mevlûdu Hayri'l-Enbiyâ, present its different attributes which is obtain and determine its place among other works.

Mevlid, Arapça v-l-d harfleriyle mimli mastar olarak türetilen ve doğum yeri, doğum zamanı gibi anlamlara gelen bir kelimedir. Türkçede ise Hz. Muhammet'in doğumu, bu vesileyle düzenlenen törenler, yazılan eserler, özellikle de Süleyman Çelebi'nin (ö. 825/1422) *Vesîletü'n-Necât*'ı için kullanılmaktadır.[1] Türk edebiyatında mesnevi deyince akla Mevlânâ'nın (ö. 672/1273) *Mesnevî-i Şerîf*'i geldiği gibi, mevlid deyince Süleyman Çelebi'nin Vesîletü'n-Necât'ı hatırlanmaktadır. Ancak Türk edebiyatında yazılan ilk mevlid Vesîletü'n-Necât değildir. Çalışmamızın ilerleyen bölümlerinde de sıklıkla başvuracağımız Mevlid-nâme adlı kitabında M. Fatih KÖKSAL'ın da belirttiği gibi, mevcut bilgilerimize göre Türk edebiyatında yazılan ilk müstakil mevlid Ahmedî'nin (ö. 1412-13) *Mevlid'*idir.[2]

[1] Köksal, M F, (2011), *Mevlid-nâme*, Ankara, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, s. 20.
[2] Köksal, M F, (2011), s. 31.

Ancak mevlid türünde şöhret bulan ve kendisinden sonra yazılan hemen hemen bütün mevlidleri eser, Ahmedî mevlidinden iki yıl sonra yazılmış olan Süleyman Çelebi'nin "Vesîletü'n-Necât"ı olmuştur.

Türk edebiyatında mevlidler üzerine birçok çalışma yapılmış, bu çalışmalarla bilinmeyen mevlidler tanıtılmıştır. Araştırmalar sonunda yüzden fazla mevlid şairi olduğu ortaya çıkmıştır.

Bu çalışmada 16. yy. mevlid müelliflerinden Derviş Hevâyî'nin *Mevlûdu Hayri'l-Enbiyâ*'sı üzerinde duracağız. Şairin hayatı ve edebi kişiliği üzerine tespit edebildiğimiz bilgileri verdikten sonra eseri tanıtmaya, ardından Süleyman Çelebi'nin Vesîletü'n-Necât'ıyla karşılaştırarak mevlid geleneği içindeki yerini tespit etmeye çalışacağız.

1. Dervîş Hevâyî'nin Hayatı

Tuhfe-i Nâilî'den başlamak üzere incelediğimiz biyografik kaynaklarda Derviş Hevâyî hakkında bir bilgi tespit edemedik.[3] Bu nedenle Hevâyî hakkında bilgi verirken, eserinden elde ettiğimiz verileri kullanacağız.

Şair, adını eserin "Sebeb-i nazm-ı kitâb" bölümünde verir. Burada söylediği

Var ümīdüm gözleye efgendesin
Yaʿnī ben Derviş Muḥammed bendesin (288[4])

beytiyle adının Mehmed/Muhammed olduğunu söyler. Eserine yerleştirdiği kasidelerde ve mevlidlerin müşterek unsuru olan vasıta beyitlerinde mahlasını verir[5]:

Bu kelāma yoḳ Hevāyī resm ü ḥad
Ḥaşre dek ʿadd olsa bulınmaz ʿaded (155, vasıta beyti)

Ẕenbine olġıl Hevāyī'nüñ şefīʿ
İy şefīʿa'l-müẕnibīn yevme'l-ḳısem (169, na't)

"Der-âgâz-ı mevlûd-ı fahr-i cihân ve beyân-ı fevâyid-i müstemiân" başlıklı bölümde söylediği

Şehr-i Toḳat içre cidd ü cehd-ile
Perveriş idüp kelāmın şehd-ile (350)

beytiyle eserini Tokat'ta yazdığını söylemiştir. Buna göre Hevâyî'nin Tokatlı olduğunu, en azından hayatının bir döneminin Tokat'ta geçtiğini söyleyebiliriz.

Hevâyî'nin ne zaman doğduğu, hangi işle meşgul olduğu, ailesinin kimler olduğu hakkında bir bilgimiz yoktur. Yalnız mevlidini Pargalı İbrahim Paşa (ö. 942/1536) adına yazması ve onu "paşa-yı azam" şeklinde anması, eserini Pargalı İbrahim Paşa'nın sadarette olduğu 928-942/1522-1536 yılları[6] arasında yazdığını gösterir. Eserini yazdığı

[3] Tuman, M N, (2001), *Tuhfe-i Naili - Divan Şairlerinin Muhtasar Biyografileri* (Hzl: Cemal Kurnaz, Mustafa Tatçı), Bizim Büro Yayınları, Ankara.

[4] Beyit örnekleri ve sayıları, eser üzerine hazırlamaya devam ettiğimiz yüksek lisans tezinden alınmıştır.

[5] Şairin mahlasının geçtiği diğer beyitler şunlardır: 86, 99, 214, 255, 349, 466, 570, 746, 955, 1363, 1775, 2081, 2234.

[6] Emecen, F, (2000), "İbrahim Paşa, Makbul", *DİA*, 21, s. 333-335.

sıralarda ellili yaşlarında olduğunu tahmin ederek Hevâyî'nin 15. yy.'nin ikinci yarısında doğduğunu söyleyebiliriz.

Eserinde kullandığı ve adını verdiği kaynaklardan, söylediği Arapça ve Farsça beyitlerden şairin eğitim aldığını ancak yine eserdeki bazı kullanımlarından bu eğitimi üst seviyelere çıkaramadığını anlamaktayız.

Hevâyî, eserinin birçok yerinde Mevlevîliğe ait unsurlara yer verir. Aşağıdaki beyitte Mevlevî kelimesini açıkça kullanmıştır:

Vecde gelsün ʿāşıḳān-ı **maènevì**
Raúãa girsün ãÀdıúÀn-ı mevlevì (294)

Beytin birinci mısraındaki "maènevì" kelimesi ile "*Mesnevî-i Ma'nevî*" olarak bilinen Mesnevî-i Şerîf'ten bahsettiğini düşünüyoruz. Başka bir beytinde de sema törenlerinden bahsetmiştir:

Bu kelāmı eyleyenler istimāʿ
Vecd olup raḳṣ eylesün ursun semâʿ (310)

Mesnevî-i Şerîf'in ilk beytinde geçen ney ve Mevlevi törenlerinde kullanılan bir çalgı olan udu aşağıdaki beyitte beraber kullanılmıştır. Bu beyit tek başına pek bir anlam ifade etmese de diğer kullanımlarla birlikte düşünüldüğünde dikkat çekmektedir.

Ṭur ele al iy muġannī nāy u ʿūd
ʿArşa tā hengām-ı bezm itsün ṣuʿūd (364)

Ayrıca iki yerde Mesnevî-i Şerîf'in ilk beytinin kafiyesini Türkçeye tercüme ederek kullanmıştır:

Ol da fi'l-cümle ḥikāyet eyledi
Bū Leheb'den çoḳ şikāyet eyledi (1408)

Derdimendāna ḥikāyet eyleyin
Ḥāl-i ʿālemden şikāyet eyleyin (1875)

Bu beyitlerin yanında eserin farklı yerlerine, Mesnevi'den tercüme ettiği beyitleri yerleştirmiştir. Bunlardan yola çıkarak şairin Mevlevî olduğunu söyleyebiliriz.

2. Eseri

Derviş Hevâyî'nin mevlidinden başka eseri veya eserlerinin varlığı hakkında bir bilgimiz yoktur. Ancak mevlidlerin müşterek unsuru olan vasıta beyitlerinin bazılarında nazım ve inşa kelimelerini birlikte kullanması, şairin mensur eseri olabileceği şüphesini uyandırmaktadır.

Eserini incelediğimiz Derviş Mehmed Hevâyî ile ilişkilendirilebilecek tek manzumeyi *Pervane Bey Mecmuası*'nda tespit edebildik. Pervane Bey Mecmuası'nda "Nazîre-yi Hevâyî Dede" başlığıyla verilen bir gazel mevcuttur.[7] Şair için "dede" unvanının

[7] Gıynaş, K.A, (2013), *Pervane Bey Mecmuası*, Yozgat, Bozok Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış doktora tezi, s. 3586-3587. Gazelin metni aynı tezden alınmıştır.

kullanılması, bu şiirin Mevlevî olduğunu düşündüğümüz Derviş Hevâyî'ye ait olma ihtimalini kuvvetlendirmektedir. Mecmuanın 5630. şiiri olan bu gazel aşağıdadır:

5630 Naẓīre-yi Hevāyī Dede

Ḳalmadı ṣabr u ḳarārum dūr olalı yārdan
ʿAndelībem ṣanasın düşmiş cüdā gülzārdan

Rāh-ı ʿışḳuñda ḫarābātī olursam ṭañ mıdur
ʿĀşıḳ olan lācerem geçmek gerekdür ʿārdan

Ḫaste oldu̇ġın dilermiş ʿāşıḳuñ çün ol ṭabīb
Ṣıḥḥat adın añmayam ayruḳ geçem tīmārdan

N'ola dāyim ney gibi ʿışḳuñla ger nālān olam
ʿĀşıḳ-ı ṣādıḳ olan incinmez āh u zārdan

Fāş iden Manṣūrveş cānā enelḥaḳ sırrını
Nārdan ḫavf eylemez pervāsı olmaz dārdan

Geç Hevāyī ḳıymetīden saña yaşuñ dür yiter
Cevher-i ḫāṣ ol ḫalāṣ olmaḳ dilerseñ nārdan

Çalışmamızın konusu olan Mevlûdu Hayri'l-Enbiyâ, aşağıda geniş bir şekilde tanıtılacaktır.

3. Hevâyî'nin Edebi Kişiliği

Hevâyî, Eski Anadolu Türkçesinin, yerini klasik Osmanlı Türkçesine bıraktığı dönemde yaşamıştır. Şairin dili bu dönemin özelliklerini gösterir. Eski Anadolu Türkçesine ait birçok gramer özelliğini, arkaik kelimeleri içerir.

Şairin üslubu Hasibe Mazıoğlu'nun da söylediği gibi ağırdır.[8] Birçok yerde soyut ve somut kavramları beraber kullanmıştır. Arapça ve Farsça kelime ve terkiplere sık yer vermiştir.

Hevâyî, tasvir yapmayı seven bir şairdir. Eserinde uzun ve özentili tasvirlere yer vermiştir. Bu tasvirlerde eserin dili daha da ağır bir hal almıştır.

Hevâyî'nin ayrıntılar üzerinde uzunca durduğunu görmekteyiz. Anlattığı olayların neredeyse bütün ayrıntılarını vermeye çalışmıştır. Sadece olayları değil, yer verdiği olayları hangi kaynaklardan öğrendiğini, bu kaynaklardaki rivayetlerin kimden derlendiği bilgisini de vermiştir.

Şair uzun tuttuğu bölümlerde yaklaşık yüzer beyit arayla vasıta beyitler söylemiş, araya başlık ekleyerek bölüm başlarında yaptığı gibi hikâyeye hazırlık mahiyetinde beyitlere yer vermiştir. Ardından konuya kaldığı yerden devam etmiştir. Böylece uzun bölümlerde okuyucu/dinleyicinin dağılan dikkatini toplamak, konuya ilgi çekerek insanları eserin devamına hazırlamak istemiştir.

4. Mevlûdu Hayri'l-Enbiyâ[9]

Mevlûdu Hayri'l-Enbiyâ'nın tespit edebildiğimiz tek nüshası Süleymaniye Kütüphanesi'nde, Lala İsmail koleksiyonunda, 376 numarada kayıtlıdır. Eserin

[8] Mazıoğlu, H, (1974), "Türk Edebiyatında Mevlid Yazan Şairler", *Türkoloji*, 6/1, s.43.

[9] Eser tanıtılırken M. Fatih Köksal'ın Mevlid-nâme adlı kitabındaki inceleme yöntemi esas alınmıştır.

Ṣoñda ḳodı yādigārın her aḫı
Yād olur anuñla nām-ı ferruḫı (2295)

beytindeki "ferruḫı" kelimesi mahlas zannedilmiş, bu nedenle şairin adı kataloğa "Ferruhî" şeklinde yazılmıştır. 110 yapraktan oluşan yazmanın başında bir adet numarasız boş yaprak vardır. 1a'da eserin adı, Lala İsmail'in mührü, mürekkebi dağılmış okunamayan tuğra şeklinde bir mühür, sayfa ve sayfalardaki satır sayısını gösteren kayıtlar vardır. 1b-108b sayfaları arasında yer alan eser harekeli nesihle yazılmıştır. Her sayfada 11 satır vardır. Yazmanın 11. yaprağına numara verilmemiş, 12 olması gereken yaprağa 11 numarası verilmiştir. Bundan dolayı eser üzerindeki sayı, olması gerekenden bir eksiktir.

Bordo meşin ciltle kaplanan yazma, krem rengi, aharlı, orta kalınlıkta suyollu kâğıt üzerine yazılmıştır. Mihrabiyesi ve 1b-2a'daki cetvelleri altın yaldızla tezhiplidir. Diğer sayfalardaki cetveller siyah mürekkeplidir. Yapraklarda neme bağlı aşınmalar görülmektedir.

4.1. Eserin Adı

Hevâyî, eserin tarih bölümünde mevlidine "Mevlûdu Hayri'l-Enbiyâ" adını verdiğini söylemiştir.

Ad ḳodum Mevlūdu Ḫayri'l-Enbiyā
Düṣdi tārīḫ-i vilādet bī-riyā (2288)

4.2. Eserin Yazılış Sebebi

Mevlûdu Hayri'l-Enbiyâ, Kanuni Sultan Süleyman'ın (ö. 1566) sadrazamlarından Pargalı İbrahim Paşa adına yazılmıştır. Hevâyî, eserin giriş bölümünde devrin padişahı Kanuni Sultan Süleyman medhiyesine yer verdikten sonra "Kasîde der-medh-i paşa yessira'llâhu mâ-yeşâ" başlıklı Pargalı İbrahim Paşa medhiyesine de yer verir ve burada paşanın adını

Oldur ol kim gün gibi var şöhreti
Yaʿnī İbrāhīm Paşa ḥażreti (231)

beytiyle verir. Ardından "Sebeb-i nazm-ı kitâb" bölümünde eserin Pargalı İbrahim Paşa adına telif edildiğini açıkça söyler:

Söyleden oldur bize bu sözleri
Fi'l-ḥaḳīḳa biz degüldük söz eri

Ders-i ġamdan bir gün alurdum sebaḳ
Nā-gehān irdi dile ilhām-ı Ḥaḳ

Didi kim iy derdimend-i nā-tüvān
Ġuṣṣa iḳlīminde gel ṭutma mekān

Devr-i ġam geçdi sürūr eyyāmıdur
Gönlüñi ḫoş ṭut ṣafā hengāmıdur

Var-durur ḫod ṭabʿ-ı şiʿriyyeñ senüñ
Añılur fi'l-cümle fikriyyeñ senüñ

Naẓm u inşānuñ düzüp terkībini
Eyle mevlūdu'n-nebī tertībini

Tāze teʾlīf it dürüş itmāmına
Söylegil paşa-yı aʿẓam nāmına (258-264)

Siyyemā hem işbu paşa-yı ʿiẓām
Ḥaḳḳ'a ṭālib Ḥaḳḳ'a rāġıbdur tamām

Yüz süriyü ḫiẓmete ilt armaġan
Tā tehī-dest olmayasın iy cüvān (273-274)

Bu beyitlerin dışında Hevâyî, eserin hatime kısmında İbrahim Paşa için kıta şeklinde bir methiyeye yer vermiş, eseri onun adına yazdığını söylemiş ve himayesine girme temennisini de dile getirmiştir.

Dindi çün paşa-yı aʿẓam nāmına
Saʿyim ol kim irişem itmāmına

Mültefit olursa paşa-yı ʿiẓām
Ekmeliyyetle olur lā-büd tamām

Ġam yime sen fārig ol olma melūl
Armaġanuñ olısar lā-şek ḳabūl (2276-2278)

Burada eserin yazılış sebebine ayrıca dikkat çekmek istiyoruz. Hevâyî, eserini Pargalı İbrahim Paşa adına tertip ederek mevlidler içinde oldukça farklı bir örnek vermiştir. Mevlid geleneğinde bunun benzeri tek durumu Zaîf Mevlidi'nde tespit edebildik. Zaîf, *Mecma'u'l-Envâr*'ın giriş ve hatime bölümlerinde hocası Emir Sultan'a methiyeler yazmıştır. Eseri neşreden M. Fatih Köksal bu durumu: "*Emîr Buharî'nin müritlerinden olduğu anlaşılan şairin şeyhine ayırdığı çokça manzumenin mevcudiyeti de temel farklar arasındadır. Zaîf'in, şeyhini biri eserinin giriş kısmında diğerleri bitiş bölümünde olmak üzere dört ayrı manzumeyle övmesi şeyhine bağlılığını gösterirken münhasıran Hz. Peygamber için gelişmiş mevlid türü içinde çok alışılmamış bir tarz da sergilemiştir*." şeklinde yorumlayarak, bu durumun farklılığını ortaya koymuştur.[10] Ancak Mevlûdu Hayri'l-Enbiyâ'da durum daha farklıdır. Bir tarafta hocasını öven, diğer tarafta bir devlet büyüğünü överek himayesini isteyen bir şair vardır.

Bu durum eserin geneline yön vermiştir düşüncesindeyiz. Hevâyî, sadrazama sunacağı eserin dört başı mamur olmasına özel bir gayret göstermiştir. Mesnevilerin giriş kısmında görülebilecek neredeyse bütün bölümlere yer vermiş, hatime kısmında da aynı özeni göstermiştir. Eserin dil ve üslubu da ağır ve sanatlı bir hal almıştır. Mevlid yaz-

[10] Köksal, M F, (2011), s. 96-97.

manın esas sebebinin Hz. Muhammet sevgisi olduğu açıktır ancak bir devlet büyüğüne takdim edilecek olması, bu eserin gerek biçim gerek içerik gerek üslup yönünden farklılaşmasına neden olmuştur.

4.3. Eserin Yazılış Tarihi

Mevlûdu Hayri'l-Enbiyâ'da tarih için ayrı bir bölüm ayrılmıştır. "Der-beyân-ı târîh" başlıklı bu bölüm aşağıdaki beyitleri içerir:

Bu kitābuñ kim bulup itmāmını
Ṣorsalar tārīḫi birle tāmını

Geçmedin māh-ı Muḥarrem'den bir ay
Ṭurdı bu ferzend-i muḳbil ṭutdı pāy

Ad ḳodum Mevlūdu Ḫayri'l-Enbiyā
Düşdi tārīḫ-i vilādet bī-riyā

Hicret-i maḥbūb-ı Ḳayyūm u Ḳavī
Oldı hem tārīḫ-i hicret maʿnevī

Eyleseñ tārīḫ-i mevtinden suʾāl
Baḳ lisān-ı ḥāle aḫż itgil meʾāl

Düş vefāt-ı faḫr-ı ʿālem derdine
Redd-i derdüñ vāṣıl olma gerdine

Ḳurı vāye ḳalmaduñsa iy hümā
Bī-tereddüd dök gözüñden ṭurma mā

Bu muʿammā birle ʿarż olsun belek
Kim dimişler es-saḫiyyü mā melek

Men ṭurup maḳdūrumı ṣarf eyledüm
Ḫayr-ıla yād olmadur sizden dilek (2286-2294)

Eseri ilk defa bilim âlemine tanıtan Hasibe Mazıoğlu, Mevlûdu Hayri'l-Enbiyâ'nın Kanuni Sultan Süleyman döneminde yazıldığını söylemiş, tarih vermemiştir.[11] M. Fatih Köksal ise tarih bölümünde geçen

Hicret-i maḥbūb-ı Ḳayyūm u Ḳavī
Oldı hem tārīḫ-i hicret maʿnevī (2289)

beytinin birinci mısraının eserin telif tarihi olduğunu söyler.[12] Eser, Pargalı İbrahim Paşa'nın sadrazam olduğu 928-942/1522-1536 yılları arasında yazılmış olduğuna göre

[11] Mazıoğlu, H, (1974), s. 31-62.

[12] Köksal, M F, (2011), s. 64.

bu bölümde arayacağımız değer 928 ile 942 arasında olmalıdır. Gerçekten de bu bölümde yer alan mısralar arasında, ebced hesabındaki değeri aradığımız döneme uyan tek beyit budur. Ancak şair 2293. beyitte tarihin tamiyeli olduğunu bildirmektedir. Bunu dikkate alarak tarih bölümündeki beyitlere baktığımızda telif tarihinin, eserin adının verildiği ve bunun "tārīḫ-i vilādet" olduğunun söylendiği

Ad ḳodum Mevlūdu Ḫayri'l-Enbiyā
Düşdi tārīḫ-i vilādet bī-riyā (2288)

beytinde olduğunu düşünüyoruz.

Beytin birinci mısraının ebced hesabındaki değeri 1146'dır. İkinci mısrada geçen "bī-riyā" kelimesi, bu değerden "riyā"nın karşılığı olan 211'i çıkarmamız gerektiğini işaret etmektedir. Bu değeri çıkardığımızda eserin telif tarihi olan 935 tarihini elde ederiz. Ayrıca bir önceki beyit olan

Geçmedin māh-ı Muḥarrem'den bir ay
Ṭurdı bu ferzend-i muḳbil ṭutdı pāy (2289)

beytindeki "ùutdı pÀy" ibaresi ile şairin, eserin telifinin bittiği günü işaret etmesi muhtemeldir. "pāy" kelimesinin ebced hesabındaki değeriyle 13 Safer'i işaret ediliyor olmalıdır. Bu bilgilerle eserin 13 Safer 935/27 Ekim 1528'te tamamlandığını düşünüyoruz.

Bu bölümde geçen "târîh-i hicret" tamlaması ile hicret, "târîh-i mevt" tamlaması ile Hz. Peygamber'in vefatı ile ilgili düşürülen tarihler işaret edilmiştir.

4.4. Eserin Şekil Özellikleri

Mevlûdu Hayri'l-Enbiyâ aruzun "fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün" vezniyle yazılmıştır. Hevâyî eser boyunca vezni korumuş, farklı vezinle yazılmış bir beyit veya bölüme yer vermemiştir.

Eser mesnevi nazım şekliyle yazılmıştır. 2297 beyitlik hacmiyle uzun mevlidlerdendir. Hevâyî, geleneğe uygun bir şekilde eserin farklı yerlerine farklı nazım şekilleri yerleştirmiştir. Eserin giriş kısmında yer alan tevhit, naat, Kanuni Sultan Süleyman methiyesi ve Pargalı İbrahim Paşa methiyesi kaside nazım şekli ile yazılmıştır. Hz. Peygamber'in doğumu kaside, miraç bölümünde Allah'ın huzuruna çıkışı terci-bend nazım şekliyle anlatılmıştır. Hatime bölümünde Pargalı İbrahim Paşa için yazılan 5 beyitlik methiye ve eserin son 5 beyti kıta şeklindedir.

Mevlûdu Hayri'l-Enbiyâ'da Türkçe mesnevilerde görülen –mesnevilerin giriş bölümünde yer alan dört halife övgüsü dışında– bütün bölümler[13] mevcuttur.

4.5. Eserin kaynakları

Hevâyî eserini yazarken bazı kaynakları kullanmış, yer yer bunların adını vermiştir. Şairin kullandığı ve eserinde adını verdiği kaynaklar şunlardır:

Avârifü'l-Ma'ârif[14]: Şihâbüddîn Ebû Hafs Ömer b. Abdillah el-Kureşî es-Sühreverdî'nin (ö. 632/1234) tasavvuf konulu kitabıdır.[15]

[13] Kartal, A, (2001), "Türkçe Mesnevilerin tertip Özellikleri", *Bilig*, 19, s. 69-100.

[14] Avârifü'l-Ma'ârif'in geçtiği beyitler şunlardır: 140, 1647.

[15] Uludağ, S, (1991), "Avârifü'l-Maârif", *DİA*, 4, s. 109-110.

Eş-Şifâ bi-Ta'rîfi Hukûki'l-Mustafâ[16]: Kâdı Ebu'l-Fadl Iyâz b. Mûsâ el-Yahsıbî'nin (ö. 544/1149), Hz. Peygamber'in Müslümanlar üzerindeki hakları ve onun için neler yapılması gerekenleri anlattığı kitabıdır.[17]

Şerhü'l-Mevâkıf[18]: Es-Seyyid eş-Şerîf Alî b. Muhammed el-Cürcânî'nin (ö. 816/1413), Kadı Adûdüddîn Abdurrahman b. Ahmed el-Îcî (ö. 756/1355) tarafından kelam ilmi üzerine yazılan "*El-Mevâkıf*" adlı esere yazdığı şerhtir.[19]

Câmiü's-Sahîh[20]: Ebû Abdillâh Muhammed b. İsmâîl b. İbrâhîm el-Cu'fî el-Buhârî'nin (ö. 256/870) "Sahih-i Buhârî" olarak bilinen hadis kitabıdır.[21]

İhyâü Ulûmi'd-Dîn[22]: Hüccetü'l-İslam Ebu Hamîd Muhammed b. Muhammed el-Gazzâlî'nin (ö. 505/1111) fıkıh ve kelam ilimleri ile tasavvuf ve ahlak üzerine yazdığı eserdir.[23]

İsimlerini verdiği bu eserler dışında Hevâyî'nin Mesnevî-i Şerîf'i okuduğu, ondan etkilenip faydalandığı anlaşılmaktadır. Yine ismini vermemesine rağmen şairin Vesîletü'n-Necât'ı okuduğu, eserini ona nazire olarak yazdığını söylenebilir. Anlatılan olayların sırası ve eserde yer alan vasıta beyitleri bunu kanıtlar niteliktedir.

4.6. Eserin Muhtevası

Uzun bir mevlid olan eserde birçok hikâyeye yer verilmiştir. Eserin olayın anlatıldığı bölümünde mevlid dinlemenin faydaları, kâinatın ve nur-ı Muhammedî'nin yaratılması, insanların ruhlarının yaratılması, nur-ı Muhammedî'nin intikali, din düşmanlarının nura zarar vermek istemeleri, Hz. Amine'nin hamile kalışı, veladet, peygamberin sütanneye verilişi, peygamberin fiziksel özellikleri, mucizat, miraç ve vefat bölümleri mevcuttur. Bu bölümlerin bazıları kendi içinde ayrı bölümlere ayrılmıştır.

Başlıkların tamamı Farsçadır ve beyitlerin arasında, satırın tamamını kapsayacak şekilde yazılmışlardır. Ancak tam satır halindeki yazıların tamamı başlık değildir. Bazı yerlerde ayet ya da hadisler ile ilgili beyit ya da beyitler söylendikten sonra o ayet veya hadisin metni de tam satır halinde yazılmıştır. Hasibe Mazıoğlu, Mevlûdu Hayri'l-Enbiyâ'yı tanıtırken bir kudsî hadis ve bir ayetin tam satır halinde yazılan metnini başlıklara dahil etmiştir.[24] Ayrıca şairin edebi kişiliğinde söylediğimiz gibi uzun bölümlerde yüzer beyit arayla vasıta beyitleri söylemiş, ardından bölümün ilk başlığıyla aynı ya da benzer bir başlık vermiştir. Giriş mahiyetinde birkaç beyit söyledikten sonra konuya kaldığı yerden devam etmiştir.

---

[16] Eş-Şefâ bi-Ta'rîfi Hukûki'l-Mustafâ'nın ya da müellifinin adının geçtiği beyitler şunlardır: 137, 850, 954, 974, 1003, 1012, 1044, 1051, 1076, 1079, 1163, 1360, 1524, 1623, 1734, 1825, 1829.

[17] Kandemir, M Y, (2010), "Eş-Şifâ", *DİA*, 39, s. 134-138.

[18] Şerhü'l-Mevâkıf'ın geçtiği beyitler şunlardır: 1029, 1083, 1702, 1827, 2019, 2035.

[19] Sinanoğlu, M, (2004), "El-Mevâkıf", *DİA*, 29, s. 422-424.

[20] Buhârî'nin adı şu beyitte geçmektedir: 2036.

[21] Kandemir, M Y, (1993), "El-Câmi'u's-Sahîh", *DİA*, 7, s. 114-123.

[22] İhyâü Ulûmi'd-Dîn'in ve müellifinin adının geçtiği beyitler şunlardır: 332, 2147.

[23] Çağrıcı, M, (2000), "İhyâü Ulûmi'd-Dîn", *DİA*, 22, s. 10-13.

[24] Mazıoğlu, H, (1974), s. 61-62.

5. Mevlûdu Hayri'l-Enbiyâ – Vesîletü'n-Necât

Yazılan ilk mevlid olmamasına rağmen Vesîletü'n-Necât, türünün özelliklerini belirleyen eser olmuştur. Bu nedenle eserin yerini belirlemek için Vesîletü'n-Necât ile karşılaştırmak faydalı olacaktır.[25]

Şekil olarak baktığımızda iki eserin aynı vezinde yazıldığını görürüz. Hevâyî, Süleyman Çelebi'nin kullandığı vezni kullanmıştır. Ancak Süleyman Çelebi bir yerde farklı vezin kullanarak "Mustafâ" redifli bir gazele yer verirken Hevâyî vezin değişikliğinde bulunmamıştır.

İki şair de eserlerine farklı nazım şekilleriyle yazılmış manzumeler yerleştirmiştir. Hevâyî, veladet bölümünde doğum sahnesini, Süleyman Çelebi'nin "Kasîde-i Meliha"sı gibi kaside nazım şekliyle yazmıştır. Bu durum Süleyman Çelebi'nin etkisini gösterir. Miraç bölümünde Hz. Peygamber'in Allah'ın huzuruna çıkışını terci-bend ile anlatması Hevâyî'nin Süleyman Çelebi'den farklılaşma çabasıdır.

Süleyman Çelebi'nin söylediği vasıta beyitleri kendisinden sonra yazılan bütün mevlidleri etkilemiştir. Vasıta beyitlerde de Hevâyî'nin Süleyman Çelebi'den etkilendiğini görürüz. Süleyman Çelebi, çoğu aynı ve iki beyit halinde olan vasıta beyitler söylemiştir. En sık kullandığı vasıta beyitler[26]

Haşre dek ger dinilürse bu kelâm
Nice haşr ola bu olmaya temâm

Ger dilersiz bulasız oddan necât
Işk ile derd ile eydün es-salât (SÇ., 8 kere)

iken Hevâyî'nin -aralarında küçük farklarla- en sık kullandığı vasıta beyitler şunlardır:

İntihā bulmaz Hevāyī īn kelām
Şerḥ olursa ger ilā-yevmi'l-ḳıyām

Naẓm u inşāya virem dirseñ niẓām
Virdüñ olsun eṣ-ṣalātu ve's-selām (H., 8 kere)

Yer yer şekil açısından bazı farklılıklar görsek de iki eserin farkı içerik ve üsluptadır. Eserlerin içeriğindeki ayrıntılar hacimleriyle doğru orantılıdır. Vesîletü'n-Necât 732 beyit iken Mevlûdu Hayri'l-Enbiyâ 2297 beyittir. Beyit sayıları gibi ayrıntılar da üç kattan fazladır.

Mevlûdu Hayri'l-Enbiyâ'da, hicret haricinde Vesîletü'n-Necât'ta anlatılan hikayelerin tamamı mevcuttur. Ayrıca anlatılan hikayeler oldukça uzun bir şekilde işlenmiştir. Süleyman Çelebi'nin bahsetmediği olaylara da yer verilmiştir. İki eserde de anlatılan olaylarda ise Mevlûdu Hayri'l-Enbiyâ'da doğal olarak daha fazla ayrıntıya yer verilmiştir. Bu durumu şöyle örneklendirebiliriz. Süleyman Çelebi'nin, nur-ı Muhammedî'nin yaratıldıktan sonra terbiye edilişini anlatırken söylediği

[25] Vesîletü'n-Necât'ın metni için Faruk Kadri Timurtaş'ın hazırladığı metin kullanılmıştır: Süleyman Çelebi, (1970), *Mevlid*, (Hzl. Faruk Kadri Timurtaş, İstanbul, MEB Yayınları.

[26] Karşılaştırma yaparken karışıklığı önlemek amacıyla Süleyman Çelebi'nin beyitleri "SÇ", Hevâyî'nin beyitleri "H" kısaltmasıyla verilmiştir.

Nice bin yıl terbiyet kıldı ana
Anla işbu sözleri batgıl tana (SÇ. 69)

şeklindeki tek beytine karşılık olarak Hevâyî,

Baʿdehu gör n'itdi Ḥayy-i müstecāb
Ḫalḳ idüp yaratdı on iki ḥicāb

Biri ḳudret biri ʿuẓmetdür biri
Minnet ü raḥmet saʿādetdür biri

Hem kerāmet menziletle añla tīz
Hem hidāyetle nübüvvet iy ʿazīz

Rifʿat ü heybet şefāʿat bil birin
İtdi nūruñ ol ḥicāblarda yirin
Pes ḥicāb-ı ḳudret içinde o nūr
On iki biñ yıl gelüp buldı ẓuhūr

Ṭutdı on bir biñ yıl ʿaẓmetde maḳām
Oldı minnet içre on biñ yıl tamām

Ḳıldı raḥmetde ṭoḳuz biñ yıl ḳarār
Hem saʿādetde sekiz biñ yıl i yār

Bā-kerāmet yidi biñ yıl ṭurdı ḫoş
Menziletde altı biñ yıl añla uş

Oldı biş biñ yıl hidāyet encümen
Ṭutdı dört biñ yıl nübüvvetde vaṭan

Ḳaldı der-rifʿat çü üç biñ yıl muḳīm
İki biñ yıl heybet içre müstaḳīm

Ber-şefāʿat oldı biñ yıl pādişāh
ʿArş ü kürsin tā ki ḫalḳ itdi ilāh (H. 402-412)

beyitlerini söyler.

Ayrıntıların miktarı dışında anlatılan olayların içeriğinde de birçok fark vardır. Ancak bu farklar bildiri metnine sığamayacak kadar fazladır. Bu nedenle burada birkaç örnekle yetineceğiz.

Hevâyî, doğum vakti yaklaşınca Allah'ın cehennemin kapatılması emrinin

Mālik'e emr eyle yapılsun ṭamu
Ḳurtıla anuñ ʿaẓābından ḳamu (H. 633)

beytiyle, Cebrail aracılığıyla cehennemin amiri olan "Mâlik" adlı meleğe verdiğini söylerken Süleyman Çelebi

Tanrı'dan Cibrîl'e emr oldı ki yap
Tamu kapusını götür heybeti (SÇ. 212)

beytiyle bu emrin doğrudan Cebrail'e verildiğini söyler.
Hevâyî, Hz. Peygamber'in kundağının yünden yapıldığını

Ḳundaḳ itmişler aña bir aḳ ṣofı
İşbu sözi diñle olma merd-i ḫām (H. 722)

beytiyle söylerken Süleyman Çelebi

Kundağıyla sürmelemişler gözün
Göbeği kesilmiş olmış sünneti (SÇ. 240)

beytiyle anlatır ve kundağın neyden yapıldığı hakkında bir şey söylemez.

Eserin Vesîletü'n-Necât'tan bir diğer farklı dil ve üsluptadır. Eserin dili Vesîletü'n-Necât ile karşılaştığında oldukça ağırdır. Vesîletü'n-Necât'ta son derece yalın bir üslup varken Mevlûdu Hayri'l-Enbiyâ'nın dili soyut terkiplerle dolu ve sanatlıdır. Hasibe Mazıoğlu, eserin dilinin divan şiirinin diline yakın olduğunu söyler.[27] Sanat yapma amacı kendisini hemen belli etmektedir. Şair, tasvir yapma imkanı bulduğu her yerde uzun ve süslü tasvirlere yer vermiştir.

Süleyman Çelebi, Vesîletü'n-Necât'ta gönle hitap eden bir üslup kullanmıştır. Fazla ayrıntı vermemiş, olayları mümkün olduğunca kısa tutmuş, Hz. Muhammed sevgisini ön plana çıkarmaya çalışmıştır. Hevâyî ise gönülden çok akla seslenmiştir. Sık sık kullandığı kaynakların adını vermekten çekinmemiş,

Ṣıḥḥate çıḳmaḳla bulmışdı beyāż
Hem Şifā'da naḳl ider Ḳāḍī ʿIyāż (1825)

Dir ʿAvārif'de daḫı bunı ʿayān
Şeyḫ Şehābeddīn-i maḳbūl iy cüvān (140)

Hem bu tesbīḥ-i ḥaṣāyı iy ẓarīf
Dir Mevāḳıf'da daḫı Seyyid Şerīf (1083)

tarzında beyitlere yer vererek eserinin sağlamlığını göstermeye çalışmıştır.

Bazen kullandığı kaynaklardaki bilgilerin kimlerden rivayet edildiğini de söyler. Kaynaklar arasındaki ihtilafları da bildirir. Bu şekilde sürekli bilgiyi ön plana çıkararak koyarak rüştünü ispatlamaya gayreti içine girmiştir. Bazen kullandığı kaynakları Arapça ve Farsça beyitlerle söyleyerek bu dilleri bildiğini gösterme çabasına girer:

[27] Mazıoğlu, H, (1974), s. 62.

İn kelāmān iy muḥibb-i Muṣṭafā
Mervīyest ez-rāviyān ender Şifā (954)

Fi'l-Mevāḳıf hākeẕā ḳavli'ş-Şerīf
İsmaʿ ū minnī eʾiḫvānü'ẕ-ẓarīf (1029)

Mucizat faslında Hevâyî, Süleyman Çelebi'nin anlattığı mucizeleri anlattıktan sonra diğer peygamberlerin gösterdiği mucizeleri ve Hz. Muhammed'in bu mucizelere mukabil hangi mucizeleri gösterdiğini yüzlerce beyitle anlatır. Vefat bölümünde peygamberi kimin yıkadığı, suyunun kim tarafından hazırlandığı ve kefeninin neyden yapıldığı gibi ayrıntılarla bölümü uzatır. Sadece bu bölümlerde değil, eserin diğer bölümlerinde de Süleyman Çelebi'nin tek beyitle hızlı bir şekilde geçtiği yerleri Hevâyî tafsilatıyla anlatmıştır.

İki eserin üslubu oldukça farklı olduğu için benzer beyitlerin sayısı fazla değildir. Ancak yer yer Hevâyî'nin Süleyman Çelebi'den etkilenerek söylediği anlaşılan beyitler de mevcuttur. Mesela Hevâyî'nin

ʿÖmri tā kim irdi on dört yaşına
Ehl-i şirk and içer-idi başına (H. 907)

beytinde Süleyman Çelebi'nin

Çünki ol şâh irdi on dört yaşına
Kamu halk and içer idi başına (SÇ. 271)

beytinden etkilendiği anlaşılmaktadır. Aynı şekilde Süleyman Çelebi'nin veladet bölümünde söylediği

Ol gice kim toğdı ol hayr-ül-beşer
Anası anda neler gördi neler (SÇ. 185)
beyti, Hevâyî'nin

Ol gice kim ṭoġdı ol ḫayrü'l-verā
Nice oldı diñleñüz siz mā-cerā (H. 800)

beytine kaynaklık etmiş görünmektedir.

6. Sonuç

Süleyman Çelebi'nin Vesîletü'n-Necât'ının tartışılmaz bir etkisinin olduğu mevlid türünün örneklerin biri de Hevâyî'nin Mevlûdu Hayri'l-Enbiyâ'sıdır. Her ne kadar farklılık göstermeye çalışsa da Hevâyî, Süleyman Çelebi'nin tesirinden kurtulamamıştır. Gerek biçim gerek içerik açısından Süleyman Çelebi'den etkilenmiştir. Ancak eserin bizce en önemli farkı bir devlet büyüğü adına telif edilmiş olmasıdır. Bu unsur eseri her yönden etkilemiştir. Şekil yönünden eseri muntazam bir hale getirirken dilini ağırlaştırmıştır. Okuyucudan çok dinleyici unsurun ön planda olduğu mevlid türünde kolay anlaşılamayacak bir dil ve üsluba sahiptir. Hacmiyle de mevlid törenlerinde okutulmaya pek uygun görünmeyen eser Vesîletü'n-Necât'ın bir naziresi olarak kalmıştır.

Kaynakça

Çağrıcı, Mustafa, (2000), "İhyâü Ulûmi'd-Dîn", *DİA*, 22, s. 10-13.

Emecen, Feridun, (2000), "İbrahim Paşa, Makbul", *DİA*, 21, s. 333-335.

Gıynaş, Kamil Ali, (2013), *Pervane Bey Mecmuası*, Yozgat, Bozok Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış doktora tezi,

Kandemir, M. Yaşar, (2010), "Eş-Şifâ", *DİA*, 39, s. 134-138.

----------, (1993), "El-Câmi'u's-Sahîh", *DİA*, 7, s. 114-123.

Kartal, Ahmet, (2001), "Türkçe Mesnevilerin Tertip Özellikleri", *Bilig*, 19, 69-100.

Köksal, M. Fatih, (2011), *Mevlid-nâme*, Ankara, Türkiye Diyanet Vakfı Yay.

Mazıoğlu, Hasibe, (1974), "Türk Edebiyatında Mevlid Yazan Şairler", *Türkoloji*, C.6, S.1, s.31-62.

Sinanoğlu, Mustafa, (2004), "El-Mevâkıf", *DİA*, 29, s. 422-424.

Süleyman Çelebi, (1970), *Mevlid* (Hzl. Faruk Kadri Timurtaş), İstanbul, MEB Yay.

Tuman, Mehmet Nail, (2001), *Tuhfe-i Naili Divan Şairlerinin Muhtasar Biyografileri* (Hzl: Cemal KURNAZ, Mustafa TATÇI), Ankara, Bizim Büro Yay.

Uludağ, Süleyman, (1991), "Avârifü'l-Maârif", *DİA*, 4, s. 109-110.

TÜRK KÜLTÜRÜNDE ŞECERE YAZMA GELENEĞİ ÇERÇEVESİNDE SAFEVÌ MENĀKIBNĀMELERİ

Neslihan ÇELİK

Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Özet

Kültürün birinci asli unsuru dildir. Dil olmadan bir milletin kültüründen söz etmek mümkün değildir. İçinde bulunulan sosyal ve kültürel şartlar, söz konusu dönemde yazılan eserleri etkilemektedir. Diğer bir ifade ile yazılı eserler, kaleme alındıkları coğrafyada, söz konusu milletin sosyal hayatı, düşünüş biçimi, gelenekleri hakkında bilgi vermektedirler. Türklerde şecere yazma geleneğinin varlığı Türklerin yaşam biçimleri ile ilişkilendirilebilmektedir. Bu bağlamda, şecere yazma geleneği, gerek Doğu Türklük sahasında gerekse Batı Türklük sahasında Türk kültürünün yazılı eserlere yansımasının somut bir sonucu olarak karşımıza çıkmaktadır. İslâm öncesi ve İslâm çevresi metinlerde şecere yazma geleneği, içinde bulunulan sosyal ve kültürel çevreyle ilintili olarak değişiklikler arz etmektedir.

Söz konusu bu çalışmada, Türk kültüründe şecere geleneği çerçevesinde Safeví menākıbnāmeleri incelenecek ve bu noktada Şeyh Safiyüddín Erdebili'nin Azerbaycan Türkçesi ile 16. yüzyılda istinsah edildiği düşünülen menkıbesi ele alınacak ve Şeyh Safiyüddín Erdebili'nin menkıbelerini içeren diğer eserlere de değinilecektir.

Anahtar Sözcükler: Türk Kültürü, Türk Dili, Şecere Yazma Geleneği, Safeví Menākıbnāmeleri, Şeyh Safiyüddín.

Abstract

The first component of culture is language. It is not be mentioned that the existence of nation's culture without language. In the current social and cultural conditions in works which are written in the period in question are affected. In other words, written works give information about the nation's social life, way of thinking and their traditions. Turkish Genealogical Writing Heritage can be associated with Turkish way of life. In this context, Genealogical Writing Heritage of both the East and West Turkishness field is a tangible result of the impact of written works. Genealogical writing heritage in the texts of Pre-Islamic and Islamic varies according to social and culturel environment.

In this works, Safavid Menakıb-namahs are going to be announced within the framework of Genealogical Writing Heritage and at this point the Menakıb-namah of Sheikh Safiyüddín which is thought to be written in Azerbaijani Turkish in the 16th century are going to be presented. In addition to this, the other texts which are including menakıbs of Sheikh Safiyüddín are going to be announced.

Key Words: Turkish Culture, Turkish language, Genealogical Writing Heritage, Legends of Safavids, Sheikh Safiyüddín.

Arapça bir isim olan "şecere" sözcüğü "Bir kişinin veya bir ailenin en uzak atasından başlayarak bütün kollarını belirten çizelge, soy ağacı, soy kütüğü, hayat ağacı"[1] veya "bir tek ağaç, bir sülale ve hanedanın cedd-i aʿlāsından bedʿ ile sūret-i teşaʿʿübünü gösterir cetvel ki hey'et-i umūmiyyesi dallı budaklı bir ağaç suretine müşabihtir, silsile, silsilename"[2] ifadeleriyle açıklanabilmektedir. Diğer bir ifade ile, "Bir kişinin, bir ailenin kökü durumunda olan en uzak atalardan başlayarak gövde ve dallar konumundaki babaları ve onların çocuklarını gösteren ağaç şeklinde şematik çizime şecere denir."[3]

Şecere yazma geleneği, gerek Doğu Türklük sahasında gerekse Batı Türklük sahasında Türk kültürünün yazılı eserlere yansımasının somut bir sonucu olarak karşımıza çıkmaktadır. İslam öncesi ve İslâm çevresi metinlerde karşımıza çıkan şecereler, ortak bir kültürün yansıması olmasının yanı sıra yazıldıkları sosyal çevre itibariyle birbirlerinden farklılıklar arz etmektedirler.

Türk kültür tarihinde elimizdeki yazılı kaynaklar bağlamında ilk şecere örneği Orhun Abidelerinde karşımıza çıkmaktadır. Kül Tigin Yazıtının Doğu yüzünün ilk satırında yer alan "Üze kök teijri asra yaġız yir ḳılınduḳda ikin ara kişi oġlı ḳılınmış. Kişi oğlında üze eçüm apam Bumın Ḳaġan olurmış. Olurupan Türk budunuij ilin törüsin tuta birmiş, iti birmiş."[4] ifadelerinin Türk dilinin günümüze kadar elimize ulaşmış ilk yazılı metinlerinde yer alıyor olması Türklerde şecere geleneğinin varlığını kanıtlar niteliktedir.

Bununla birlikte, İslâm öncesi dönemde istinsah edilmiş olan Oğuz Kağan destanının Uygur varyantında[5] şecerenin Oğuz Kağan ile başlaması ve Oğuz Kağan'nın atalarına atıfta bulunulmamış olması İslâm öncesi şecere metni bağlamında değerlendirilebilecek Oğuz-nâmede dikkat çekici bir husustur.

İslâm çevresi metinler bağlamında "şecereleri başlıca iki kısma ayırmak mümkündür. Birincisi, Türkleri, Nuh Peygamberin oğlu Yafes'e dayandıran Oğuznâme, Çingiz-nâme ve Şibaní-nâme vb. eserlerdir. Diğeri ise belki de geleneğin bir devamı olarak özellikle 13. yüzyılın sonlarında Türklerin yoğun olarak içinde bulunduğu tarikatlarda görülen şecerelerdir."[6] Söz konusu bu ikinci türdeki eserler menâkıb veya menâkıb-nâme adlarını taşımaktadırlar ve bu türdeki eserleri de şecerenâmeler içerisinde anmak uygun olacaktır. Nitekim, bu tür eserlerde de içinde bulunulan sosyal çevrenin etkisiyle müridin soyunu peygamberlere, sahabelere ya da Hazreti Ali'ye dayandırma söz konusudur. Bununla birlikte, menâkıbnâmelerin yazılmasındaki temel amaçlardan biri de o veliye bağlı müridlerin yetişmesi ve buna bağlı olarak da söz konusu tarikatın devamlılığını sağlamasıdır.[7] Bunun bir sonucu olarak menâkıbnâmelerde velinin hayatından kesitler yazıya geçirilir.

1. Birinci Tür Şecereler: Türk Soyunun Nuh Peygambere Dayandırıldığı Metinler:

Şecere yazma geleneği çerçevesinde, birinci tür şecereleri Türklerin soyunun Nuh Peygamberin oğlu Yafes'e dayandırılan Oğuz-nâme, Çingiz-nâme ve Şibaní-nâme gibi eserler teşkil etmektedir.

[1] Türkçe Sözlük, (2005), Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, s. 1854.
[2] Şemseddin, S., (1317), *Kâmus-ı Türkí, İstanbul, İkdam Matbaası, s. 770.*
[3] Bozkurt, N., (2010), "Şecere", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi,* 38. cilt, s. 403.
[4] Ergin, M., (2010), *Orhun Abideleri, İstanbul, Boğaziçi Yayınları, s. 8.*
[5] Bang, W., – Rahmeti, G. R., (1970), *Oğuz Kağan Destanı, İstanbul, Milli Eğitim Basımevi.*
[6] Karasoy, M., - Toker, M., (2005), *Türklerde Şecere Geleneği ve Anonim Şibaní-nâme,* Konya, Tablet Yayınları, s. 18.
[7] Karasoy, M., - Toker, M., (2005), s. 19.

Reşideddin Oğuznâmesinde yer alan "Türk tarihçileri ve dili çabuk râviler şöyle anlatırlar: Nuh Peygâmber a.s. yeryüzünü oğulları arasında bölüştürdüğü zaman büyük oğlu Yafes'e Doğu illeri ile Türkistan'ı ve o tarafları verdi. Yafes, Türklerin deyişine göre Olcay Han diye lâkâp alır."[8] ifadeleri Oğuz destanında Türklerin soyunun Nuh Peygamberin oğlu Yafes'e dayandırılmasının somut bir ifadesi olarak değerlendirilmektedir.

Benzer şekilde, Ebülgazi Bahadır Han'ın Şecere-i Terâkime adlı eserinde yer alan "Yafes'e bazıları peygamber idi demişlerdir ve bazıları peygamber değil demişlerdir. Yafes babasının emri ile Cūdi dağından gidip İtil ve Yayık suyunun yakasına vardı. İkiyüzelli yıl orada durdu, sonra vefat etti. Sekiz oğlu var idi. Çocukları pek çok olmuştu. Çocuklarının adları şunlardır: Türk, Hazar, Saklap, Rus, Ming, Çin, Kimeri, Tarih. Yafes öleceği sırada büyük oğlu Türk'ü yerine oturtup diğer çocuklarına dedi ki: Türk'ü kendinize padişah bilip, onun sözünden çıkmayın, dedi. Türk'e Yafes oğlu diye lâkap taktılar."[9] ifadeleri, söz konusu bu eserde de Türklerin soyunun Yafes'e dayandırıldığını göstermektedir.

Müstensihi bilinmeyen ve Buhara'da tamamlandığı anlaşılan mensur Şibaní-nâme'nin aktarımında yer alan "Tufandan sonra Hz. Nuh'un gemisi yeryüzüne indiğinde bütün canlılar Hz. Nuh'un hizmetinde bulunmuştur. Hz. Nuh her bir tarafı başka bir oğluna verdi. Büyük oğlu Yafes'i Turan'a doğru göndererek kuzeydoğu taraflarını ona verdi." ifadeleri Şibaní-nâmede de Türklerin soyunun Nuh Peygamberin oğlu Yafes'e dayandırıldığını göstermektedir.[10]

2. İkinci Tür Şecereler: Menakıbnâmeler

Yukarıda da ifade edildiği gibi ikinci tür şecereleri 13. yüzyılın sonlarında Türklerin yoğun olarak içinde bulunduğu tarikatlarda görülen şecereler teşkíl etmektedir.[11] "Genel olarak herhangi bir tarikata mensup bir velinin menkıbelerini ihtiva eden menâkıb veya menâkıb-nâme adını taşıyan eserler ile velâyet-nâme (veya vilâyet-nâme), Danişmend-nâme, Saltuk-nâme ve tabakât-ı meşâyıh adlı eserleri de şecerenâmeler içerisinde anmak uygun olacaktır."[12] Menâkıb-nâmelerin yazılmasındaki temel amaçlardan biri de söz konusu tarikatın kurucusu veliye bağlı müridlerin yetişmesi ve buna bağlı olarak da tarikatının tarihsel süreç içerisinde devamlılığının sağlanabilmesidir.

Arapça çoğulu "menâkıb" olan "menkıbe" sözcüğü "Bir zatın fazıl ve mezyetine delâlet eden fıkra ve bundan bahseden makale ve risâle-i medhiyye"[13] veya "Din büyüklerinin ve tarihe geçmiş ünlü kimselerin yaşamları ve olağanüstü davranışlarıyla ilgili hikâye"[14] şeklinde izah edilebilmektedir.

Bu çalışmamızda, önceleri bir tarikat temsilcisi iken sonraları güçlü bir siyasi birlik kurmuş olan bir Türk hanedanlığı döneminde yazılmış olan Safevî menakıb-nâmeleri tanıtılacaktır ve bu noktada Şeyh Safiyüddín Erdebilí'ye atfedilen menākıb-nāmeler zikredilecektir.

---

[8] Togan, A. Z. V., (1972), *Oğuz Destanı, Reşideddin Oğuznâmesi, Tercüme ve Tahlili, İstanbul, Ahmet Sait Matbaası, s. 17.*

[9] Ergin, M., *Türklerin Soy Kütüğü (Şecere – i Terakime)*, İstanbul, Milli Eğitim Basımevi, s. 23.

[10] Karasoy, M., - Toker, M., (2005), s. 66.

[11] Karasoy, M., - Toker, M., (2005), s. 18.

[12] Karasoy, M., - Toker, M., (2005), s. 19.

[13] Şemseddin, S., (1317), s. 1420.

[14] Türkçe Sözlük, (2005), s. 1369.

Şeyh Safiyüddín Erdebilí:

Şeyh Safiyüddín Erdebilí, H. 650/M. 1252 yılında Erdebil'de doğmuştur. Tam adı, Şeyh Safiyüddín Erdebilí İshak b. Cebrāil'dir.[15] Şeyh Safiyüddín Erdebilí daha önce intisab etmiş olduğu[16] Halvetilik tarikatı ile Kalenderiyye'yi bir araya getirerek "Safevíye" veya "Erdebiliyye" adı ile bilinen bir tarikat kurmuştur.[17] Erdebil tekkesi, İran'da, Suriye'de, Orta Asya ve Anadolu'da uzun süre diní ve siyasí merkez olarak varlığını devam ettirmiş ve Safeví Devleti, İran'daki siyasi hakimiyetini söz konusu bu tekke aracılığıyla kurmuştur. Daha önce sadece sûfî bir hareket olarak varlığını sürdüren Safeviyye Tekkesi, diğer adı ile Erdebil Tekkesi, 16. yüzyılın başında Safeví Türk devletinin kurulması ile siyasal bir Şii harekete dönüşmeye başlamıştır.[18] Safevíler, 1502-1736 yılları arasında İran coğrafyasında 234 yıl boyunca varlığını sürdürmüş bir Türk hanedanıdır.[19] Söz konusu bu hanedan adını, Safeviye tarikatı kurucusu Şeyh Safiyüddín'den almıştır. Tarikat reisliğinin babadan oğula geçmesi bu dini topluluğun daha sonra siyasí bir birlik oluşturmasında etkin rol oynamıştır.[20] Önceleri sünni bir tarikat olan Safeviyye Tekkesi, Şeyh Cüneyd döneminde siyasí bir amacı bünyesinde barındıran bir oluşum hâlini almıştır. Şeyh Cüneyd, Safevíler arasında siyasí bir devlet kurma teşebbüsünde bulunan ilk şeyh olarak kabul edilebilmektedir ve aynı zamanda Şeyh Cüneyd'in Şii mezhebini benimsemesi ile sünni bir tarikat olan Safeviyye Tekkesi Şii bir oluşuma dönüşerek zaman içerisinde tamamen siyasi bir araç haline gelmiştir.[21] Daha sonraki dönemde Uzun Hasan'ın torunu Şah İsmail, dedesinin manevi ideallerini ve siyasi görüşlerini uygun bir dinsel zemin üzerine yerleştirmiş[22] ve bunu Safeviyye tarikatı üzerinde geliştirmiştir.

Safeví dönemi şeyhleri kronolojik olarak aşağıdaki gibidir:
Şeyh Ebu'l-Feth İshâk Safiyüddín (1301-1334)
Şeyh Musa Sadrüddin (1334-1393)
Şeyh Hoca Alâüddin Ali-Sultan (1393-1429)
Şeyh-Şah İbrahim (1429-1447)
Şeyh Cüneyd (1447-1460)
Şeyh Haydar (1460-1488)
Şeyh Sultan (Yar-)-Ali (1488-1494)
Şeyh İsmail (1494-1502)
Safeví dönemi şahları kronolojik olarak aşağıdaki gibidir:
Şâh İsmail I. Safeví (1502-1524)
Şâh Tahmasb (1524-1576)
Şâh İsmail II. (1576-1577)
Şâh Mehmed Hudâbende (1577-1587)
Şâh Abbas I. ("Büyük") (1587-1628)
Şâh Safî I. (1628-1642)
Şâh Abbas II. (1642-1667)

[15] Kutlu, S., - Parlak, N., (2008), *Makâlât, Şeyh Safi Buyruğu, İstanbul, Horasan Yayınları, s. 17.*
[16] Kutlu, S., - Parlak, N., (2008), s. 18.
[17] Gölpınarlı, A., (1979), *Târih Boyunca İslâm Mezhepleri ve Şiílik, İstanbul, Der Yayınevi*, s. 172.
[18] Kutlu, S., - Parlak, N., (2008), s. 18-19.
[19] "Safeviler", (1980), *Türk Ansiklopedisi,* 28. Cilt, Ankara, Milli Eğitim Basımevi, s.31.
[20] Yazıcı, T., (1988) "Safeviler", İslâ*m Ansiklopedisi,* 10. Cilt, İstanbul, Milli Eğitim Basımevi, s. 53.
[21] Yazıcı, T., (1988), s. 53-54.
[22] Woods, J. E., (1999), *The Aqquyunlu, Clan, Confederation, Empire,* Salt Lake City, The University of Utah Press, s. 172.

Şâh Safî II. (1667-1694)
Şâh Hüseyin I (1694-1722)
Şâh Tahmasb II. (1722-1732)
Şâh Abbas III. (1732-1736)[23]

Şeyh Safiyüddín Erdebilí'ye Atfedilen Eserler:

Şeyh Safiyüddín Erdebilí'ye atfedilen eserler menâkıb (buyruk), makâlât (buyruk), Şeyh Safî Tezkiresi, Tahkík/Tahkíkât-ı Şeyh Safî, Kara Mecmûa'/Gencnâme/ Kara Deniz, Mesnevî Şerhi, Fenâ (Farsça), Sılatu'l-Fakíh (Arapça), Divân, Suâlnâme-i Sadreddín'dir.[24]

Şeyh Safiyüddín Erdebilí'nın Türkçe, Farsça ve Arapça eserler yazdığı bilinmektedir ancak bunların hiçbiri günümüzde elimize ulaşmamıştır.[25] Mazzaoui de Şeyh Safiyüddín Erdebilí'nin hayatta iken eserler yazdığını ancak bunların hiçbirinin günümüze ulaşmadığını ifade etmiştir.[26] Babinger, Safiyüddín ile ilgili yazdığı maddesinde Safiyüddíne ait veya ona atfedilen eserlere yer vermemiştir.[27] Günümüze ulaşan eserler onun fikirlerini içeren ve kendinden sonra taraftarlarınca kaleme alınan eserlerdir. Şeyh Safiyüddín Erdebilí'nin fikirlerini içeren ve günümüze ulaşan eser Şeyh Safiyüddín Erdebilí'nin ölümünden yaklaşık 20 yıl sonra İbn Bezzâz tarafından yazılmış olan Safvetü's-Safã adlı eserdir. Söz konusu bu eserin Safevíler döneminde tahrifata uğramış nüshalarının günümüze ulaşmış olması Şeyh Saafiyüddín Erdebilí'nin görüşleri hakkında ihtilafların olmasına sebebiyet vermiştir.[28] Şeyh Safiyüddín Erdebilí'nin görüşlerini içeren Safvetü's-Safã adlı eserin Türkçeye farklı zamanlarda ve farklı coğrafyalarda kısmí veya özet çevirileri mevcuttur ve sonraki nüshaların da bunlardan hareketle müstensihler tarafından aynen veya bazı farklılıklarla çoğaltılmış nüshalarıdır.[29] Şeyh Safiyüddín Erdebilí'nin fikirlerini içeren Safvetü's-Safã adlı eserin Türkçeye çevrilmiş olan bilinen üç tercümesi vardır. Bunlar, Kâşifu'l-Kulûb (Menākıb-ı Şeyĥ Safî), Nişâtí: Şeyh Safi Tezkiresi ve Şeyh Safí Tezkiresi adlı eserlerdir. Bugün elimize ulaşan diğer Türkçe nüshalar muhtemelen yukarıda zikredilmiş olan bu üç Türkçe tercüme eserin farklı zaman ve coğrafyalarda farklı müstensihler tarafından istinsah edilmiş nüshalarıdır.[30]

Safvetü's-Safã'nın Türkçeye tercüme edilmiş yazma nüshalarından tarafımızca ulaşılabilmiş olanlar aşağıda sıralanmıştır:

1. nüsha:

Konya Bölge Yazma Eserler Kütüphanesinde 27 Hk 223 numarada kayıtlı nüshanın adı Heźa Kitāb-ı Kāşifu'l-Ķulūb'dur. Eserde Kitāb-ı Menāķıb-ı Şeyĥ Safiyüddín Ķaddese Sırrehu el-ʿazíz adı da yer almaktadır. Eserin ilk sayfasının 11. ve 12. satırlarında söz konusu bu eserin Şeyh Safiyüddín'in menākıbından tercüme edildiği ifade edilmiştir ve aynı sayfanın 17. satırında da eser için "muhtasar" ifadesi geçmektedir. Söz konusu yazmanın yazıldığı yer, mütercim ve müstensihi hakkında bilgi mevcut değildir. Eser, 87 varaktan oluşmaktadır ve her sayfada 19 satır bulunmaktadır. Yazı tipi kırma taʿliktir.

[23] "Safeviler", (1980), *Türk Ansiklopedisi,* 28. Cilt, Ankara, Milli Eğitim Basımevi, s. 33.
[24] Kutlu, S., - Parlak, N., (2008), s. 23-33.
[25] Kutlu, S., - Parlak, N., (2008), s. 22.
[26] Mazzaoui, M., (1972), *The Origins Of The Ŝafawids,* Wiesbaden, Franz Steiner Verlag GMBH, s. 49.
[27] Babinger, F., (), "Safiy-ed-dín", İslâ*m Ansiklopedisi,* 10. Cilt, İstanbul, Milli Eğitim Basımevi, s. 64-65.
[28] Kutlu, S., - Parlak, N., (2008), s. 22.
[29] Kutlu, S., - Parlak, N., (2008), s. 41.
[30] Kutlu, S., - Parlak, N., (2008), s. 40-49.

2. nüsha:

Manisa İli Genel Kitaplık Müdürlüğü 45 Hk 1383/1 numarada Terceme-i Menāḳıb-ı Şeyḫ Ṣafī ed-dín adı ile kayıtlı olan eserin ilk sayfasının 11. ve 12. satırında bu eserde Şeyh Safiyüddín'nin menākıbının Türkçeye çevrildiği ifade edilmiştir. Nüshanın yazıldığı yer, mütercim ve müstensihi hakkında bilgi mevcut değildir. 1b-134b varakları arasında bulunmaktadır ve genellikle sayfalar 15 satırdan müteşekkildir ancak satır sayısı yer yer değişkenlik göstermektedir. Yazı tipi harekeli nesihtir.

3. nüsha:

İngiltere Milli Müzede Or. 7576 numarada kayıtlı olan eserin tam adı Menāḳıb-ı Şeyḫ Safiyüddín Erdebilí'dir. Eserin yazıldığı yer ve mütercimi hakkında bilgi mevcut değildir. Eser, H. 861/M. 1456-1457 yılında Ḥalíl bin Şeyḫ Muṣṣafā bin Şeyḫ Ṣurmış tarafından istinsah edilmiştir. Eser, Eski Anadolu Türkçesinin dil hususiyetlerini bünyesinde barındırmaktadır. Eser, 1a-118b varakları arasında yer almaktadır ve her sayfa 15 satırdan müteşekkildir. Yazı tipi harekeli nesihtir.

4. nüsha:

İngiltere Milli Müzede Or. 5772 numarada kayıtlı olan eserin tam adı Kitāb-ı Menāḳıb-ı ez Maḳālāt-ı Sulšānü'l-devle Sulšān Ṣāh Ṣāfī Ḳaddesāllāhu Sırrehu'l-ʿAzíz'dir. Eserin yazıldığı yer, mütercimi ve istinsah tarihi hakkında bilgi yoktur. Eser, dil hususiyetleri bakımından ağız özellikleri içermektedir. Eser 208 varaktır ve ilk sayfa 10 satırdan sonraki sayfalar da 11 satırdan müteşekkildir. Yazı tipi taʿliktir.

Yukarıda zikredilen nüshaların yanı sıra Ankara Milli Kütüphanede, Ankara Adnan Ötüken İl Halk Kütüphanesinde, İstanbul Hüseyin Kocabaş Kitaplığı Türkçe Yazmaları bölümünde, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Atatürk Kitaplığında Şeyh Safiyüddín Erdebilí'ye atfedilen manākıb-nāmeler bulunmaktadır.

Şecere Yazma Geleneği Çerçevesinde Safeví Menâkıb-nâmesi:

Mezkûr nüshalar, Şeyh Safiyüddín Erdebilí'nin vefatının ardından onun fikirlerini içeren eserlerden istinsah edilmiş yazma nüshalardır. Bu yazma nüshaların yanı sıra İngiltere Milli Kütüphanede Add. 18548 numarada kayıtlı olan Kitāb-ı Tezkíre-i Ṣāh Ṣafí-yi Türkí adlı eser diğerlerinden farklı özellikleri bünyesinde barındırmaktadır. Söz konusu nüsha, 498 varaktan müteşekkíldir ve her sayfada 19 satır bulunmaktadır. Söz konusu bu nüshayı diğerlerinden ayıran en belirgin özellik, bu nüshanın bir şecere ile başlamış olmasıdır. Şecere Şah Tahmasp ile sonlanmaktadır. Bu da, bize nüshanın Şah Tahmasp döneminde kaleme alındığını düşündürmektedir. Eserin başında yer alan şecere, Doğu Türklük sahasında kaleme alınan menâkıb-nâmede, Türklerde şecere yazma geleneğinin somut bir yansıması olarak karşımıza çıkmaktadır.

Türk kültürü ve buna bağlı olarak da Türk dili tarihsel hiçbir dönemde inkıta evresi geçirmeden günümüze kadar gelmiştir. Farklı sosyal çevrelerde Türk dili ile yazılmış olan eserlerde karşımıza çıkan ortak unsurlar, Türk dilinin ve kültürünün bir bütün olarak ve birbirinin devamı niteliğinde düşünülerek incelenmesinin ve vasıflandırılmasının gerekliliğini beraberinde getirmektedir. Doğu Türklük sahasında yazılmış olan bu eserde karşımıza çıkan şecere-nâme bu bağlamda değerlendirilmeli ve incelenmelidir.

Kaynakça

Babinger, Franz, (), "Safiy-ed-dín", *İslâm Ansiklopedisi*, 10. Cilt, İstanbul, Milli Eğitim Basımevi, s. 64-65.

Bang, Wilhelm – Rahmeti, G. Reşit, (1970), *Oğuz Kağan Destanı,* İstanbul, Milli Eğitim Basımevi.

Bozkurt, Nebi, (2010), "Şecere", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi,* 38. cilt, s. 403.

Ergin, Muharrem, *Türklerin Soy Kütüğü (Şecere – i Terakime)*, İstanbul, Milli Eğitim Basımevi.

Ergin, Muharrem, (2010), *Orhun Abideleri, İ*stanbul, Boğaziçi Yayınları.

Gölpınarlı, Abdülbâkıy, (1979), *Târih Boyunca İslâm Mezhepleri ve Şiîlik,* İstanbul, Der Yayınevi.

Karasoy, Yakup – Toker, Mustafa, (2005), *Türklerde Şecere Geleneği ve Anonim Şibanî-nâme,* Konya, Tablet Yay.

Kutlu, Sönmez, - Parlak, Nizamettin, (2008), *Makâlât, Şeyh Safi Buyruğu,* İstanbul, Horasan Yay.

Mazzaoui, Michel, (1972), *The Origins Of The Ŝafawids,* Wiesbaden, Franz Steiner Verlag GMBH, s. 49.

"Safeviler", (1980), *Türk Ansiklopedisi,* 28. Cilt, Ankara, Milli Eğitim Basımevi, s. 31-33.

Şemseddin, Sami, (1317), *Kâmus-ı Türkí, İstanb*ul, İkdam Matbaası.

Togan, A. Zeki Velidi, (1972), *Oğuz Destanı, Reşideddin Oğuznâmesi, Tercüme ve Tahlili,* İstanbul, Ahmet Sait Matbaası.

Türkçe Sözlük, (2005), Ankara, TDK Yay.

Woods, John E., (1999), *The Aqquyunlu, Clan, Confederation, Empire,* Salt Lake City, The University of Utah Press.

Yazıcı, Tahsin, (1988) "Safeviler", *İslâm Ansiklopedisi*, 10. Cilt, İstanbul, Milli Eğitim Basımevi, s. 53-59.

TÜRK EDEBİYATINDA MENAKIPNAME YAZIMI GELENEĞİ VE MENÂKIBNÂME-İ İBRÂHÎM-İ GÜLŞENÎ

Oğuzhan UZUN

Ardahan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Özet

Menkıbe, din büyüklerinin veya tarihe geçmiş ünlü kimselerin yaşamları ve olağanüstü davranışlarıyla ilgili hikâyelerdir. Bu anlatıların bir araya getirilmesinden müteşekkil eserlere de *menakıbname* adı verilmektedir. İslam coğrafyasında IX. yüzyıldan itibaren yazılmaya başlandığı çeşitli kaynaklarda tespit edilen menakıpnameler, XIII. yüzyıldan itibaren, Anadolu'ya gelen birçok tarikat mensubu zatın hayatlarını konu edinen eserler olarak büyük bir ivme kazanır. Anadolu Selçuklu ve bütün bir Osmanlı döneminde Anadolu ve Rumeli sahalarında çeşitli tarikatlar içerisinde meydana getirilen menakıpnameler, tarikatların kendi içlerinde ve genel çizgide gösterdikleri gelişme istikametine uygun olarak hangi safhalardan geçtikleri ve ne gibi muhteva ve biçim kazandıklarını bizlere sunmaktadır. Yapmış olduğumuz bu çalışmada, menakıpname yazımı geleneğinin tarihi süreci ana hatlarıyla belirlenerek, Türk edebiyatında yazılmış evliya menakıpnameleri tespit edilecektir. Bu geleneğin en fazla ürün verdiği XVI. yüzyılda yazılmış olan "*Menâkıbnâme-i İbrâhîm-i* Gülşenî" adlı eserin, yapmış olduğumuz yeni tespitlerle ilim âlemine tanıtılması amaçlanmaktadır. Sonuç olarak, Türk kültürü, tarihi ve edebiyatı açısından oldukça önemli olan menakıpnamelerin, yazım geleneği dikkatlere sunulacaktır.

Anahtar Kelimeler: *Türk edebiyatı, menkabe, menakıpname, menâkıbnâme-i* İbrâhîm-i Gülşenî

Abstract

Menkıbe, religious scholar or history of famous people are stories about life and exceptional behavior. Bringing together works that are composed of these narratives it is called up to the *menakıpname*. Islamic geography began to be written from the tenth century a variety of sources detected in the *menakıpname*, many come to Anatolia from the thirteenth century cult members Works decipting the person's life is a great momentum. Anatolian Selcuks and Ottoman period a whole in the areas of Anatolia and Rumelia in various sects formed description *menakıpname*, sects themselves and their progress in the general direction of the line according to which stage they are going through and what they gained content and format are presented to us. In this study, we have made *menakıpname* writing process outlines the history of the tradition, written in Turkish literature, the saints *menakıpname* will be determined. Give the maximum product of this tradition, which was written in the sixteenth century "*Menâkıbnâme-i* İbrâhîm-i Gülşenî" of his work, that we have done is to introduce to the world of science with new detected. As a result, Turkish culture and history and literature, which is very important for us *tradition of menakıpname writting* will be submitted to the attention.

Key Words: *Turkish literature, menkabe, menakıbname, menâkıbnâme-i* İbrâhîm-i Gülşenî

Arapça'da "ünlü kişilerin yaşamlarına ilişkin ve çoğu gerçekle bağdaşmaz öyküler[1]" anlamına gelen *menkıbe* kelimesi, *nekabe,* isabet etmek, bir şeyden bahiste bulunmak yahut haber vermek kökünden türemiştir. *Menâkıb* sözcüğü ise, "menkıbe"nin çoğulu olup "övgüye değer özellikler[2]" anlamı ile sözlüklerde aktarılmaktadır.

"Menakıp" sözcüğü ile tarihte ilk defa, hadis kitaplarında karşılaşmaktayız. Bu dönemde, Hazreti Peygamber ve ashabının faziletlerine dair hadisleri ihtiva eden bölümlerin adı[3] olarak kullanılmaya başlanmıştır. Bunun yanı sıra yine "fazilet" manası ile halifelerin adında[4], bir kabile veya soy adında[5], mezhep imamları hakkında yazılan eserlerin adında[6], kutsal şehirleri tasvir eden metinlerin adında[7] kullanıldığı görülmektedir.

Tasavvufun, İslâm dünyasında yaygınlık kazanmasıyla birlikte "menkıbe" sözcüğü, "*sûfîlerin hikmetli sözlerini ve örnek alınacak faziletli davranışlarını ifâde etmek için kullanılmaya başlanmıştır*[8]." "*Arapça'daki "menâkıb" ve Farsça'daki "nâme" kelimelerinin birleşiminden ibaret*[9]" olan "*menakıpname*" ise menkıbelerin bir araya getirilmesinden müteşekkil eserlerin adı olarak kullanılagelmiştir. Menkıbelerden müteşekkil bu eserlerin, kaleme alınmaya başlanmasıyla birlikte kendi yazım geleneği de oluşmuştur.

Menakıpname Yazım Geleneği

İlk dönem tasavvufî kaynaklar arasında sayılan, *Sülem*î'nin "*Tabakâtü's-Sûfiyye*[10]"-si, *Hücvir*î'nin "*Keşfü'l-mahcûb*[11]"u ve *Kuşeyrî*'nin "*er-Risâle*[12]" adlı eserlerinde "Veysel Karanî", "Bâyezid-i Bistâmî", "Cüneyd-i Bagdâdî" gibi tanınmış sufilerin de aralarında bulunduğu seksen üç tane sufinin hâl tercümesi ile karşılaşmaktayız. Önceleri Arap edebiyatında "*tabakat*" isimli eserlerde verilen örnek yaşamlar, daha sonra menakıpname adı verilen eserlerde yazıya aktarılmıştır.

Orta Asya'da İslamiyetin yayılmasında tarikatlar önemli bir vazife icra etmiştir. Anadolu'da teşekkül eden tarikatlara ait tekkeler, "*eski Budist manastırlarının yerine yahut yakınlarına inşa ediliyor, zamanla bu manastırlar çevresinde mevcut, oradaki azize ait menkabeler İslâmîleştiriliyordu*[13]." Bunun sonucunda da, "*o bölgedeki eski kültün kendilerine mal edilmesi suretiyle yerli halk ile bir bağ kurularak İslâmlaştırma kolaylaştırılmış oluyordu*[14]."

Bu etkileşim sayesinde teşekkül eden evliya menakıpnameleri, sadece İslam medeniyeti çerçevesinde kalmamıştır. Şamanizm ve Gök Tanrı inancı ile başlayan inanç serü-

[1] Kara, M., (2011), "*Türkçe – Osmanlı Türkçesi Sözlüğü*", İstanbul, Say Yayınları, s.295.
[2] Kara, M., (2011), s.294.
[3] "*Kitâbü'l-Menâkıb*".
[4] "İbnü'l-Cezerî, Esne'l-metâlib fî menâkıbi Seyyidinâ 'Alî b. Ebî Tâlib".
[5] "İbn Sehrâsûb, Menâkıb-ı âl-i Ebî Tâlib".
[6] "*Menâkıbü'l- 'İmâmi'l-A'zam*".
[7] "*Menâkıb-ı Mekke-i Mükerreme*".
[8] Şahin, H., (2004), "Menâkıpnâme", *Diyanet İşleri Vakfı İslam Ansiklopedisi (DİA)*, C.29, Ankara, Türk Diyanet Vakfı Yayınları, s.112.
[9] Açа, M., vd., (2009), "*Başlangıçtan Günümüze Türk Edebiyatında Tür ve Şekil Bilgisi*", İstanbul, Kriter Yayınları, s.338; Güneş, M., "*Klasik Türk Edebiyatında Menakıpnameler ve Menâkıb-ı Akşemseddin*", The Journal of International Social Research, Volume:4, Issue:16, s.166
[10] Sülemi, E.A., (1969), *"Tabakatü's-Sufiyye*", haz. Nureddin Seribe, Kahire, Mektebetü'l-Hancı.
[11] Hucvirî A., (1982), "*Keşfu'l-Mahcub: Hakikat Bilgisi*", haz. Süleyman Uludağ, İstanbul, Dergah Yayınları.
[12] Kuşeyri, (1966), "*El-Kuşeyri Riralesi – El-Kuşeyrî*", çev. Tahsin Yazıcı, Ankara, MEB Yayınevi.
[13] Ocak, A.Y., (2010), "*Kültür Tarihi Kaynağı Olarak Menakıpnameler* (*Metodolojik Bir Yaklaşım*)", Ankara, Türk Tarih Kurumu Yayınları, III. Baskı, s.16.
[14] Ocak, A.Y., (2010), s.16.

veninden taşıdığı geleneklere eklenen tahkiyeye dayalı halk edebiyatının ürünlerinin de etkisi ile kendisine münhasır bir gelenek oluşturmuştur.

XI. yüzyıldan itibaren Kadiriyye ve Rifaiyye gibi iki büyük tarikadın teşekkül etmesiyle birlikte, Abdülkâdir Geylânî, Ahmed er-Rifâî gibi tarikat pirlerinin hayattayken gösterdikleri kerametler anlatılmaya başlanmıştır. Bu anlatılarla birlikte "menkıbe"lerin muhtevasına "keramet" kavramı eklenmiş, zamanla "menkıbe" sözcüğü "keramet" kavramı ile aynı anlamda kullanılır olmuştur. Böylece bir tasavvufi tür olarak menakıp yazma geleneği ortaya çıkmıştır.

XIII. yüzyıla gelindiğinde menakıpname adlı eserler, pirlere yani tarikat kurucularına mahsus olan müstakil menkıbelerden oluşmaya başlamış, XV. yüzyıldan itibaren de tarikat içerisinde öne çıkan şeyh, halife ve şeyh aileleri için de menakıpnameler yazılmaya başlanmıştır. Bu eserlere "menâkıb" adı dışında ayrıca "tezkire[15]", "resehât[16]", "makâmât[17]", "nefehât[18]" gibi farklı adların da verildiği gözlenmektedir[19].

Menakıpname yazımı, muhteva bakımından iki guruba ayrılır. Bunlardan ilkini biyografik mahiyette olan eserler teşkil eder. Biyografik mahiyette oluşturulan menakıpnameler, genellikle bir veli ile aynı dönemde yaşamış ya da velinin vefatını takibeden yıllarda, onu görenler henüz hayatta iken yazıya aktarılmış anlatı gurubudur. Genellikle velinin doğumu, ailesi, yetişmesi, şeyhliğe geçişinden vefatına kadar yaşamış olduğu dönemden müteşekkildir. Tüm bu olayların anlatımında da belli bir zaman dilimi göz önünde bulundurulur. Bu menkıbeleri derleyen kişiler, genellikle velinin tarikatı içerisinde mürit olan kişilerdir. İkinci gurubu ise menkıbeleri derleme yoluyla oluşturulan eserler teşkil eder. Birinci gurupta yer alan menakıpnamelerden ayıran özelliği velinin vefatından çok uzun zaman geçtikten sonra yazıya aktarılmasıdır. Bazen gerçek olabileceği gibi genellikle hayali menkıbelerin aktarılması yoluyla teşekkül eden menakıpnamelerdir. Bu menakıpnameleri derleyen kişiler, genellikle halktan gelme müritler olarak dikkat çekmektedir. Bu menakıpnamelerde, birinci guruptaki menakıpnamelere göre menkıbeler arasındaki zamansal kurguda hatalar kolaylıkla farkedilebilmektedir.

Menakıpname geleneğinin teşekkülünde müstensihlerin inançları doğrultusunda hayata getirdiği motifler, bu eserlerin en önemli parçası konumundadır. Bugüne kadar motiflerle ilgili yapılmış tespitler hakkında bir takım değerlendirmelerde bulunmak konunun mahiyeti açısından faydalı olacaktır.

Menakıpnamelerde Görülen Motifler

Tespit ettiğimiz menakıpnameler üzerine yapılan çalışmalar açıkça göstermektedir ki, müstensihlerin eserlerinde aktardığı menkıbeler birtakım ortak motifler sergilemektedir. Bu motiflere ait ilk tespitler, XV. yüzyılda yaşamış olan *Abdurrahman Câm*î yazmış olduğu "*Nefehâtü'l-üns min Hazarâti'l-kuds*" adlı eserinde evliyaların gösterdiği kerametleri aktarılmıştır[20]. Daha sonra evliya menkıbelerinde işlenen motiflerin bir taslağı Pertev Nâili

[15] "Attâr, Tezkiretü'l-evliyâ".
[16] "Safî, Resehât-ı 'Aynü'l-hayât".
[17] "Hemedânî, Makâmât-ı Yûsuf".
[18] "Abdurrahman-ı Câmî, Nefehâtü'l-üns".
[19] Bkz. Şahin, H., (2004), s.112.

[20] Abdurrahman Câmî'nin belirttiği bu keramet listesi "*Yoğu var etmek", "varı yok etmek", "gizli şeyleri açığa çıkarmak", "açıkta olanları gizlemek",* "ölüyü diriltmek*", "diriyi öldürmek", "duayı gerçekleştirmek", "gıyaben söylenenleri işitmek", "gaybtan ve gelecekten haber vermek", "su üzerinde yürümek", "mekân aşmak", "aynı anda muhtelif yerlerde görünmek", "hayvan, bitki veya cansız maddelerin teşbih ettiklerini duymak", "havada dolaşmak", "vahşi hayvanları emrine almak*" şeklindedir (Bkz. Ocak, A.Y., (2012), s.83.)

Boratav tarafından oluşturularak ilim âlemine sunulmuştur[21]. Bu iki tespitten hareketle en kapsamlı çalışma Ahmet Yaşar Ocak tarafından yayınlanan "*Kültür Tarihi Kaynağı Olarak Menâkıpnameler (Metdolojik Bir Yaklaşım)*[22]" adlı eserde ortaya konulmuştur. Farklı tarikat çevrelerinden ve yine farklı dönemlerde istinsah edilmiş yedisi sünni[23], sekizi gayri-sünni[24] olmak üzere toplam on beş menakıpname üzerinden çalışmasını sınırlamıştır. Bu tespitler doğrultusunda motifleri, sekiz gurupta toplam altmış farklı motif olarak belirlemiştir.

Evliyaların göstermiş oldukları kerametlerde işlenen motifler incelendiğinde, motif sayısının fazlalığı kadar birbirleri ile olan aynilik ve farklılık dikkatleri çekmektedir. Farklılık kendi inanç çerçevesinden kaynaklı olup, birbirlerinden ayrıldıkları noktalarda kendisini göstermektedir. Benzerlik gösteren motifler ise sünni ve gayri-sünnilik gözetmeksizin birçok menakıpnamede evliyanın göstermiş olduğu keramet olarak menkıbelendirilmiştir. Şüphesiz bunda birlikte yaşamanın etkisi çok fazladır. Anadolu coğrafyasında, yaşayan ve farklı mezheplere mensup insanların uyum içerisinde yaşamalarının yanı sıra, tarikatların kendileri dışındaki tarikatlardan üstün olduğunu anlatabilme kaygısı ile ele alınmış eserler, benzer motifler kullanma noktasında menakıpname yazarlarını desteklemiştir. Bazen bir motifin birden fazla menkıbede tekrarlandığı gözlenmektedir. Örneğin, Evliya menkıbelerinde sıklıkla karşılaşılan "asayı ejderhaya dönüştürme" motifi, müstensihi bilinmeyen "*Menâkıb-ı Hacı Bektaş Velî*", Ebu'l-Hayır-ı Rûmî tarafından istinsah edilen "*Saltıknâme*" ve müstensihi bilinmeyen "*Vilâyetnâme-i Sultan Şucâeddîn*" adlı menakıpnamelerde şu şekilde aktarılmaktadır:

[21] Pertev Nâili Boratav yapmış olduğu tespit için hangi menakıpnameleri taradığını aktarmaksızın, beş gurup halinde ayırdığı toplam otuz beş motifi tespit ettiğini belirtmiştir. Çalışmasının sonunda yaptığı değerlendirmelerinde incelenen menakıpnamelerin sayısı artırıldığı takdirde yeni motiflere de ulaşılabileceği düşüncesinde olduğunu paylaşmıştır (Tespit ettiği motiflerin listesi için, Bkz. Boratav, P.N., (1978), "*100 Soru ile Türk Folkloru*", İstanbul, Gerçek Yayınevi, s.52-54).

[22] Bkz. Ocak, A.Y., (2012), s.83-96.

[23] Sünni eğilim sergileyen menakıpnameler, "Menâkıb-ı Sipehsâlâr", "Menâkıbu'l-Ârifin", "Kerâmât-ı Ahi Evran", "Menâkıb-ı Mahmud Paşa", "Menâkıb-ı İbrâhîm-i Gülşenî", "Menâkıb-ı Eşrefzâde" ve "Menâkıb-ı Kemâl Ümmî" olarak belirlenmiştir.

[24] Gayri-sünni eğilim sergileyen menakıpnameler, "Menâkıbu'l-Kudsiyye", "Menâkıb-ı Hacı Bektâş-ı Velî", "Vilâyetnâme-i Hacım Sultan", "Vilâyetnâme-i Abdal Musa", "Vilâyetnâme-i Kaygusuz Baba", "Vilâyetnâme-i Seyyid Ali Sultan", "Vilâyetnâme-i Sultan Şucâeddîn" ve "Vilâyetnâme-i Otman Baba" olarak belirlenmiştir.

Tablo 3: Bir motifin birden fazla evliya menkıbesinde görülmesi.

Menâkıb-ı Hacı Bektaş Velî, ss.82	Ebu'l-Hayır-ı Rûmî, Saltıknâme Topkapı Sarayı Müzesi Ktp. nr.1612, v.254a	Vilâyetnâme-i Sultan Şucâeddîn O. Köprülü özel kütüphanesi nüshası v.13
(Hacı Bektaş vefat edince Sarı İsmail adındaki halifesi, şeyhinin vasiyeti üzerine tekkeyi bırakıp yola çıkar. Nereye yerleşeceğini anlamak için sopasını atar. Sopa nereye düşerse oraya yerleşecektir). Dergâhtan çıkıp sopasını attı. Can gözüyle gördü ki, Menteşe ilinde, Tavas'da bir kilisenin kubbesini delip içeri düştü. O sırada meğer bir keşiş kilisede İncil okurmuş. Sopa kubbeyi delip içeri düşünce keşişin gözüne ejderha gibi göründü. (Keşiş korkar ve Müslüman olur.)	Sarı Saltık Rumeli'nde Kalanoş şehrine gelir. Halkı Müslüman olmaya yahut haraç vermeye zorlar; halk reddeder)… Elinde bir nîze(mızrak)si vardı demirden. Yine bıraktı. Duâyı İsm-i Âzam okudu, üfürdü. Ol nîze yedi başlı ejderha olup ol hisar üzre başın kaldırub dahî hücum eyledi…	Burada da, velî olduğunu kabul etmeyenlere karşı Sultan Şücâuddîn, elindeki meftûl(demir asâ)ü yere bırakır. Meftûl derhal bir ejderha olur. Görenler korkup kaçarlar.

Kaynak: Ocak, A.Y., (2012), s.115.

Evliyaların benimsemiş olduğu tasavvufi yaşam şeklinin temelleri asr-ı saadet döneminde atılmıştır. O dönemden buyana Kur'ân-ı Kerîm'de anlatılan kıssalar ve dinin övdüğü kimselere ait anlatılar halkın nazarında büyük bir değer görmüştür. Bu etkileşim de, gerek sözlü kültürde gerekse evliya menkıbelerini yazan müstensihlerin anlatılarına yoğun bir şekilde sirayet etmiştir. Netekim, evliya menkıbeleri ile Kur'ân-ı Kerîm'de aktarılan kıssalar arasında ve diğer inançlara ait anlatılagelen menkıbeler arasında pek çok benzer motif tespit edilebilir. Örnek olarak vereceğimiz Seyyid Ali Sultan adına *Cezb*î tarafından istinsah edilen "*Vilâyetnâme-i Seyyid Ali Sultan*" adlı eserde Emir Sultan ile ilgili bir menkıbede işlenen "yerden, taştan veya kayadan su çıkarma" motifi Kur'ân-ı Kerîm'de İsrailoğulları ile ilgili bir kıssa ile benzerlik göstermektedir. İlgili menkıbeler şu şekilde aktarılmaktadır:

Tablo 4: Evliya menkıbesi ile Kur'ân-ı Kerîm'de zikredilen bir kıssanın karşılaştırılması.

Cezbî, Vilâyetnâme-i Seyyid Ali Sultan (Cebeci İl Halk Kütüphanesi, nr. 1189, s.18)	Kur'ân-ı Kerîm, el-Âraf, 160
…. Nâgâh öğle namazı vakti irişüb gazîler abdest alub namaz kılmak murad eylediler. Ol yirde su bulamadılar ki abdest alalar. Ol vakt Emir Sultan tizlik idüb elinde bir cıdası var idi, ol mübarek cıda ile "Yâ Allah!" deyüb bir kez çaldı, be-kudret-i Hudâ ve velâyet-i evliyâ ol yirden âb-ı hayat misâli bir su çağlayub revan oldu…	__ Biz onları (İsrâiloğulları'nı) on ikiye, (o kadar) torunlara (kabileye), ümmetlere ayırdık. (Tih'de susayan) kavmi, (Musâ'dan) su istediği zaman "Asâsını taşa vur!" diye vahyettik de ondan on iki pınar kaynayıp akdı. İnsanların her kısmı su içecekleri yeri iyice belledi

Kaynak: Ocak, A.Y., (2012), s.102.

Menakıpnamelerde aktarılan velilere ait menkıbeler sadece Kur'ân-ı Kerîm'de anlatılan kıssalarla benzerlik göstermemektedir. Netekim, Kur'ân-ı Kerîm dışında, başta Hıristiyan azizlerine ve Budist kaynaklarına ait menkıbelerle de benzer motifler sergiler. Örneğin, Hacı Bektaş Veli adına kaleme alınan "*Menâkıb-ı Hacı Bektaş Veli*" adlı eserde, Sarı Saltık ile ilgili bir menkıbede işlenen "tehlike ve felâkete mâruz kalanları kurtarma" motifi ile Hıristiyan aziz menkıbelerindeki bir örnek şu şekilde aktarılmaktadır:

Tablo 5: Evliya menkıbesi ile Hıristiyan azizlerine dair menkıbenin karşılaştırılması.

Menâkıb-ı Hacı Bektaş Velî, ss.46-47 (Evliyâ Çelebi Seyâhatnâmesi, İstanbul, 1314, II, s.133-138)	H. Delehaye, Les Légendes Grecques des Saints Militaires, Paris 1909, s. 74-75
(Hacı Bektaş'ın Rumeli'ni irşad için gönderdiği Sarı Saltık, Kaligra kalesi denilen bir yere gelir): Kale lâzoğlanlarından bir kâfir beğinindi. Ansızın o kalede yedi başlı bir ejderha belirmişti. Onun korkusundan bey ile halk orayı bırakıp uzak bir kaleye gitmişlerdi. Sarı Saltık doğru o ejderhanın üstüne vardı… Hemen tahta kılıcı çekip ejderhanın birer birer yedi başını da kesti. (Sonra Sarı Saltık kalenin beyine haber gönderip tehlikeyi bertaraf ettiğini bildirir. Durumu öğrenen bey, halkı da alıp tekrar kaleye gelir ve hep birlikte Müslüman olup Sarı Saltık'ın müridliğine geçerler.)	… O sırada burada Selbios adında bir kral vardı. Bu kral kötü bir insandı. Putperest idi. Onun hâkim olduğu şehrin yanındaki gölgede korkunç bir ejderha meydana çıktı. Bu canavar kralın iki kızını da esir etmişti. İşte o sırada Saint Georges oraya geldi ve ejderhaya saldırarak mücadeleye girişti. Sonunda canavarı öldürerek kızları ve şehir halkını kurtardı. Bunu gören kral ve halkı, putperestliği bırakarak topluca Hristiyanlığı kabul ettiler ve Saint Georges'a tâbi oldular.

Kaynak: Ocak, A.Y., (2012), s.109.

Yine, *Ferîd*üddî*n Att*âr'ın eseri "*Tezkiretü'l-Evliy*â"da İbrâhîm Bin Edhem'e ait menkıbe ile Çinceden *E. Chavannes* tarafından çevrilen bir anlatıdaki Çinli Kral Mo-t'ien-lo'ya ait menkıbe "Hızır Aleyhisselam ile karşılaşma" motifi işlemesi bakımından benzerlik göstermektedir:

Tablo 6: Evliya menkıbesi ile Budizm kaynaklı menkıbe karşılaştırması.

Ferîdüddîn Attâr, Tezkiretu'l-Evliyâ, nşr. R.A. Nicholson, Leiden, 1905, I, 86-87	Contes et légendes du Bouddhisme Chinois, Çinceden çev: E. Chavannes, Paris, 1927, s.92
İbrahim Bin Edhem ilk zamanlarda Belh şehrinin hükümdarı idi. Bütün âlem onun emrine ve fermanına tâbi bulunuyordu. Bir gün Hızır Aleyhisselâm kendisine görünerek bu saltanatın bâki olmadığını, kendinden öncekiler gibi onunda bir gün yok olacağını bildirdi... Bunun üzerine İbrahim Bin Edhem dünyanın faniliğini anladı. Tacını ve tahtını, saltanatını terkederek yollara düştü. Yolda rastladığı bir koyun çobanına sırtındaki parlak ve altın işlemeli elbiseleri verdi; onun külâhını ve keçesini alarak dervişlik ve fakirlik yoluna girdi…	Vaktiyle Mo-t'ien-lo adında bir krallık vardı. Bunun Nan diye bir kralı bulunuyordu. Çok okumasını ve düşünmesini seven bu kral, bu sayede ilâhî kuvvetlerle irtibat kurmuştu. Günün birinde, bu dünyada bulunan her varlığın yok olacağını anladı. "Benim vücudum da bir gün yok olacağına göre, onu nasıl korumalıyım?" diye düşündü. Sonunda saltanat ve şöhretten vazgeşti; zevk ve safâyı bıraktı. Elbiselerini çıkarıp bir râhip kıyafeti giyerek yollara düştü…

Kaynak: Ocak, A.Y., (2012), s.107.

Anadolu İslamla tanışmadan önce başta tabiat ve atalar kültü olmak üzere Şamanizm, Gök Tanrı, Maniheizm, Budizm, Musevilik ve Hıristiyanlık gibi dinlerin etkisi altında kalmıştır. Bir inanışa mensupken seçilen yeni inanç sitemine geçişte eski dine ait bir takım geleneklerden de vazgeçilememiştir. Eski gelenekler yeni dine göre uyarlanarak yaşatılmaya devam edilmiştir. Netekim evliyalara ait menkıbelerde karşılaştığımız motiflerin, çok eski dönemlere ait anlatılarda da işlendiği birçok kaynakta dikkatleri çekmektedir. Kutsal kitabımız Kur'ân- Kerîm'de Kehf Sûresi 18/60 – 18/82 numaralı ayetlerde aktarılan Hz. Musa ile Hızır Aleyhisselam'ın karşılaşması ve yolculuğu kıssasına benzer anlatılar İlk Çağ Mitolojisi'ne ait kaynaklarda da aktarılmaktadır. "Hızır Aleyhisselam ile karşılaşma" motifinin, İlk Çağ Anadolu Mitolojisine ait anlatılarını şu şekilde örneklendirebiliriz:

Tablo 7: İlk Çağ Anadolu Mitolojisi kaynaklı menkıbe örnekleri.

Orta Anadolu'da Bir Dolaşma M. Şükrü Akkaya, Ankara, 1934, s.7	Mitoloji Sözlüğü Azra Erhat, İstanbul, 1978, 2 Baskı, s.224
Vaktiyle bir padişah varmış. Paraya, altına pek düşkünmüş. Her vakit Tanrıya "Neyi tutsam altın olsun" diye dua edermiş. Bir gün Hızır Aleyhisselâm gelmiş, ne istediğini sormuş; o da "Ne tutarsam altın olsun" demiş. Hızır: "Yarın bu vakitler abdest al, Allah'a dua et, neye elini sürersen altın olacak." demiş. Her şeye elini sürmüş altın olmuş. Derken ağlamaya başlamış. Hızır gelmiş niye ağladığını sormuş. "Her neyi tutarsam altın oldu. Yiyip içemiyorum!" diye cevap vermiş. Hızır demiş ki: "Yarın yine abdest al; bir ibrik su doldur; elini dokunduğun yerlere sür; eskisi gibi olur." Padişah da öyle yapmış.	Kral Midas, Tanrı Dionysos'un yakını ihtiyar kılığındaki Silenos'a iyilik eder. Bu Dionysos'un hoşuna gider. Midas'a dilediğini vereceğini söyler. Midas da her dokunduğu şeyin altın olmasını diler… Midas sarayına dönerken yolda kopardığı bir dal altın olur. Derken aldığı bir çakıl taşı altın olur… buna fazlasıyla sevinir. Ne var ki, sofrasına oturup ekmeği ağzına götürüp şarabı içmek istediğinde ikisi de altın külçesi olur. Midas Dionysos'a yalvarır. Dionysos Midas'ı bağışlar; ona Sardes'e gitmesini, Paktolos deresinin kaynağına çıkmasını ve topraktan fışkıran sularla başını ve ellerini yıkamasını buyurur. Kral da denileni yapar ve ırmak sularında arınır.

Kaynak: Ocak, A.Y., (2012), s.112.

Farklı inanışlara ait örneklendirebileceğimiz bir takım motifler, Türklerin tarih sahnesinde yer almaya başladığı dönemden buyana yaşatılmış ögeleridir. Tespit edilen benzerlikler, Malazgirt Savaşı(1071)'nın ardından Anadolu'da yaşanan Türk egemenliği güvencesinden hareketle bu topraklara yerleşen dervişlerinin, Anadolu'nun İslamlaşması için yaptığı girişimlerin etkisi sonucudur. İlk başlarda Hıristiyanlara ait kiliselerin yakınlarına inşa etmeleri ile başlayan süreçte, Hıristiyan azizlerine ait bir takım menkıbeler de İslamlaştırılarak insanlar arasında yayılması sağlanmıştır.

Ayrıca, evliya menkıbelerinde kullanılan motiflerin büyük bir kısmı Türk destanları ile de benzerlikler göstermektedir. "Tehlike ve felâkete mâruz kalanları kurtarma" motifine benzer birer anlatı, Abdal Musa adına kaleme alınan "*Vilâyetnâme-i Abdal Musa*" adlı menakıpnamede ve "*Ebu Müslüm Horasâni*"ye ait bir menkıbede şu şekilde örneklendirebiliriz:

Tablo 8: Evliya menkıbesi ile Türk destanı kaynaklı menkıbe örneği.

Vilâyetnâme-i Abdal Musa (Bedri Noyan özel kütüphanesi nüshası, ss.13-14)	Abu Muslim, Le Porte-hache du Khorassan Frans. çev: I Mélikoff, Paris, 1962, ss.99
Abdal Musa Sultan namaz vaktinde dorı-geldi; gördü ki bir kara canavar yer kazub çağırır. Kara Abdal'a buyurdu: "Baltanı bile…". Kara canavarı gösterdi. "Eyle kim seğirt, Teke beğinin ruhudur, ol bâba yetiştirmeyelüm" didi. Kara Abdal dahi koğarak ol canavarı yetişüb depeledi. (Tam o sırada Teke beği Antalya'ya giderken yolda atının ayağı sürçer ve tepe üstü yuvarlanarak ölür).	(Ebu Müslim-i Horasanî Emevîler'le cihad için hazırlanır; bir balta yaptırır). Bu esnâda Nasr-ı Seyyar Kişmihin ormanlarında aynı adı taşıyan şehrin yakınında bir sürek avı tertip etti. Zira gölün kıyısındaki çalılıklarda bir canavar kaplan gözleniyordu. Ve rivâyet olundu ki, Mervan'ın tâlii bu kaplanı öldürene bağlıdır. Ebu Müslim, Kündekıran İshak adındaki arkadaşından baltasını ödünç alıp canavarın peşine düştü. Kaplan çalılıklardan çıktı ikisi arasında korkunç bir mücadele başladı. Sonunda Ebu Müslim canavarı öldürdü. (Bu canavar, Mervan'ın ruhudur. Onun ölmesiyle birlikte Mervan da ölür).

Kaynak: Ocak, A.Y., (2012), s.111.

Kullanılan motif açısından benzerlik gösterse de menkıbe ile destanlar ve diğer tahkiyeye dayalı anlatılar bir takım özellikler itibariyle birbirlerinden ayrılır. Menkıbelerde kahramanlar gerçek ve mukaddes kişilerdir, olayların belli bir yeri ve zamanı vardır. Biçim olarak son derece kısa ve sade bir anlatım tarzı sergileyen menkıbelerin, yarı mukaddes olmakla birlikte bir doğma gibi kendilerini kabul ettirirler.

Evliya menakıpnamelerinde aktarılan menkıbelerdeki motiflerin tespiti hakkında daha önce bahsettiğimiz üç çalışma, bizlere menakıpnamelerin kaleme alındığı dönemde, evliyaların nasıl tasavvur edildiğini açıklar mahiyettedir. Netekim, Müslümanlar için evliyalar, Hıristiyanlar için azizler ve diğer tüm inanç sistemlerinin temsilcisi konumunda olan şahıslar, halkın gözünde, Yaratıcı tarafından bir takım özelliklerle donatılmış, özel yaratılışlı insanlar olarak tahayyül edilmiştir. Bu alanda yapılacak çalışmalar ile yeni motiflerin tespiti önem arz etmektedir.

Tasavvufun Kökeni ve Evliya Menakıpnameleri

Kur'ân-ı Kerim'in bahsettiği ve Hazreti Peygamber'in bizatihi uygulamarı ile gösterdiği yaşam tarzını örnek alan tasavvuf, "zühdi", "tasavvufi" ve "tarikatlar" olmak üzere üç dönem halinde gelişim göstermiştir. *Zühdi* dönem, Hazreti Peygamber'in yaşadığı ve "asr-ı saadet" şeklinde isimlendirilen dönemi kapsar, Veysel Karanî (H 37/M 657) ve Hasan Basrî (H 110/M 728) gibi tabiun zümresinden müteşekkildir. *Tasavvufi* dönem, M IX. yüzyıldan itibaren iki mektep üzerinden irşad görevinin yerine getirildiği dönemdir. Bayezid-i Bistâmî (H 262/M 875), Cüneyd-i Bağdâdî (H 297/M 909) ve Hallâc-ı Mansûr (H 310/M 922) gibi ünlü sufileri yetiştiren *Irak mektebi* gurubu, Basra, Küfe ve Bağdat şehirlerinde hüküm sürmüştür. Dönemin ulemasının tepkisini görmüş ama âlim ve sultanların bu şeyhlere olan intisabı tepkilerin kırılmasına neden olmuştur. Hamdûn-ı Kassâr

(H 272/M 885)'ın öncülük ettiği *Horasan mektebi*, tasavvufi anlayış olarak Irak mektebinden farklı olarak "ilahi aşk" ve "cezbe" motifinin hâkim olduğu bir gurup olmuştur. *Tarikatlar dönemi* ise M XI. yüzyıldan itibaren İslam dinini geniş bir coğrafyaya yayan, geride kalan iki tasavvuf anlayışının meydana getirdiği tarikatların ortaya çıktığı süreçtir.

İbrahim Yınal Bey ve Kutalmışoğlu Süleyman tarafından kumanda edilen Selçuklu ordusunun Moğollara karşı açtığı Pasinler Savaşı (M 1048), Anadolu'ya yerleşme amacı ile yapılan ilk savaş olarak tarihe geçmiştir. Kazanılan bu savaşın ardından Selçuklu Hükümdarı Alparslan ile Bizans İmparatoru IV. Romen Diyojen arasında yaşanan Malazgirt Savaşı (M 1071) ile birlikte de Anadolu'nun kapıları Türklere tamamen açılmıştır. Bu sonuç, Anadolu topraklarında Selçukluların hâkimiyeti anlamına geliyordu ve hemen akabinde yaşanan güven ortamı, Maveraünnehir, Harezm, Horasan ve Azerbaycan başta olmak üzere Türklerin yaşadığı coğrafyadan Anadolu'ya göçlerini başlatmıştır.

Göç eden bu toplulukların içerisinde bulunan mutasavvıflar, İslam merkezleri vücuda getirmiş ve kısa zamanda geniş halk kitlelerine ulaşmışlardır. İslami ilimlerin yanı sıra tasavvufi canlılık kazandırdıkları bu topraklarda, kendilerini her zaman himaye eden Selçuklu sultanları tarafından son derece hürmet ve yardım görmüşlerdir. Tekke ve tarikatlar, devletin her bir köşesine intikal etmiş, devletin ileri gelenlerinin ve hatta hükümdarlarının da bu şeyhlere mürit olmaları ile birlikte tekkelerin nüfuzu gün geçtikçe artmıştır.

Moğol İmparatoru Cengiz Han'ın vefatının ardından dört parçaya ayrıldığında kurulan devletlerden birisi olan İlhanlılar, M 1243-1335 yılları arasında Anadolu'yu yağmalamış ve Türkiye Selçuklularının yıkılışını hazırlamıştır. Yaşanan Kösedağ Savaşı ile Anadolu Selçuklularının yaşadıkları coğrafyada hâkimiyetleri sona ermiştir.

Anadolu Selçuklu devletinin kuruluşunda memleketin her bir köşesine dağılma fırsatı bulan tekke ve tarikatlar büyük bir görev üstlenir. Moğol istilası, Anadolu'da yılgınlığa, çeşitli sosyal sıkıntıların oluşmasına, toplumun huzurunun bozulmasına neden olunca; meydana gelen içtimai bozukluk da hükümetin siyasi birliğini ortadan kaldırmıştır. Bu sıkıntılı dönemde Anadolu insanı kendisini tasavvufi hareketliliğin içerisinde bulmuş, huzur tekkelerde tarikatların yaydığı ümitte, aşkta aranır olmuştur. Halk, gönlünü kendilerine umut aşılayan tasavvuf büyüklerine açmıştır.

İnsanlar arasında anlatılan evliya menkıbeleri, tasavvufi bir yaşama sıkısıkıya bağlanılmasına neden olmuştur. Türk edebiyatının destani dönemin oluşturduğu zemin, X. yüzyılda İslamiyeti kabul eden Türklerin bir asır sonra tasavvufi mahiyette eserler kaleme almasını sağlamıştır. Hemen XI. yüzyılda Karahanlı hükümdarı olan Satuk Buğra Han'ın hayatına dair menkıbelerden müteşekkil **Tezkire-i Satuk Buğra Han**[25] adlı eser Maveraünnehr'de istinsah edilmekle birlikte Türk menakıpname edebiyatının da ilk ürünü olarak kabul edilmektedir.

XI, XII ve XIII. yüzyıllarda, tasavvufi düşünce disiplin haline gelerek sistemleşmiş ve İslam dininin mistik ve manevi yönünü tasavvufla birleştiren tarikatlar düşünceleri ile kurumsallaşmıştır. Orta Asya'da yaşamış bir Türk mutasavvıfı olan *Ahmed Yesevî* tarafından kurulan *Yeseviyye* tarikatı, ilk olarak Seyhun nehri havzasında Taşkent ve çevresinde yerleştikten sonra Aral gölünün güneyindeki Harezm bölgesine yayılmıştır. Aynı zamanda Seyhun ile Ceyhun nehrinin sınırlarını çizdiği Maveraünnehir'de geniş bir kitleye ulaşan tarikat, şeyhlerinden aldıkları öğretiler ile yola çıkan dervişler vasıtasıyla Horasan,

[25] Eser nüshası, İngiltere Milli Kütüphanesi Türkçe Yazmaları Or. 8161 numarada mevcuttur. İstinsah tarihi bilinmemekle birlikte *Mollâ Hâcî* tarafından istinsah edilen bir nüsha İngiltere Bodleian Kütüphanesi Türkçe Yazmaları MS Ind. Inst. Turk.8 numarada mevcuttur.

Azerbaycan ve Anadolu'ya kadar ulaşmıştır. Yine asırlarca insanlığa hizmet edecek olan *Kadiriyye, Rıfaiyye, Mevleviyye,* Kübreviyye, Bektaşiyye tarikatları da bu dönemlerde kurulmuştur.

Bu yüzyıllarda yaşadığı kaynaklarda zikredilen evliyalar, İslamiyet'in Anadolu coğrafyasına yayılmasında büyük işler başarmıştır. İlk tasavvufi kurumların temellerini attıkları yerleşim yerlerinde, insanların benimsemiş olduğu inançların önemli kişilerine ait menkıbeleri İslamileştirdiklerini daha önce söylemiştik. Bu vesile ile kendilerinin yetiştirdiği müritleri ve onlardan sonra gelen ve bu tarikatlara gönül veren müritler sayesinde, ilk dönem evliyalarının menkıbevi hayatları günümüze kadar ulaşmıştır. Bu evliyaların kerametlerini konu alan menakıpnamelerin sayısı oldukça azdır. Daha çok sözlü kültür etkili olduğu için takip eden yüzyıllarda yine bu evliyaların menkıbelerini konu alan eserler görülmektedir. XIV. yüzyıla kadarki süreçte menakıpname yazımı geleneği, sufilerin kendi şahsına münhasır kerametlerinden oluşması bakımından ortak bir şekil arz eder.

XIII. yüzyıl ve öncesine ait, kaynaklarda isimleri zikredilen şu menakıpnameler tespit edilmiştir: **Menâkıb-ı Şeyh Evhad**ûddîn-i Kirmânî[26] adlı eser Evhadûddîn-i Kirmânî'nin Sivas'taki önde gelen halifelerinden olan Şeyh Şemsüddîn Ömer Evhadûddîn'in oğlu *Muhammed el-Al*âî tarafından istinsah edilmiştir. **Menâkıbu'l-Kudsiyye f**î Menâsıbi'l-Ünsiyye[27] adlı müstensihi bilinmeyen eser, M 1240'ta Amasya dolaylarında Babaîler İsyanı adında bir isyan çıkaran Baba İlyas Horasânî'nin hayatı ve menkıbelerinden müteşekkildir. **Menâkıb-ı Lokman-ı Perende** adlı eserin de "*Anadolu Selçukluları döneminden kalma bir yazma olduğunu Hacı Bektaş Vel*î *menakıbnamesinden*[28]" öğrenmekteyiz.

Ayrıca bu yüzyılda kaleme alınmış Hz. Ali'nin menkıbelerini ve Bedir Savaşı'nda kahramanlık gösteren ashabı konu edinen menakıpnameler kaleme alınmıştır. Hz. Ali'ye dair kaleme alınan **Menâkıb-ı Emîr El-Müminîn**[29] adlı eser Şeyh Safî tarafından istinsah edilmiştir. **Menâkıb-ı Eshâb-ı Bedir**[30] adlı eser ise *Müstakîmzâde Süleymân Sa'deddîn b. Emîn-Allâh* tarafından istinsah edilmiştir.

XIV. yüzyılın başlarında Anadolu'da yaşamını sürdüren beylikler, güçlü olma mücadelesine girişir. Bunlar arasında, Söğüt'ü merkez edinen Osmanlı beyliği, gelecekte büyük bir imparatorluğa dönüşecek olan devletin temellerini yüzyılın hemen başında atar. Ertuğrul Gazi'nin oğlu Osman Bey tarafından kurulan Osmanlı Devleti (1299), Orhan Gazi zamanında Bursa(1326)'yı ve İznik(1329)'i topraklarına katar. Süleyman Paşa, Gelibolu(1354)'yu alır. I. Murad Hüdavendigar Meriç'i geçerek batıya fetihler başlatır, Sırpsındığ ve Kosova savaşlarını kazanır. I. Bayezid devrinde Niğbolu'da Haçlı kuvvetlerine karşı büyük bir zafer kazanılır, Asya ve Avrupa topraklarındaki hâkimiyet hızla genişler.

Daha önce Emeviler döneminde devlet başkanı ile tarikat şeyhleri arasında yaşanan ikili ilişkiler, Selçuklu ve Osmanlı İmparatorluğu döneminde gelişerek akrabalık boyutuna taşınır. Netekim, Osman Gazi, Şeyh Edebali'nin kızı Bala Hatun ile evlenmiştir. Hükümdarların, devlet adamlarının ve halkın mutasavvıflara karşı gösterdikleri yakın ilgi tarikatların hızla yayılmasına ve güçlenmesine imkân tanımıştır.

---

[26] Eser nüshası, Milli Kütüphane, Mikro Film Kataloğu Mf1994 C 488 numarada mevcuttur.

[27] Eser nüshası, Konya Mevlânâ Kütüphanesi nr.4937 numarada mevcuttur.

[28] Ocak, A.Y., (2010), s.47.

[29] Eser nüshası, Ankara Adnan Ötüken İl Halk Kütüphanesi 06 Hk 4120 numarada evcuttur.

[30] Eser nüshası, Marmara Üniversitesi Kütüphanesi İlahiyat Fakültesi Kitaplığı Demirbaş: 00908/003672 numarada mevcuttur.

Osmanlı topraklarında ilk tarikat, Yıldırım Beyazıd'a damat olan Emîr Sultan (Emîr Buhârî) tarafından Bursa'da kurulan *Nurbahşiyye tarikatı* olmuş, imparatorluk süresince mutasavvıflar adına tekke yapımı ve vakıflar kurulmasına sultanlar da destek olmuştur. Osman Gazi, Kumral Baba'ya bir zaviye yaptırıp vakıflar tayin etmiştir. Orhan Gazi, Şeyh Edebali'nin kabrine bir türbe ve zaviye yaptırmış, Geyikli Baba vefat ettiğinde türbe ve bir tekke yaptırmış, Bursa'nın fethine katılan Abdal Musa, Geyikli Baba ve Abdal Murad gibi sufilere Bursa Uludağ yamaçlarında birer zaviye yaptırıp vakıflar tayin etmiştir. I. Murad, Yenişehir kasabasında Postinpuş Baba'ya bir zaviye kurdurmuş, Dimetoka'da Abdal Cüneyd'e zaviye yaptırmıştır. Yıldırım Bayezıd ise Bursa'da Ebû İshak Zaviyesi'ni Kazerûniyye tarikatı mensupları için inşa ettirmiştir. Devlet ricalinden bu şekilde ihsanlar gören tarikatların şeyhleri, gerek müritleri gerekse halk tarafından saygıya mazhar olmuştur.

Tarikatlara gönül veren müritler, şeyhlerinin kerametlerine dair menkıbeler kalem almaya devam etmiştir. Bu yüzyılda istinsah edildiği tespit edilen menakıpnamelerde XIII. yüzyıl ve öncesinde yaşamış evliyaların menkıbeleri aktarılmaktadır.

XIV. yüzyıl ve öncesine ait, kaynaklarda isimleri zikredilen şu menakıpnameler tespit edilmiştir: **Kerâmât-ı Ahî Evrân**[31] adlı eser *Gülşehr*î tarafından, **Menâkib-i Cemâleddîn Sâvî**[32] adlı eser de *Hatib-i Fâris*î tarafından istinsah edilmiştir. Anadolu Selçukluları döneminde Farsça yazılan **Risâle-i Sipehsâlâr be Menâkıb-ı Hudavendigâr**[33] adlı eser Mevlevî muhitine mensup *Mecdüddîn Feridun b. Ahmed Sipehsâlâr* tarafından istinsah edilmiştir. **Menâkıbu'l-Ârifîn**[34] adlı eser Şemseddî*n Ahmed Eflâk*î Â*rif*î tarafından istinsah edilmiştir. **Menâkıb-ı Şeyh-i San'ân**[35] adlı eser ise Ferîdüddîn Attâr'ın yazdığı "*Mantıku't-tayr*" adlı eserde aktarılan Şeyh-i San'ân hikâyesinden hareketle şair *Ahmedî* tarafından istinsah edilmiştir.

XV. yüzyılda da padişahlar, tarikatlara karşı yakınlık göstermeye devam etmiştir. Yıldırım Bayezid, Emir Sultan'a farklı bir teveccüh göstermiş, kızı Hundi Hatun'u Şeyh Emir Sultan ile evlendirmiş, bu evlilik tasavvuf erbabı ile yakınlaşmaya vesile olmuştur. Padişah II. Murat, Hacı Bayram Veli'nin müritlerinden vergi almayacağını ilan etmiştir. Emir Sultan'ın başlattığı, padişahlık hüviyetini kazanmaya vesile olan dualarla "kılıç kuşanma*"* merasimine bu yüzyılda da devam edilmiştir. Netekim, Fatih Sultan Mehmed'in de, Şeyhi Akşemseddin tarafından Eyüb'te Eyyüb El-Ensârî'nin huzurunda kılıç kuşandığı bilinmektedir. Padişahların yakın ilgisi sonucu tarikat şeyhleri de çeşitli savaşlarda saltanata takviye güç olarak padişahın yanında olmuştur. Emir Sultan, II. Murat zamanında İstanbul fethine müritleri ile birlikte katılmıştır. Yine Fatih Sultan Mehmed, İstanbul'un fethi sırasında zamanın büyük şeyhleri ve sufilerinin savaşa katılmalarını istemiş, bunun üzerine Akşemseddin ile beraber birçok şeyh ve sufi kuşatmaya moral gücü katmış, dualarda bulunmuştur.

---

[31] Bkz. Levend, A.S., (1957), "*Mantıku't-Tayr*", Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi, s.12-14; Cahen, C., (1994), "*Osmanlılardan Önce Anadolu'da Türkler*", çev.Yıldız Moran, İstanbul, E Yayınları, s.347.

[32] Tahsin Yazıcı, eser üzerine yapmış olduğu çalışmada hem eserin adında hem de "Önsöz" kısmında bu pîrin adını "Camâl al-Dîn-i Sâvî" şeklinde zikretmektedir (Bkz. Yazıcı, T., (1972), s.VII).

[33] Eser nüshası, İstanbul Millet Kütüphanesi Ali Emiri Koleksiyonu 34 Ae Farsça 89 numarada mevcuttur.

[34] Eser nüshası, İstanbul Süleymaniye Kütüphanesi Nafiz Paşa 1205 numarada mevcuttur.

[35] Hikâye, Milli Kütüphane 06Mil Yz FB 437/2 arşiv numaralı bir mecmuanın 46b-57b numaralı varakta ayrıca Kütahya Vahid Paşa İl Halk Kütüphanesi 1617 numarada müstakil olarak yer alır.

Osmanlı sultanları, hayatlarının bütününde tasavvuf kültürü üzere yaşamaya gayret etmişlerdir. Bu kültürü, şahsi hayatlarında gördüğümüz gibi devlet yönetimine taşıdıkları görülür. Bundan dolayı tekkeler, devlet adamları, halk, ulema ve şeyhlerin bütünleştiği mekânlar olarak işlev sergilemiş, bunun sonucu olarak da toplumsal çatışma ve sınıfsal farklılıkların önüne geçmiştir. Ülkenin tek-vücut haline gelmesini sağlayan bu anlayış, Osmanlı toplumunu da ideal toplum yaşamı konumuna getirmiştir.

XV ve XVI. yüzyıllar Türk edebiyatında menakıpname türünün en ilgi çekici örneklerinin verildiği yüzyıllar olarak öne çıkmaktadır. Halk arasında çok okunan bu tür eserlerde, devletin önemli makamlarında bulunan insanlar ve sonradan kendilerine velilik atfedilen kişiler hakkında önemli bilgiler mevcuttur.

XV. yüzyıla ait, kaynaklarda isimleri zikredilen şu menakıpnameler tespit edilmiştir: XIII. yüzyıl ve öncesinde yaşayan evliyalara ait menkıbelerden, Abdal Musa'nın doğumundan itibaren hayatını, Teke yöresine gelişini ve buradaki yaşantısını anlatan **Velâyetnâme-i Abdal Musa**[36] adlı eserin müellifi kesin olarak bilinmemekle birlikte bu yüzyılda istinsah edildiği bilinmektedir. Hacı Bektaş Velî'nin menkıbevî hayatını konu edinen "*Vilâyetnâme*" ya da **Menâkıb-ı Hacı Bektâş Velî**[37] adlı eser İlyas bin Hızır tarafından yazıldığı, aksi iddialar olsa bile kuvvetli ihtimaldir. İbrâhîm Bin Edhem'in menkıbelerinden müteşekkil **Dâstân-ı İbrâhîm bin Edhem**[38] adlı eser ve **Menâkıb-ı Seyyid Mahmud Hayrânî**[39] adlı eser müstensihi bilinmemekle birlikte bu yüzyılda istinsah edilmiştir. XIV. yüzyılda yaşayan evliyalara ait menkıbelerden, "*Velâyetnâme-i Şâhî*" ya da **Velâyetnâme-i Otman Baba**[40] adlı eser *Küçük Abdal* tarafından istinsah edilmiştir. Sultan Şucâeddin'e ait menkıbelerden müteşekkil **Vilâyetnâme-i Sultan Şucâeddin**[41] adlı eser *Esir*î mahlaslı bir şair tarafından istinsah edilmiştir. **Menâkıb-ı Şeyh Bedreddin İbn Kadî İsrâil**[42] adlı eser ise Şeyh Bedreddin Mahmud'un torunu *Hâfız Halil bin İsmâil* tarafından istinsah edilmiştir. **Velâyetnâme-i Hacım Sultan**[43] adlı eser "*Derviş Burhan adında birisinin yazmış olabileceği kuvvetle muhtemel*[44]"dir. Bektaşi geleneğinde "Kızıl Deli" namıyla anılan Seyyid Ali Sultan'a dair menkıbelerden müteşekkil[45] **Velâyetnâme-i Seyyid Ali Sultan[**46**]** adlı eser ve

[36] Eser nüshaları için Bkz. Güzel, A., (1999), "*Abdal Mûsâ Velâyetnâmesi*", Ankara, Türk Tarih Kurumu.

[37] Eserin ülkemizde değişik kütüphanelerde farklı nüshaları mevcuttur. Bu nüshalardan en eski vilâyetnâme nüshasının, XVII. yüzyıldan önceye gitmediğini yani, Hacı Bektaş Velî'nin vefatından bir hayli sonra, yaklaşık olarak 200-230 yıl sonra kaleme alınmış olduğu, bunun da 1624 tarihinde yazılmış olduğu görüşleri kaynaklarda zikredilmektedir (Bkz. Gölpınarlı, A., (1983), *"Vilâyet-nâme Menâkıb-ı Hünkâr Hacı Bektâş-ı Velî"*, Ankara, İnkılâp Kitabevi, s.XXIII). Bu yaklaşım doğrultusunda Abdülbâki Gölpınarlı, "eserin en eski nüshasının Hacı Bektaş tekkesinden gelen ve günümüzde Ankara (Milli) Kütüphanesinde bulunan nüsha (Gölpınarlı, A., (1995), s.XXIII)" olduğunu belirtir. Bu nüsha, Milli Kütüphane, Yazma Eserler Bölümü, Kayıt no: 215 numarada mevcuttur.

[38] Eser nüshası, Milli Kütüphane Yazma Eser Yz. A 2069/3 numarada mevcuttur.

[39] Bkz. Ocak, A.Y., (2010), s.47.

[40] Eser nüshası, Ankara Adnan Ötüken Kütüphanesi nr.495 numarada mevcuttur.

[41] Eser nüshası, Hacıbektaş Halk Kütüphanesi 166-168 numaralı mecmuada mevcuttur.

[42] Eser nüshası, İstanbul Büyükşehir Belediye Kütüphanesi Muallim Cevdet K.157 numarada mevcuttur.

[43] Eser nüshası, Arnavutluk Devlet Arşivi Türkçe Yazmaları Koleksiyonu 88 numarada mevcuttur.

[44] Ocak, A.Y., (2012), s.52.

[45] Yazarı hakkında, "*ilk bakışta Cezbî mahaslı bir şair gibi görünüyorsa da, dil ve üslûp XV. yüzyıla ait olduğunu meydana koymaktadır* (Ocak, A.Y., (2012), s.54)." şeklinde düşüncesini açıklayan Ahmet Yaşar Ocak bu bakımdan XVII. yüzyıl sonlarıyla XVIII. yüzyıl başlarında yaşayan Şâ*ir Cezbî*'nin, bu eserin müellifi olmamakla birlikte ancak düzenleyicisi olabileceği düşünülmektedir (Bkz. Ocak, A.Y., (2012), s.54).

[46] Eser nüshası Ankara Adnan Ötüken Kütüphanesi, nr.1189 numarada mevcuttur.

Menâkıb-ı Şeyh Bedreddin Mahmûd[47] adlı eserin müstensihi bilinmemektedir. XV. yüzyılda yaşayan evliyalara ait menkıbelerden Kemâl Ümmî'nin menkıbeleri ile çevresinde oluşan diğer şeyhleri ve oğlu Sinan Efendi'yi konu alan menkıbelerden müteşekkil **Menâkıb-ı Kemâl-i Ümmî[**48**]** adlı eser Âşık Ahmed tarafından istinsah edilmiştir. Ayrıca İmâm-ı Âzâm Ebû Hanife'ye dair menkıbelerin aktarıldığı iki eserden **Menâkıbu'l- İmâmi'l-Aʿzam**[49] adlı eser *Hafîzeddîn Muhammed bin Muhammed el Bezzâzî el-Kerderî* tarafından ve **Menâkıb-ı İmâm-ı Aʿzam Tercümesi**[50] adlı eser ise *Muhammed Bin Ömer El-Halebî* tarafından istinsah edilmiştir. Abdulkâdir Gilânî'nin menkıbelerinden müteşekkil **Menâkıb-ı Şeyh Abdulkâdir Gilânî**[51] adlı eserin de *Kemâl Ümmî* tarafından yazıldığı kaynaklarda zikredilmektedir.

XVI. yüzyılda, II. Bayezid, ibadete çok düşkünlüğü ile bilinen bir veli olarak anılırken; Kanuni Sultan Süleyman, Celvetiyye tarikatının şeyhi Üftâde hazretlerinin sohbetinde bulunmak için İstanbul'a davet etmiştir. Çok sayıda şeyhle görüşüp, sohbet eden Kanuni Sultan Süleyman, Nakşibendiyye, Halvetiyye, Bayramiyye, Mevleviyye tarikatlarından dersler almıştır. III. Selim, Şeyh Galip'in İstanbul'daki Mevlevi tekkesine ziyaretlerde bulunmuş ve pek çok tadilat yaptırmıştır. Yavuz Sultan Selim'in Mısır'ı fethetmesinden sonra pek çok yeniçeri ve sipahi, burada irşad vazifesinde bulunan *Gülşeniyye* şubesinin kurucu Gülşenî İbrâhîm'e intisap eder. Bir süre sonra İbrâhîm Gülşenî de Kanunî Sultan Süleyman'ın daveti üzerine İstanbul'a gelir.

Bu yüzyıl Osmanlı İmparatorluğu'nda tarikatların en yoğun faaliyet gösterdikleri, sayı bakımından çoğaldıkları ve dolayısıyla menakıpname edebiyatının en bol ürün verdiği bir dönem olarak dikkat çekmektedir. Bu yüzyıla kadar Anadolu coğrafyasında geniş halk kitlelerine ulaşan evliyalar artık vefat etmiştir ve yetiştirmiş oldukları müritler şeyhlerinin bir takım kerametlerini yoğun bir şekilde kaleme almaya başlamıştır. XVI. yüzyılda yaşayan ve kerametlerine dair menakıpname yazılan evliya sayısının az olmasına rağmen çok sayıda menakıpname kaleme alınmış ve bunların da pek çoğu günümüze kadar ulaşmıştır. Bu menakıpnameler içerisinde, evliyanın ardından tarikatın devamını sağlamış şeyhlerin de menkıbelerine yer verildiğini görmekteyiz.

XVI. yüzyıla ait, kaynaklarda isimleri zikredilen şu menakıpnameler tespit edilmiştir: XIII. yüzyıl ve öncesinde yaşayan evliyalara ait menkıbelerden, **Menâkıb-ı Ahi Evran Mesnevisi**[52] adlı eser *Süleyman b. Alâüddevle b. Abdullah* tarafından istinsah edilmiştir. **Menâkıb-ı Şeyh Ebû İshâk-ı Kazerûnî**[53] adlı eser *Hüsâmeddin Bursevî* tarafından ve eserin tercümesi olan **Terceme-i Menâkıb-ı Şeyh Ebû İshâk-ı Kâzerûnî**[54] adlı eser Şevkî-i Kadîm tarafından istinsah edilmiştir. **Hallâc-ı Mansûr Menâkıbnâ-**

[47] Eserin nüshası, Süleymaniye (Hacı Mahmud) Kütüphanesi nr.4679/I numarada mevcuttur.

[48] Eser nüshasının Millet Kütüphanesi, manzum, nr.1323'te bulunduğunu Ahmet Atilla Şentürk ve Ahmet Kartal ortak yayınlarında belirtirken (Bkz. Şentürk A.A., ve Kartal A., (2004), s.265), bu nüshayı gören Ahmet Yaşar Ocak, baştan ortadan ve sondan eksiklik varakları olan nüshanın, 29. varaktan itibaren yazar Âşık Ahmed'in, şeyhi için yazdığı medhiyelerden müteşekkil olduğunu aktarmaktadır (Bkz. Ocak, A.Y., (2012), s.59).

[49] Eser nüshası, Manisa İl Halk Kütüphanesi 1340 numarada mevcuttur.

[50] Eser nüshası, Kütahya Vahit Paşa İl Halk Kütüphanesi 524 numarada mevcuttur.

[51] Bkz. Ahmet Atilla Şentürk – Ahmet Kartal, (2004), "Üniversiteler İçin Eski Türk Edebiyatı Tarihi", İstanbul, Dergâh Yayınları, s.265.

[52] Eser nüshası, Baki Yaşar Altınok'un şahsi kütüphanesinde mevcuttur.

[53] Menakıpname hakkında Bkz. TDV İslam Ansiklopedisi, "*Hüsâmeddin Bursevî*" maddesi, Cilt 18, s.512.

[54] Eser nüshası, Süleymaniye Kütüphanesi Esad Efendi Kitaplığı 2429 numarada mevcuttur.

mesi[55] adlı eser *Niyâzî* mahlaslı birisi tarafından, ***Mansûr-nâme***[*56*] adlı eser *Müridî Aydınî* tarafından istinsah edilmiştir. **Menâkıb-ı Pîrî Baba[**57**]** adlı eser Şamluoğlu Hoca İbrahim tarafından istinsah edilmiştir. **Menâkıb-ı Mevlânâ**[58] adlı eser *Lokmânî Dede* tarafından, Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî ile onun halifelerinden Konyalı Mevlevi şeyhi ve aynı zamanda mesnevihanı Sinan Dede hakkında hâl tercümelerinden müteşekkil **Mürşidü't-tâlibîn**[59] adlı eser ise *Mesnevîhan Mahmûd Dede* tarafından istinsah edilmiştir. Ferîdüddîn Attâr'ın "*Mantıku't-tayr*" adlı eserinde aktarılan Şeyh-i San'ân hikâyesi[60] nden hareketle kaleme alınan Şeyh-i San'ân H**ikâyesi**[61] adlı eser *Mostarlı Ziyâ'î* tarafından istinsah edilmiştir. **Menâkıb-ı Şeyh Mecdüddîn**[62] adlı eser İlyas İbn Akhisâ*r*î tarafından istinsah edilmiştir. **Menâkıb-ı Sadreddîn-i Konevî**[63] adlı eser müstensihi -*Musa Sadri* olarak görülse de- kesin olarak bilinmemektedir. Müstensihi bilinmeyen eserlerden **Menâkıb-ı Ahi Cihân-ı Nasreddîn Ahi Evran**[64] adlı eser Ahi Evran'ın menkıbelerinden, "*Makalat*" ya da **Menâkıb-ı Şeyh Safiyyuddîn-i Erdebîlî[**65**]** adlı eser Safevilik tarikatının kurucusu Şeyh Safî'nin menkıbelerinden müteşekkildir. **Menâkıb-ı Hacı Bayram Velî[**66**]** adlı eser Bayramilik tarikatına bizzat adını da veren Hacı Bayram Veli'nin menkıbelerinden, müteşekkildir. XIV. yüzyılda yaşayan evliyalara ait menkıbelerden, "*Makâmât-ı Evliya*" ya da **Menâkıb-ı Akşemseddin**[67] adlı eser *Emir Hüseyin Enî*sî tarafından istinsah edilmiştir. Emir Sultan'ın menkıbelerine dair kaleme alınan "*Menâkıb-ı Cevâhir"* adı ile meşhur **Menâkıb-ı Emir Sultan**[68] adlı eser Halvetî tekkesi postnişinlerinden ve halifelerinden olan *Yahyâ bin Bahş*î tarafından, **Menâkıb-ı Emir Sultan**[69] ya da "*Vesîletu'l-metâlib*" adlı eser *Zeynelâbidin bin Hacı Kasım* tarafından istinsah edilmiştir. Emir Sultan'ın menkıbelerinden müteşekkil dört ayrı eser *Nimetullah Efendi*[70], Şevkî *Mehmet bin Ahmed Efendi*[71], *Sen*âyî *Çelebi*[72] ve *Müdâmî*[73] tarafından istinsah edilmiştir. Yine bu yüzyılda Semerkandiyye Tarikatı'nın Bursa'daki temsilcisi olan *Hüsameddin Bursevî* tarafından kaleme alınan **Menâkıb-ı Emir Sultan**[74] ve "*Kitâbü'l-Menâkıb*" ya

[55] Eser nüshası, Milli Kütüphane Yazmalar Koleksiyonu Yz. A 761/2 numaralarda mevcuttur.
[56] Eser nüshası, Milli Kütüphane Yazmalar Koleksiyonu 06 MK. Yz. A 6309 numarada mevcuttur.
[57] Eserin bir nüshası Topkapı Sarayı Müzesi (Hazine) Kütüphanesi nr.1313"te mevcuttur.
[58] Eser nüshası, Milli Kütüphane Yazmalar Kataloğu 06 Mil Yz A 9899 numarada mevcuttur.
[59] Bkz. Şentürk A.A. ve Kartal, A., (2004), s.398.
[60] Hikâye, Milli Kütüphane 06Mil Yz FB 437/2 arşiv numaralı bir mecmuanın 46b-57b numaralı varakta ayrıca Kütahya Vahid Paşa İl Halk Kütüphanesi 1617 numarada müstakil olarak yer alır.
[61] Eser nüshası, İstanbul Millet Kütüphanesi Ali Emiri Koleksiyonu 935 numarada mevcuttur.
[62] Bkz. Şentürk A.A. ve Kartal, A., (2004), s.396.
[63] Eserin nüshası Topkapı Sarayı (Hazine) Kütüphanesi, nr.117 numarada mevcuttur.
[64] Eser nüshası, İstanbul Yapı Kredi Bankası Sermet Çifter Kütüphanesi Nu. 919 numarada kayıtlı "*Burgazi Fütüvvetnâmesi*"nin 83a-91a arasında yer alan 8 varaklık kısımda mevcuttur.
[65] Eserin nüshası Süleymaniye (Hacı Mahmud) Kütüphanesi, nr.6491 numarada mevcuttur.
[66] Eser nüshası Süleymaniye (Mihrişah Sultan) Kütüphanesi nr.443/4 numarada mevcuttur.
[67] Eser nüshası, Süleymaniye (Hacı Mahmud) Kütüphanesi nr.4666 numarada mevcuttur.
[68] Eser kütüphanelerde üç farklı isimle kayıtlıdır. "Menâkıb-ı Cevâhir li Hakk-ı Emîr Sultân" adlı nüsha Hacı Selim Ağa Kütüphanesi Kemankeş Bölümü no:410/1 numarada, "Menâkıb-ı Emîr Sultân" adıyla kayıtlı nüsha Bursa Büyükşehir Belediyesi Şehir Kütüphanesi Nadir Eserler no:10916 numarada, "Menâkıbu'l- Cevâhir" adıyla kayıtlı nüsha Milli Kütüphane Yazmalar Koleksiyonu no: 06 Mil Yz A 3406 numarada mevcuttur.
[69] Eser nüshaları, Millet (Ali Emirî) Kütüphanesi nr.1060 numarada mevcuttur.
[70] Eser Nüshası, Süleymaniye (Hacı Mahmud) Kütüphanesi, nr.4564 numarada mevcuttur.
[71] Eser nüshası, Süleymaniye Kütüphanesi Hacı Mahmud Efendi Bölümü no:3691 numarada mevcuttur.
[72] Eser nüshası, Süleymaniye Kütüphanesi Düğümlü Baba Bölümü no:568 numarada mevcuttur.
[73] Eser nüshası, Yapı Kredi Sermet Çifter Araştırma Kütüphanesi no:35775/1'de mevcuttur.
[74] Eser nüshaları, Süleymaniye Kütüphanesi Hüsrev Paşa Bölümü no:185 numarada mevcuttur.

da **Menâkıb-ı Şeyh Alâeddin Ali Bin Yahyâ es-Semerkandî**[75] adlı eser bulunmaktadır. "*Makâlât-ı Seyyid Hârûn*" adı ile de bilinen **Menâkıb-ı Seyyid Hârun-ı Velî**[76] adlı eser Seyyid Harun'dan iki yüz yıl sonra M 1550'li yıllarda, dokuzuncu kuşaktan torunu *Abdülkerim b. Şeyh Musa* tarafından istinsah edilmiştir. **Risâle-yi Menâkıb-ı Mevlânâ Şeyh Mehmed eş-Şehîr bi'd-Dagi**[77] adlı eser *Gelibolulu* Âli tarafından istinsah edilmiştir. Müstensihi bilinmeyen **Menâkıb-ı Kaygusuz Abdal**[78] adlı eser ise Kaygusuz Abdal'ın hayatına dair menkıbelerden müteşekkildir. XV. yüzyılda yaşayan evliyalara ait menkıbelerden, "*Tuhfetü'l-Hâdî*" ya da "*Hakâyıknâme*" adlı eserin içerisinde yer alan Şeyh Abdullah İlâhî Menâkıbı[79] adlı eser *Firdevsî-i Rûmî* tarafından istinsah edilmiştir. **Menâkıb-ı Yahyâ Efendi**[80] adlı eser *Mehmed-i Dâî* tarafından, **Menâkıb-ı** İbrâhîm-i Gülşenî[81] adlı eser *Muhyî-i* Gülşenî tarafından, **Makâlât-ı Kemâl Ümmî**[82] adlı eser *Ahdî bin Abdurrahman* tarafından istinsah edilmiştir. "*Tezkiretü'l-Muktedîn Âsâr Uli's-Safâ ve Tabsıratu'l-Muktedîn bi-Tarîki Tâcü'l-Ârifîn Ebü'l-Vefâ*" isimli eserden yapılmış bir tercüme olaran **Menâkıb-ı Tâcü'l-Ârifîn**[83] adlı eser Seyyid Vefâ'nın müridlerinden birisi tarafından istinsah edilmiştir.

Bu yüzyılda, Yesevi adabı ve Yesevi tarikatının ileri gelenlerinin menkıbelerinden müteşekkil **Cevâhirü'l-ebrâr min-Emvâci'l-bihâr**[84] adlı eser *Hazînî* mahlaslı *Sultan Ahmed b. Mevlânâ Mahmud el-Kur*âşî tarafından istinsah edilmiştir. "*Menâkıbu'l-Ârifîn*" adı ile meşhur eserdeki menkıbelerin özetinden müteşekkil **Sevâkıbu'l-Menâkıb-ı Evliyâullah**[85] adlı eser *Abdü'l-vehhâb b. Celâleddîn Muhammed Hemedânî* tarafından istinsah edilmiştir. Halvetiyye tarikatından müteşekkil **Cevâhirü'l-Menâkıb**[86] adlı eser de Şefik Efendi tarafından istinsah edilmiştir. XVI. yüzyılın başlarında Osmanlı'da mevcut çeşitli zümrelerin aktarıldığı **Menâkıb-ı Hâce-i Cihan ve Netîce-i Can**[87] ya da "*Tevâif-i 'Aşere*" adı ile anılan eser şâir *Vâhidî* tarafından istinsah edilmiştir. Kelâm ve tasavvuf ilminin yanı sıra bunlarla uğraşan âlimlerin hallerinden bahsetmesi sebebiyle evliya menakıpnameleri bağlamında değerlendirmeyi uygun gördüğümüz **Mehekkü'l-İlm Ve'l-Ulemâ**[88] adlı eser müellifi belli olmamakla birlikte müellifin değişik risalelerinin bir özeti olarak değerlendirilmektedir. **Menâkıbu'l-Ulemâ** [89] adlı eser ise *Mehmed bin Sinânüddîn Yûsuf* tarafından istinsah edilmiştir. Evliyaların bir bölümünün menkıbevi hayatlarından müteşekkil **Menâkıb-ı Evliyâ** adlı eser *Ali bin Hasan* tarafından, **Menâkıb-ı**

[75] Eser nüshası, Süleymaniye Kütüphanesi Hacı Mahmud Efendi nr. 4603 numarada mevcuttur.
[76] Eser nüshası, Manisa Muradiye Kütüphanesi no:1390 numarada mevcuttur.
[77] Eser nüshası, Londra British Museum India Office Library and Records or.12795 numarada, yazma bir mecmua içerisindedir.
[78] Eser nüshası, İstanbul Millet Kütüphanesi Ali Emiri (Manzum Eserler) Bölümü nu:797, v.3b-32a numarada kayıtlı *Külliyât-ı Kaygusuz Abdal* nüshası içerisinde mevcuttur.
[79] Eser nüshası Süleymaniye Kütüphanesi Hacı Mahmud Efendi nr.2587 numarada mevcuttur.
[80] Eser nüshası, Milli Kütüphane Mikrofilm Koleksiyonu Mf 1994 A 3336 numarada mevcuttur.
[81] Eser nüshası, Millet Kütüphanesi Ali Emirî Efendi Şer'iye no.1046 numarada mevcuttur.
[82] Eser nüshası, Kütahya Tavşanlı ilçesi Zeytinoğlu Halk Kütüphanesi 1089 numarada mevcuttur.
[83] Eser nüshası, Paris Bibliothéque Nationale, nr.2036 numarada mevcuttur.
[84] Eserin nüshası İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, t.y. nr.3893'te mevcuttur.
[85] Eser nüshası, Kütahya Vahidpaşa İl Halk Kütüphanesi 43 Va 1543 numarada mevcuttur.
[86] Eser nüshası, İstanbul Millet Kütüphanesi Ali Emîrî Koleksiyonu 34 Ae Şeriyye 1031 numarada mevcuttur.
[87] Eserin nüshası, Süleymaniye (Halet Efendi) Kütüphanesi, nr.242 numarada mevcuttur.
[88] Eserin nüshası, Türk Dil Kurumu Kütüphanesi Yz. A 442/1 numarada mevcuttur.
[89] Bkz. Şentürk A.A. ve Kartal, A., (2004), s.396.

Evliyâ[90] adlı eser *Sünbül Efendi* tarafından ve **Mürşidü't-tâlibîn**[91] adlı eser *Mesnevî-han Mahmûd Dede* tarafından istinsah edilmiştir. *Hüseyin Vâiz el-Kaşifî b. Alî* tarafından istinsah edilen **Reşâhâtu Ayni'l Hayât**[92] adlı eser de bu yüzyılda yazılmıştır.

Ayrıca İmâm-ı Âzâm Ebû Hanife'nin menkıbelerinde müteşekkil **Menâkıb-ı İmâm-ı Âzâm**[93] adlı eser Şemseddî*n-i Sivâsî* tarafından, **Menâkıbü'l-İmâmi'l-Âzâm Ebî Hanîfe ve Meşâyihî ve Ashabı el-Kerderî**[94] adlı eser *Hafızüddîn Muhammed b. Muhammed el-Bezzâzî* tarafından, **Menâkıbü'l-İmâmi'l-Âzâm Ebî Hanîfe ve Meşâyihî ve Ashabı el-Kerderî**[95] adlı eser *Osman bin Hasan* tarafından istinsah edilmiştir. Veysel Karanî'nin menkıbelerinden müteşekkil **Menâkıb-ı Hazret-i Üveyse'l-Karânî**[96] adlı eser *Lamî'i Çelebi* tarafından, Üveysnâme[97] adlı eser *Sabâyî Hayreddîn Çelebi* tarafından istinsah edilmiştir.

XVII. yüzyılda Aziz Mahmud Hüdâyî Efendi önderliğinde Celvetiyye tarikatı ortaya çıkmış, İstanbul'da etkisini artıran Mevleviyye tarikatı idareciler ile güçlenen ikili ilişkileri sayesinde devlet tarikatı görüntüsü sergilerken, Kadiriyye tarikatı da bu yüzyılda İstanbul'a ulaşmış, Halvetiyye tarikatı da çok sayıda şubeler açmıştır. Devlet adamları pek çok tekkenin açılmasına destek olmuştur. Bu sayede tarikatlar ve şubeleri geniş halk kitlelerini etkisi altına almış, mutasavvıflar devlet adamlarından yoğun ilgi görmüştür. Meşayihının önemli bir kısmı medreselerde eğitim görmüş, İslami ilimlerin her alanında eserler kaleme alınmıştır. Muhiddîn Arabî ve Mevlânâ Celâleddîn Rûmî'ye ait görüşler dönemin mutasavvıflarınca benimsenmiştir. Aynı zamanda tekkeler edebiyat, musikî ve hat sanatında usta isimler yetiştirmiştir. Tekkelerde yürütülen sesli zikir meclislerinin, dini sınırları aşıp aşmadığı hususunda tartışmaların yaşandığı bir yüzyıl olmuştur.

Daha önceki yüzyıllarda yaşamış evliyaların kerametlerini anlatan menakıpnamelerin yazımına devam edilmiştir. XVII. yüzyıla ait, kaynaklarda isimleri zikredilen şu menakıpnameler tespit edilmiştir: XIII. yüzyıl ve öncesinde yaşayan evliyalara ait menkıbelerden oluşan, **Menâkıb-ı Abdal Murad**[98] adlı eser ve **Menâkıb-ı Ebû İshâk**[99] adlı eser *Hüsâmeddin Bursevî Efendi* tarafından istinsah edilmiştir. XV. yüzyılda yaşayan evliyalara ait menkıbelerden, **Menâkıb-ı Şeyh Şâbân-ı Velî**[100] adlı eser Kastamonulu Halveti şeyhi *Ömer Fuâdî Efendi* tarafından, **Menâkıb-ı Şeyh Ebû'l-Vefâ**[101] adlı eser *Alâeddîn b. Mustafa b. Ali* tarafından istinsah edilmiştir. **Menâkıb-ı Şeyh Üftâde**[102] adlı eser Hüsâmeddin Bursevî tarafından istinsah edilmiş yine bu

90 Eser nüshası, Manisa İl Halk Kütüphanesi 45 Hk 1229/2 numarada mevcuttur.
91 Eser nüshası, Konya Mevlana Müzesi 4005/1 numarada mevcuttur.
92 Eser nüshası, Adana İl Halk Kütüphanesi 01 Hk 517 numarada mevcuttur.
93 Eser nüshası, Milli Kütüphane Yazmalar Bölümü 06 Mil EHT A 5582 numarada mevcuttur.
94 Eser nüshası, Köprülü Yazma Eser Kütüphanesi Fazıl Ahmed Paşa Koleksiyonu 34 Fa 1168 numarada mevcuttur.
95 Eser nüshası, Köprülü Yazma Eser Kütüphanesi Fazıl Ahmed Paşa Koleksiyonu 34 Fa 1169 numarada mevcuttur.
96 Eser nüshası, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Atatürk Kitaplığı Osman Ergin Türkçe Yazmaları 724/1 numarada mevcuttur.
97 Eser nüshası, Milli Kütüphane 06 Mil Yz. A 8620 numaralarda mevcuttur.
98 Bkz. TDV. İslâm Ansiklopedisi, Cilt 18, s.512; Yılmaz, N., (2001), "*Osmanlı Toplumunda Tasavvuf - Sûfiler, Devlet ve Ulem*â *(XVII. Yüzyıl)*", İstanbul, Osmanlı Araştırmaları Vakfı, s.471.
99 Bkz. TDV. İslâm Ansiklopedisi, a.g.e., s.512; Yılmaz, a.g.e., 2001:471.
100 Eser nüshası, Kastamonu İl Halk Kütüphanesi 37 Hk 3676/1 numarada mevcuttur.
101 Eser nüshası, Samsun İl Halk Kütüphanesi 55 Hk. 497 numarada mevcuttur.
102 Eser nüshası, Süleymaniye (Haşim Paşa) Kütüphanesi, nr.32/1 numarada mevcuttur.

yüzyılda *Seyyîd Hâfız İbrahim bin Ali Efendi* tarafından ***menakıpname***[103] adıyla istinsah edildiğini görmekteyiz. **Menâkıb-ı Muhammed Nûru'l-Arabî'l-Melâmî ve Beyâni Malâmat ve Ahvâli Melâmiye**[104] adlı eser *Sıdkî Hüseyin Dede* tarafından istinsah edilmiştir. Müstensihi bilinmeyen **Menâkıb-ı Akhisarlı Şeyh İsa**[105] adlı eser Akhisarlı Şeyh İsa'nın menkıbelerinden müteşekkildir. XVI. yüzyılda yaşayan evliyalara ait menkıbelerden oluşan, **Menâkıb-ı Şeyh Mahmud el-Üsküdârî**[106] adlı eser *Nev'îzâde Atâyî* tarafından, **Menâkıb-ı Derviş Hâkî**[107] adlı eser *Muhammed* adında birisi tarafından istinsah edilmiştir. **Menâkıb-ı Emir Sultan**[108] ve **Menâkıb-ı Ali es-Semerkandî**[109] adlı eser *H*üsâmeddin Bursevî Efendi tarafından istinsah edilmiştir. Müstensihi bilinmeyen **Demir Baba Vilâyetnâmesi**[110] adlı eser Demir Baba'ya ait menkıbelerden müteşekkildir. XVII. yüzyılda yaşayan evliyalara ait menkıbelerden oluşan, **Menâkıb-ı Şeyh Mahmud Buhârî**[111] adlı eser *Hüseyin Lâdik* tarafından istinsah edilmiştir. Hasan Adlî Efendi için istinsah edilen **Tezkire-i Ûlâ**[112] adlı eser *Mehmed Eyyûbî* tarafından, Muhammed Nasûhî Efendi'nin menkıbelerine dâir istinsah edilen **Menâkıb-ı Nasûhî**[113] adlı eser *Hasan Senâyî Efendi* tarafından istinsah edilmiştir. **Menâkıb-ı Baba Sultan**[114]adlı eser *Hüsâmeddin Bursevî Efendi* tarafından istinsah edilmiştir.

Tarikat silsileleri ve adabına dair menakıpnamelerden, Zeyniyye tarikatı meşayihından müteşekkil **Menâkıb-ı Zeyniyye**[115] adlı eser *Mahmud b. Sa'dî Efendi* tarafından istinsah edilmiştir. Şemsiyye ve Sivasiyye meşayihı ve halifelerinden müteşekkil **Hediyyetü'l-İhvan**[116] adlı eser *Muhammed Nazmî Efendi* tarafından istinsah edilmiştir. Hasan Burhâneddin Cihangîrî Efendi ve halifelerini konu edinen **Tuhfetü's-Sâlikîn ve Hediyyetü'l-Müteşşidîn**[117] adlı eser *Mustafa Nehcî b. Seyyid Himmet* tarafından istinsah edilmiştir.

Bu menakıpnamelerin yanı sıra Hazreti Peygamber ailesini ve ashabını konu edinen menakıpnameler de istinsah edilmiştir. Dört halife, Selmân-ı Fârisî, Kümeyl b. Ziyâd, Câbir Ensârî ile Onikiimam'ın menkıbelerini konu edinen **Lemezât-ı Hulviyye ez-Lemezât-ı Ulviyye**[118] adlı eser *Hulvî* tarafından istinsah edilmiştir. İmâm-ı Âzâm Ebû Hanife adına kaleme alınan **Menâkıb-ı İmâm-ı Âzâm** adlı eserin müstensihi bilinmmektedir. Sivasiyye, Üveysiyye, Bayramiyye, Zeyniyye, Nakşibendiyye, Baba Kemâl Cündî tarikatlarına ait silsilerler ile birlikte Osmanlı dönemine kadar yaşamış zatlardan bah-

[103] Eser nüshası, Milli Kütüphane Mf1994 A 33 numarada mevcuttur.
[104] Eser nüshası, Konya Mevlânâ Müzesi Türkçe Yazmaları Arşiv Numarası: 1630 numarada mevcuttur.
[105] Eser nüshası, Akhisar Zeynelzâde Kütüphânesi no:1793 numarada mevcuttur.
[106] Eser nüshası, Süleymaniye (Lala İsmail Paşa) Kütüphanesi, nr.706/56'da mevcuttur.
[107] Eser nüshası, Amerika Birleşik Devletleri New-Jersey Princeton University Library Department of Rare Books and Special Collections Manuscripts Collection İslamic Manuscripts Third Series 494 numarada mevcuttur.
[108] Eser nüshası, Süleymaniye Kütüphanesi Hüsrev Paşa Bölümü no:185 numaralarda mevcuttur.
[109] Eser nüshası, Süleymaniye Kütüphanesi Hacı Mahmud Efendi nr. 4603 numarada mevcuttur.
[110] Eser nüshaları Bedri Noyan'ın şahsi kütüphanesinde mevcut olup, istinsah tarihleri H 1029 /M 1619-20; H 1239 /M 1823-24 ve M 1948 yıllarına aittir.
[111] Eser nüshası, Süleymaniye (Murad Buharî) Kütüphanesi, nr.256 numarada mevcuttur.
[112] Bkz. Yılmaz, N., (2001), s.471.
[113] Eser nüshası, Millet Kütüphanesi Ali Emiri Efendi no. 1104 numarada mevcuttur.
[114] Bkz. TDV. İslâm Ansiklopedisi, a.g.e., s.512; Yılmaz, a.g.e., 2001, s.471.
[115] Bkz. Yılmaz, N., (2001), s.471.
[116] Eser nüshası, Milli Kütüphane Mf1994 A 2803 numarada mevcuttur.
[117] Eser nüshası, İstanbul Millet Kütüphanesi Ali Emiri Koleksiyonu 34 Ae Şeriyye 1110 numaralarda mevcuttur.
[118] Eser nüshası, İstanbul Millet Kütüphanesi Ali Emiri Koleksiyonu 34 Ae Şeriyye 1101 numarada mevcuttur.

seden **Silsiletü'l-Mukarrebîn ve Menâkıbi'l-Müttakîn**[119] adlı eser *Münîrî-i Belgrâdî* tarafından istinsah edilmiştir. **Menâkıb-ı Evliyâ**[120] adlı eser Şeyh Mehmed Baldırzâde tarafından, **Menâkıbü'l-Evliy**â adlı eser Şerif Muhammed Efendi tarafından istinsah edilmiştir. Yine bu yüzyılda istinsah edilen **Menâkıb-ı Evliyâ**[121] adlı eserin de müstensihi bilinmemektedir.

XVIII. yüzyılda sadece tarikat içerisinde öne çıkmış şeyh ve halifelere ait menkıbelerin anlatılmasının yanısıra bölgesel anlamda öne çıkmış evliyaların yaşamına dair menkıbelerin de kaleme alındığı çok sayıda menakıpname görülmektedir. Tarikatların adap ve erkânına yönelik bilgilerin yer aldığı menakıpnameler kaleme alınmıştır.

XVIII. yüzyıla ait, kaynaklarda isimleri zikredilen şu menakıpnameler tespit edilmiştir: XIII. yüzyıl ve öncesinde yaşayan evliyalara ait menkıbelerden oluşan, "*Vakıât-ı Mısrî*" adı ile de bilinen **Tuhfetu'l-Asrî fî Menâkıbi'l-Mısrî**[122] adlı eser İbrahim *Râkım* tarafından istinsah edilmiştir. **Menâkıbu Seyyid Ahmed el-Bedevî** [123] adlı eser *Derviş Muhammed Üsküdârî* tarafından istinsah edilmiştir. "*Tuhfetü'l-Ahbab*" olarak da bilinen **Menâkıb-ı Şeyh Vefâ**[124] adlı eser *Abdürrezzak Efendi* tarafından istinsah edilmiştir. XIV. yüzyılda yaşayan evliyalara ait menkıbelerden oluşan, **Menâkıb-ı Emir Sultan**[125] adlı eser İsmail Hakkı Bursevî tarafından, **Menâkıb-ı Eşrefzâde Rûmî**[126] adlı eser Eşrefoğlu ailesi ile yakın ilişki içerisinde olan birisi tarafından istinsah edilmiştir. XV. yüzyılda yaşayan evliyalara ait menkıbelerden oluşan, "*Hediyyetu'l-Asdıka*" olarak da bilinen **Menâkıb-ı Emir Buhârî**[127] adlı eser *Abdürrezzak Efendi* tarafından istinsah edilmiştir. XVI. yüzyılda yaşayan evliyalara ait menkıbelerden oluşan, **Menâkıb-ı Hasan Ünsî**[128] adlı eser Hasan Ünsî'nin halifelerinden İbrâhim el-Hâs tarafından, **Menâkıb-ı Dervîş Hâkî** [129] adlı eser *Hasan Medhî* tarafından istinsah edilmiştir. XVII. yüzyılda yaşayan evliyalara ait menkıbelerden oluşan, **Menâkıb-ı Ahmed Yekdest ve Mehmed Emin Tokâdî**[130] adlı eser *Seyyid Hasîb Üsküdârî* tarafından istinsah edilmiştir. *Hüseyin Lâdik* tarafından istinsah edilen **Menâkıb-ı Şeyh Mahmud Buhârî** adlı eser ve bu eserin temize çekildiği ***menakıpname***[131] *Mehmed Mekkî Efendi* tarafından istinsah edilmiştir.

Tarikat silsilelerinin aktarıldığı menakıpnamelerden, Bayrâmî Melâmîliğinin esaslarını ve büyük dedesi Sarı Abdullah Efendi'nin "*Semerâtü'l-fuâd*" adlı eserinde geçen isimlerle birlikte kendi dönemine kadarki meşhur Bayrami-Melami şeyhlerinin menkıbelerinden oluşan "*Sergüzeşt*" ya da **Menâkıb-ı Melâmiyye-i Bayrâyye**[132] adlı eser *Lâlizâde Abdülbâkî Efendi* tarafından istinsah edilmiştir. Celveti şeyhlerinin silsilesinin dışında Akşemseddin ve halifeleri ile eserin en uzun bölümü olan Melamiyye-i Bayramiyye kutuplarının yer

[119] Eser nüshası, Süleymaniye Kütüphanesi Şehit Ali Paşa 2819 (vr.139b-141a) numarada mevcuttur.
[120] Eser nüshası, Çorum Hasan Paşa İl Halk Kütüphanesi 19 Hk 1277 (H 1059 /M 1648) numarada mevcuttur.
[121] Eser nüshası, Milli Kütüphane Yazmalar Koleksiyonu 06 Mil Yz A 6033 numarada mevcuttur.
[122] Eser nüshası, Süleymaniye Kütüphanesi İzmir nr. 790 numarada mevcuttur.
[123] Eser nüshası, Milli Kütüphane Yazmalar Kataloğu 50 Ür 216 numaralarda mevcuttur.
[124] Eser nüshası Süleymaniye (Esad Efendi) Kütüphanesi, nr.3622/II numarada mevcuttur.
[125] Eser nüshası, Süleymaniye Kütüphanesi Pertev Paşa Bölümü no:265 numarada mevcuttur.
[126] Eser nüshası, İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi Nadir Eserler Bölümü nr.270 numarada mevcuttur.
[127] Eser nüshası, Süleymaniye (Esad Efendi) Kütüphanesi nr.3522/9 numarada mevcuttur.
[128] Eser nüshası, Süleymaniye Kütüphanesi Hacı Mahmud Efendi nr.4607 numarada mevcuttur.
[129] Eser nüshası, Amerika Birleşik Devletleri New Jersey Princeton University Library, Department of Rare Books and Special Collections, Manıscripts Collection, Islamic Manuscripts, Third Series 494 numarada mevcuttur.
[130] Eser nüshası, Millet Kütüphanesi Ali Emiri Koleksiyonu 34 Ae Şeriyye 1103 numarada mevcuttur.
[131] Eser nüshası, Süleymaniye Kütüphanesi 245 numarada mevcuttur.
[132] Eser nüshası, Süleymaniye Kütüphanesi Pertev Paşa nr. 636 vr.316-325 numarada mevcuttur.

aldığı **Menâkıb-ı Melâmiyye-i Bayrâmiyye**[133] adlı eser *Müstakimzâde* tarafından istinsah edilmiştir. **Silsilenâme-i Tarikat-ı Celvetiyye**[134] adlı eser İsmail Hakkı Bursevî tarafından istinsah edilmiştir. Nakşıbendiyye tarikatına şeyhlerinden müteşekkil **Silsilenâme-i Hâcegân-ı Nakşıbend**[135] adlı eseri *Kazerûnî Muhammed bin Hüseyin* tarafından istinsah edilmiştir. Mevleviyye tarikatının yetiştirmiş olduğu şeyhlerin gösterdiği kerametleri bir arada sunan menakıpnamelerden **Sefîne-i Nefîse-i Mevlevîyan**[136] adlı eser Kütahya Erguniyye Mevlevîhanesi şeyhi *Sâkıb Mustafa Dede* tarafından istinsah edilmiştir. Bursa'da medfun bazı şeyhlerin menkıbelerinden müteşekkil **Menâkib-i Baz-i Meşâyih**[137] adlı eseri *Derviş Hasan* tarafından istinsah edilmiştir. Beşiktaş Neccarzâde ve Kocamustafapaşa Sünbül Efendi tekkelerinde postnişinlik yapanlarla ilgili aktardığı bilgilerden müteşekkil **Menakıb-ı Kethüdâzâde**[138] adlı eser *Kethüdâzâde Ârif Efendi* tarafından istinsah edilmiştir.

Hazreti Peygamberi konu edinen **Menkıbe-i Fahr Kâinat**[139] adlı eser Üsküdârî İsmail Nakşıbendî tarafından istinsah edilmiştir. İmâm-ı Âzâm Ebû Hanife dair **Menâkıb-ı Ebî Hânîfe Numân b. Sâbit**[140] adlı eser Müstakîm-zâde *Süleymân Sa'deddîn b. Emîn-Allâh* tarafından ve **Menâkıb-ı İmâm-ı Âzâm**[141] adlı eser İbn Hâceri'l-Haysemî tarafından istinsah edilmiştir. **Menâkıb-ı Evliyâ**[142] adlı eser de bu yüzyıla ait müstensihi bilinmeyen bir başka eserdir.

XIX. yüzyılda, geride kalan yüzyıllarda yaşamış evliyaların hayatlarına dair menkıbelerden oluşan menakıpnameler ve bu bazı menakıpnamelere ait tercümelerden oluşan menakıpnameler, tarikatların önde gelen isimlerinin birarada olduğu ve tarikat esaslarının anlatıldığı menakıpnameler şeklinde yazılmaya devam edilmiştir. Daha önceki yüzyıllarda görülmeyen Baciyan-ı Rum'a ait menkıbelerden oluşan menakıpname ilk defa bu yüzyılda kaleme alınmıştır. Dört halifeye dair istinsah edilen bu menakıpnamelerin yanısıra birçok evliyanın menkıbelerinden müteşekkil menakıpnameler yazılmıştır.

XIX. yüzyıla ait, kaynaklarda isimleri zikredilen şu menakıpnameler tespit edilmiştir: XIII. yüzyıl ve öncesinde yaşayan evliyalara ait menkıbelerden oluşan, **Menâkıb-ı İbrâhîm bin Edhem**[143] adlı eser Ömer es-Sâdık tarafından istinsah edilmiştir. **Menâkıb-ı Niyâzî Mısrî**[144] adlı eser Şeyh Abdî Sipâhî Limnilî tarafından istinsah edilmiş daha sonra eserin dilinde bir takım düzenlemeler ve ilaveler yapan Bursalı Mısriyye tarikatı şeyhlerinden *Moralızâde Mustafa Lütfi Efendi* tarafından **Tuhfetü'l-Asrî fî Menâkıbi'l-Mısrî**[145] adı ile istinsah edilmiştir. *Derviş Muhammed Üsküdârî* tarafından istinsah edilen Ahmed el-Bedevi'nin menkıbelerinden müteşekkil "*Menâkıbu Seyyid Ahmed el*-Bedevî" adlı eserin tercümesini yapan *Derviş Mehmed Hıfzı Üsküdârî,* eserini **Terce-**

133 Eser nüshası, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Atatürk Kitaplığı Osman Er**gin Türkçe Yazmaları 481** numarada mevcuttur.
134 Eser nüshası, Edirne Selimiye Yazma Eser Kütüphanesi 22 Sel 7165 numarada mevcuttur.
135 Eser nüshası, İstanbul Millet Kütüphanesi Ali Emiri Koleksiyonu 34 Ae Şeriye 1035 numarada mevcuttur.
136 Eser nüshası, Milli Kütüphane 03 Gedik 18280 numarada mevcuttur.
137 Eser nüshası, Millet Kütüphanesi Ali Emiri Koleksiyonu 34 Ae Şeriyye 1064 numarada mevcuttur.
138 Eser, H 1305 / M 1888 yılında İstanbul'da basılmıştır.
139 Eser nüshası, Milli Kütüphane Yazmalar Koleksiyonu 06 Mil Yz A 4789 numarada mevcuttur.
140 Eser nüshası, İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi Türkçe Yazmaları H. 1312numarada mevcuttur.
141 Eser nüshası, Millet Kütüphanesi Yazma Eserler Kataloğu 1983 AD 1941 numarada mevcuttur.
142 Eser nüshası, Milli Kütüphane Yazmalar Koleksiyonu 06 Mil Yz A 6187 numarada mevcuttur.
143 Eser nüshası Milli Kütüphane Yazma Eserler Yz. A 661/2 numarada mevcuttur.
144 Eser nüshası, Milli Kütüphane Yazmalar Koleksiyonu 06 Mil Yz. A 7947/2 numarada mevcuttur.
145 Bkz. Yılmaz, N., (2001), s.471.

me-i Menâkıb-ı Seyyid Ahmed el-Bedevî[146] adı ile istinsah etmiştir. XIV. yüzyılda yaşayan evliyalara ait menkıbelerden oluşan, Mehmed-i Dâî'nin "*Menâkıb-ı Yahyâ Efendi*" adlı eserinden hareketle *Muhammed Nuri b. Hasan Hüsnü,* **Yahyâ Efendi Menâkıbı**[147] adlı eseri istinsah etmiştir. XV. yüzyılda yaşayan evliyalara ait menkıbelerden oluşan ve müstensihi bilinmeyen **Velâyetnâme-i Koyun Baba**[148] adlı eser Koyun Baba'ya ait menkıbelerden müteşekkildir. XVI. yüzyılda yaşayan evliyalara ait menkıbelerden oluşan, **Menakıb-ı Akkirmânî**[149] adlı eser *Moralızâde Mustafa Lütfî Efendi* tarafından istinsah edilmiştir. XVII. yüzyılda yaşayan evliyalara ait menkıbelerden oluşan, **Menâkıbnâme-i Şeyh Mehmed Nasûhî**[150] adlı eser *Hasan Senâyî Efendi* hazırlanmış *Muhammed Şükr*î tarafından istinsah edilmiştir. Şemsü's-Subûhî fî Menâkıbı Hazret-i Nasûhî[151] adlı eser de Şeyh Mehmed Nasûhî'in sulbünden olan Şeyh Kerâ*meddin Efendi* tarafından istinsah edilmiştir. **Menâkıb-ı Ahmed Yekdest ve Mehmed Emin Tokâdî**[152] adlı eser Mehmed Emin Tokâdî'nin halifelerinden *Yahyâ Efendi* tarafından müsvedde olarak hazırlanmış ve halifesi *Hasib Efendi* tarafından tamamlanmıştır. Müstensihleri bilinmeyen Şâh Meşreb Menâkıbnâmesi[153] ve **Veli Baba Vilayetnamesi**[154] adlı eserler de bu yüzyılda istinsah edilmiştir.

Halvetiyye tarikatına dair kaleme alınan, **Menâkib-i Şerif ve Tarîkatnâme-i Pîran ve Meşâyih-i Tarîkat-ı Aliyye-i Halvetiyye**[155] adlı eser de *Mustafa Halvetî Şeyh Çerkeşli* tarafından istinsah edilmiştir. Bunun yanısıra **Silsiletü'l-Meşâyihi'l-Hâlvetiyye**[156] adlı eser *Sinân Yûsuf b. Yakûb Halvetî Sünbülî* ile *Yusuf Sinan Efendi* tarafından istinsah edilmiştir.

Dört halifeye dair menkıbelerden müteşekkil **Menâkıb-ı Çihâr Yâr-i Güzîn**[157] adlı eser, *Seyyid Eyyûb bin Sıddîk* tarafından istinsah edilmiştir. İmâm-ı Âzâm Ebû Hanife'ye dair menkıbelerden müteşekkil **Mevâhibu'r-Rahman Fi Menâkıb-ı İmam Ebu Hanife en-Numan** adlı eser İsmail Hakkı Efendi tarafından istinsah edilmiştir. Birçok evliyanın menkıbelerinden müteşekkil **Menâkıb-ı Evliyâ**[158] adlı eser Şeyh Sâfî tarafından hazırlanmıştır. Mısırlı evliyalardan müteşekkil **Menâkıb-ı Evliyâ-yi Mısır**[159] adlı eser *Mustafâ İbn Mehmed* tarafından istinsah edilmiştir. *Moralızâde Mustafa Lütfî Efendi*'nin Nakşî Ali Akkirmânî'ye dair istinsah ettiği bir ***menâkıp***'ı bulunmaktadır. *Hamza en-Nakşıbendî*'nin ariflere dair **Tufan-ı Evliyâ ve Esrar-ı Arifen**[160] adlı eseri ve Baciyan-ı Rum zümresine ait menkıbelerden müteşekkil, müstensihi bilinme-

146 Eser nüshası, Hacı Mahmud Efendi (Süleymaniye Kitaplığı) no:4520 numarada mevcuttur.
147 Eser nüshası, Milli Kütüphane EHT 1948 A 643 (H 1314 /M 1898) numarada mevcuttur.
148 Eser nüshası, Milli Kütüphane Yazma Eserler Kataloğu 06 MK. Yz. A 2864/2 numarada mevcuttur.
149 Bkz. Yılmaz, N., (2001), s.471.
150 Eser nüshası, Millet Kütüphanesi Ali Emiri Koleksiyonu 34 Ae Şeriyye 1104/1 numarada mevcuttur.
151 Eser nüshası, Süleymaniye Kütüphanesi Hacı Mahmud Efendi, nr. 4573/1 numarada mevcuttur.
152 Eser nüshası, Millet Kütüphanesi Ali Emiri Koleksiyonu 34 Ae Şeriyye 1103 numarada mevcuttur.
153 Eser nüshası, İstanbul Yapı Kredi Sermet Çifter Araştırma Kütüphanesi Türkçe Yazmaları Arşiv 140 numarada mevcuttur.
154 Eser nüshası, Bedri Noyan'ın şahsi kütüphanesinde mevcuttur.
155 Eser nüshası, Milli Kütüphane Yazma Eserler 06 Mil EHT A 2071 numarada mevcuttur.
156 Eser nüshaları, Amasya Beyazıt İl Halk Kütüphanesi 05 Ba 1540/8 numarada mevcuttur.
157 Eser nüshası, Milli Kütüphane, 06 Mil EHT A 4122 numarada mevcuttur.
158 Eser nüshası, Milli Kütüphane Yazmalar Koleksiyonu 06 Mil Yz A 5723/2 numarada mevcuttur.
159 Eser nüshası, Milli Kütüphane 06 Mil EHT A 1701 numarada mevcuttur.
160 Eser nüshası, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Atatürk Kitaplığı Osman Ergin Türkçe Yazmaları 1118/2 numarada mevcuttur.

yen **Beyân-ı Menâkıb-ı Evliyâ Müslim Bacılar**[161] adlı eser de bu yüzyılda kaleme alınmıştır.

XX. yüzyıla gelindiğinde menakıpnamelerin sayısında göze çarpan bir azalma dikkati çekmektedir. Daha önceki yüzyıllarda görüldüğü gibi, geride kalan yüzyıllarda yaşamış evliyaların hayatlarına dair menkıbelerden oluşan menakıpnamelerin sayısı azalırken, dört halifeye dair istinsah edilen menakıpnamelerin yanısıra, bir şehrin yetiştirdiği evliyalara ait menakıpnameler, birçok evliyanın menkıbelerinden müteşekkil menakıpnameler olarak yazılmaya devam edilmiştir.

XX. yüzyıla ait, kaynaklarda isimleri zikredilen şu menakıpnameler tespit edilmiştir: XIX. yüzyılda yaşayan evliyalara ait menkıbelerden oluşan, **Menâkıb-ı Şeyh Safîy-i Âmidî**[162] adlı eser *İbrâhîm Hilmî* tarafından hazırlanmıştır. Şeyh Dağıstânî'nin sohbetlerinden müteşekkil **Menâkıb-ı Şeyh Şerafeddin Dağıstânî** adlı eser ise evliyanın kâtipleri tarafından istinsah edilmiştir.

Bu yüzyılda Hz. Ali'ye dair menkıbeleri konu edinen **Menâkıb-ı Murtazavîye**[163] adlı eser *Alî Nihânî Yozgâdî* tarafından istinsah edilmiştir. Bağdad şehrinin yetiştirmiş olduğu evliyaların menkıbelerinden müteşekkil **Menâkıb-ı Evliyâ-ı Bağdâd**[164] adlı eser *Nasîr* tarafından istinsah edilmiştir. **Menâkıb-ı Evliyâ**[165] adlı eser *Said Ahmed b. Said Ebîl-Hasan er-Rufâî* tarafından, **Menâkıb-ı Evliyâ**[166] adlı eser *Mûsâ Sadreddîn Konevî* tarafından, **Menâkıb-ı Evliyâ**[167]adlı eser *Seyyid Seyf-Allâk Kâsım el-Bağdâdî* tarafından, **Menâkıb-ı Evliyâ**[168] adlı eser *Ali Hicâbî* tarafından istinsah edilmiştir.

Yavuz Sultan Selim ile birlikte Osmanlı'ya geçen hilafetin gücü, 1922 yılında Saltanatın kaldırılması ve 1925 ylında tekke ve zaviyelerin kapatılması kararı ile sona ermiştir. Tekke ve zaviyeler lagve edilmiştir. 1930'lu yıllardan itibaren de ismini burada telaffuz ettiğimiz menakıpnameleri gün yüzüne çıkarmak adına çeşitli akademik ve ilmi çalışmalar yapılmaya başlanmıştır. Bugün, üzerinde henüz bir çalışma yapılmamış ya da farklı açılardan ele alınmamış çok sayıda menakıpname tespit etmiş bulunmaktayız.

Çalışmamızın ikinci kısmında tanıtacağımız, Gülşeniyye tarikatının kurucusu olan İbrâhîm Gülşenî'nin hayatına dair menkıbelerden müteşekkil ve Muhyî-i Gülşenî tarafından istinsah edilen "Menâkıb-ı İbrâhîm Gülşenî" adı ile istinsah edilmiştir.

İbrahim Gülşenî (1423 – 1534)

Halvetiyye tarikatının Gülşeniyye kolunun kurucusu olan İbrâhîm Gülşenî, H 826 /M 1423-24 yılında Diyarbakır'da dünyaya gelmiştir. Babası fıkıh, kelâm, mantık ve tasavvuf ile ilgili eserler yazmış bir zat olan Şeyh Muhammed el-*Âmidî*, annesi dönemin tanınmış şeyhlerinden ve Antep'te fetvalarına başvurulan Molla Şerefüddin'in kızı *Hediyetullah*'tır. İbrâhîm Gülşenî, -kesin olmamakla birlikte- baba tarafından nesebi, kendisi de dâhil olmak üzere, yedinci kuşaktan Oğuz Ata'ya dayanmaktadır.

---

161 Eser nüshası, Milli Kütüphane Yazmalar Koleksiyonu Yz. A 5723/3 numarada mevcuttur.

162 Eser nüshası, İstanbul Millet Kütüphanesi Ali Emiri Koleksiyonu Şeriyye no:1111 numarada mevcuttur.

163 Eser nüshası, Milli Kütüphane Yazmalar Katalogu Yz. A 5294; Yz. B. 349 numarada mevcuttur.

164 Eser nüshası, İstanbul Süleymaniye Kütüphanesi Ha**cı Mahmud Efendi Koleksiyonu 4570** numarada mevcuttur.

165 Eser nüshası, Marciena Kütüphanesi Türkçe Yazmaları Orientali No:141 numarada mevcuttur.

166 Eser nüshası, Vatikan Kütüphanesi Türkçe Yazmaları Vat. Turco 264/4 numarada mevcuttur.

167 Eser nüshası, Vatikan Kütüphanesi Türkçe Yazmaları Vat. Turco 301 numarada mevcuttur.

168 Eser nüshası, Milli Kütüphane Yazmalar Koleksiyonu 06 Mil Yz A 9609 numarada mevcuttur.

İbrâhîm Gülşenî, iki yaşlarında babasını kaybeder ve ilk eğitimlerini amcası Seydî Ali'nin yanında alır. Dört yaşında kendi kendine Kur'ân-ı Kerîm'i hatmetdiği, on yaşlarında mübarek geceleri sabaha kadar ihya ettiği bilinmektedir. Türkçe tefsir ve hadis kitapları okuyarak gelişim sergileyen İbrâhîm Gülşenî, on beş yaşında eğitimi için Mâverâünnehir'e gider.

İlim yolcuğunda Tebriz'e ulaşan İbrâhîm Gülşenî, burada Molla Hasan ile tanışır. İbrâhîm Gülşenî'deki kabiliyeti idrak eden Molla Hasan, onu Tebriz'de kalmaya ikna eder ve evlat edinerek iyi bir tahsil almasını sağlar. İbrâhîm Gülşenî, kısa süre sonra "Molla İbrâhim" olarak anılmaya başlar.

İbrâhîm Gülşenî, Tebriz Kadısı Şerefüddin ile aralarında geçen bir hadise Uzun Hasan ile tanışmasına vesile olur. Bu tanışmanın ardında Uzun Hasan, her an huzuruna girip çıkabilmesi için İbrâhîm Gülşenî'ye "tarhan[169]" unvanını verir. Bu vesile ile devlet ricalinden insanlarla tanışmış son derece iyi ilişkiler içerisinde olmuştur. İlk önce Hüseyin Baykara ile yapılan anltlaşmaya katılmak üzere Herat'a, daha sonra da Sultan Halil'in halkına yaptığı zulme son vermesi çağrısını yapmak üzere Şiraz'a gönderilen İbrâhîm Gülşenî, Herat'ta, Molla Abdurrahman Câmî ile tanışma fırsatı bulur.

Dede Ömer Rûşenî hakkında anlatılanlar Uzun Hasan'ı etkileyince, kendisi ile tanışmak ister ve Rûşenî'yi Tebriz'e davet etmekle görevlendirilen İbrâhim Gülşenî Karabağ'a gönderilir. Dede Ömer Rûşenî ile karşılaşmasından çok etkilenen İbrâhim Gülşenî, ona intisap eder. Bu görev İbrâhîm Gülşenî'nin hayatındaki en önemli olaylardan birisidir. Bu tanışmanın ardından İbrâhîm Gülşenî'nin "Heybetî" olan mahlasını "Gülşenî" olarak değiştirdiği rivayet edilir[170].

İbrâhîm Gülşenî, Dede Ömer Rûşenî'yi ikna edemeden Tebrîz'e geri dönmek zorunda kalır. Gün geçtikçe aralarındaki muhabbet tarikata gönül verenler arasında bir takım kıskançlıklara neden olmaya başlar. Vefatının birkaç gün öncesinde müridlerini toplayan Dede Ömer Rûşenî, tarikatın yeni postnişini olarak İbrâhîm Gülşenî'yi görevlendirdiğini açıklar. Dede Ömer Rûşenî ile muhabbeti ölümüne kadar devam eden İbrâhîm Gülşenî, Dede Ömer Rûşenî'nin vefatından sonra da kendisini halife ilan edip mürşidinin yerine irşâd faaliyetlerine devam etmiştir.

İbrâhîm Gülşenî, Uzun Hasan'dan gördüğü muhabbeti Akkoyunlu hükümdarı Sultan Yâkup'tan da görür. Askere manevi güç sağlamak amacıyla birkaç savaşa da katılmıştır. Ancak Sultan Yâkup'un vefatı(H 896 /M 1490) taht mücadelelerinin yaşanmasına neden olmuş ve bu süreçte İbrâhîm Gülşenî, beraberinde müridleri ile hac yolculuğuna çıkmıştır.

Haccını tamamlayıp Tebriz'e döndüğünde, Şah İsmail, Tebriz'e girmiş ve Sultan Elvend'i mağlup etmiştir (H 907 /M 1502). Bunun üzerine İbrâhîm Gülşenî, ailesi ile birlikte doğduğu memleket olan Diyarbakır'a gelir.

Diyarbakır'a gelen İbrâhîm Gülşenî, Mevlânâ Celâleddîn Rûmî'nin *Mesnevî*'sine nazire olarak *Mânevî* adlı eserini kaleme almıştır. Diyarbakır şehrinin Musullu Türkmen Beyi Emîr Bey'e verilmesi üzerine (H 912 /M 1507), İbrâhîm Gülşenî Kudüs'e gitmek için müsaade istese de bu talebi kabul görmez. Alâüddevle Bey'nin daveti üzerine önce Maraş'a giden İbrâhîm Gülşenî, burada bir süre kaldıktan sonra Kudüs'e gitmek üzere yola çıkar. Kudüs'te da kırk gün kalmış ve burada erbainini çıkartmıştır.

---

169 "tarhan", Eski Türk devletlerinde bir rütbe anlamında kullanılan, asalet ve şerefi ifade eder.

170 *Bu mahlas değişikliğini Atâî*'den öğrenmekteyiz: "âteş-dân-ı riyâzetde ızhâr-ı fürûten" edip "sîne-i daş-dâr-ı envâr-ı 'ışk-ı dil-efrûz ile reşk-i gülzâr-ı dârü'n-na'îm ve berd-i selâm-ı enfâs-ı pîrden mânend-i nâr-ı İbrâhîm oldukda mahlasını Heybetî iken 'Gülşenî' eyler (Akay, M., (1996), İbrâhîm Gülşenî'nin Divân*'ı: Metin-Dil Hususiyetleri*, Konya, Selçuk Üniversitesi D.T., s.XIX.)."

Kudüs'ten Mısır'a gelen İbrâhîm Gülşenî, Kahire yakınlarında Birketülhac adı verilen yerde bir süre konaklamıştır. Dede Ömer Rûşenî'nin Mısır'daki halifesi Timurtaş, Memluk Sultanı Kansu Gavri ile görüşerek İbrâhîm Gülşenî'ye Kubbetü'l-Mustafâ adlı bir zâviye yaptırır. Sultan'ın daveti üzerine Kahire'ye giden İbrâhîm Gülşenî, Bâbü Züveyle adı verilen semtteki Müeyyediyye Camii'ndeki bir hücrede erbain çıkartmış, uzunca bir süre burada kalmıştır. Şöhreti Kâhire'ye ve oradan da Mısır'a yayılmış, Yavuz Sultan Selim Mısır'a geldiğinde kendisini ziyaret etmiştir. Yavuz Sultan Selim ile görüşmesinde, Müeyyideyye Camii yanındaki arazinin kendisine bağışlanmasını talep etmiş, Sultan da bu isteğini geri çevirmemiştir. Daha sonra buraya Gülşeniyye Âsitânesi olarak bilinen dergâh inşa edilir.

Kanuni Sultan Süleyman zamanında yaşanan, Mısır Valisi Hain Ahmed Paşa isyanı bastırılır ve İbrahim Paşa 1925'te Mısır'a gelir. İbrahim Paşa'nın ziyaretine oğlunu gönderen İbrâhîm Gülşenî için bu davranışı sıkıntılı dönemler yaşamasına neden olur. Bunun üzerine Kanuni Sultan Süleyman'dan İstanbul'a davet alır.

H 935 /M 1528-29 yılında İbrâhîm Gülşenî, oğlu Muhammed, halifesi Ahmed Hayâlî ile diğer birkaç halifesi ve dervişlerini yanına alarak İstanbul'a gelir[171]. İbrahim Paşa aldığı istihbarat bilgileri sebebiyle yaklaşık altı ay gibi bir süre İbrâhîm Gülşenî'yi sultan ile görüştürmez, sohbet meclislerine âlimler gönderip dinletse de olumsuz hiçbirşeyle karşılaşmayınca onu sultan ile görüştürmeye razı gelir. Kanuni Sultan Süleyman ile görüşen İbrâhîm Gülşenî, ihsan ve ikramlar görür, hatta Sultan, İbrâhîm Gülşenî'nin gözlerini de tedavi ettirmiştir.

Çıkrıkçılarbaşı mevkiinde bulunan Atik İbrahim Paşa Camii'nde sohbetler düzenleyen İbrâhîm Gülşenî'nin, Ayasofya'da bir defasında Kanuni Sultan Süleyman'ın da bulunduğu toplam dört Cuma Meclisi akdetmiştir. İstanbul'da kaldığı süre içerisinde her zaman Mısır'a dönme arzusunda olduğunu şu şiirinden anlamaktayız:

Nidem İstanbul'un çünkim hevası
Yaramadı bana yokdur revası
Ki mesken idem anı ben devasız
Çu kılur fikri anun kalbi kâsi
Sitambul deyuben anunçün âdı

Yaşının ilerlemesini bahane eden İbrâhîm Gülşenî, Kanuni Sultan Süleyman'dan Mısır'a dönmek için müsaade ister. Sultan'ın ısrarı onu bu kararından vazgeçiremez ve halifesi olarak Hasan Zarîfî'yi İstanbul'a bırakan İbrâhîm Gülşenî'i Mısır'a döner[172].

Mısır'a dönen İbrâhîm Gülşenî, 9 Şevval 940 / 24 Nisan 1534 tarihinde vefat etmiştir. Vefatına dair Muhyî tarafından düşürülen tarihte:

"*… benüm ruhum cümleŋüze feda ıvaz olsun, diyub fatiha okudular; pes halk taaccub edüb perişan oldılar; ol gice sabaha değin kendileri bir hatim ettiler sabah ba'd'el-evrādü'l-eşrak ve el-zeha dervişlere irşād ü nasihad etmegin sefayla zikr ü sema' oldı; çün zührü eda etdileri kıbleye müteveccih olub, sakin oturdular; çün azır namazın-*

[171] İbrahim Gülşeni'nin İstanbul'a geliş tarihi hususunda, Koca Mustafa Paşa Dergâhı'nda Merkez Efendi ile görüştüğü bilgisi dikkate alınırsa ve Merkez Efendi'nin de Koca Mustafa Paşa Dergâhı'na şeyh oluşu Sünbül Sinan Efendi'nin vefatından (ö. H 936 /M 1529) sonra olduğunu düşünülürse, onun bu tarihten sonra İstanbul'a gelmiş olması gerekmektedir (Bkz. Azamat, N., (2000), "İbrâhîm Gülşenî", İstanbul, DİA. C.XXI, s.303).

[172] İbrahim Gülşeni'nin, İstanbul'a gelişi ve Kanuni Sultan Süleyman ile görüşme hadisesi Türk Tiyatrosu'nun ilk piyesi olarak Hayrullah Efendi tarafından yazılmıştır.

da kaîmen imama iktida etdiler, ikinci reka'tda kıyama kadîr olmayub, bakiyesini kaîden kıldılar; ba'd'el-salat giryān olub ayıttılar: "Ey nefs! Niçün rām olmazsun? Ve ey beden! Niçün kıyam kılmazsun? Bu gice makberede ne cevab virürüm"; pes muttasıl şahadetime meşgul oldılar; ba'de "Allah Allah" diyüb, sonra bir kere-i haftle Hū! Deyüb teslim-i ruh etdiler[173]…"

Ayrıca İbrâhîm Gülşenî'ye ait türbenin kapısında bulunan ve Hüseyin Efendi tarafından düşürülen tarih şu şekildedir:

Kerd rihlet zi gülistân-ı fenâ
Gülşenî ya'ni Şeyh İbrâhîm
Zed kadem der neşîmen-i lahût
Geşt mihmân be-hankâh-ı kadîm
Goft hâtif zi sırr-ı o tarih
Mâte kutb'ul-zeman İbrâhîm

Yaklaşık yüz on bir yıl yaşayan İbrâhîm Gülşenî, bu uzun hayat serüveninde tasavvufi içerikte kitaplar yazmıştır. Türkçe, Arapça ve Farsça gibi üç dilde eserler kaleme alması onun aynı zamanda bu dilleri de çok iyi bildiğini göstermektedir. İbrâhîm Gülşenî tarafından kaleme alındığı kaynaklarda tespit edilen eserleri, yazılmış olduğu dile göre şu şekilde guruplandırabiliriz:

Türkçe olarak kaleme aldığı, yirmi dört bin beyitten fazla olan ve özellikle de dili bakımından önemli görülen **Türkçe Divanı**[174], tasavvufî konuların işlendiği ve sade bir dilde kaleme alınan **Pendnâme**[175], tasavvufi konuların işlendiği, Attâr ve Mevlânâ gibi mutasavvıfların bazı beyitlerinin şerh edildiği **Tahkikât-i Gülşenî**[176], tevhid, na't, münacât, medh-i çâr-yâr bölümleri ile Mehmed Gazî için yazılmış bir kaside ile başlayan mesnevi **Râznâme**[177], Türkçe kaleme aldığı mesnevi **Kıdemnâme**[178], Dede Ömer Rûşenî'nin *Çobannâme*'si Mevlânâ'nın *Mesnevî*'sindeki "Mûsâ ile Çobân" kıssasının genişçe tercümesi olan Çobannâme[179]. Arapça kaleme aldığı ve İbn-i Fârız'ın *Kaside-i Tâiyye*'sine nazîre olan 10 bin beyitlik Arapça **Divân**[180]'ı, Türk tasavvuf edebiyatının önemli eserlerinden olan ve Mevlânâ'nın *Mesnevî*'sine nazire olarak kaleme aldığı **Ma'nevî**[181]'si bulunmaktadır. Farsça kaleme aldığı, Mevlânâ Celâleddîn Rûmî, Hafız-ı Şirâzî ve Yunus Emre'nin etkisinin gözlendiği **Divan**[182]'ı, tasavvufî konuların işlendiği rubaî ve tuyuğlardan oluşan **Kenzü'l-Cevâhir**[183] adlı eseri kaynaklarda zikredilmektedir.

---

173 Yazıcı, T., (1982), "*Muhyî-yi Gülşenî - Menâkîb-i İbrâhîm-i Gülşenî ve Şemleli-zâde Ahmed Efendi Şîve-i Tarîkat-i Gülşenîye*", Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi, s.450.
174 Eser nüshası, İstanbul Millet Kütüphanesi Ali Emiri Katoloğu Manzum Eserler 379 numarada bulunmaktadır.
175 Eser nüshası, İstanbul Süleymaniye Kütüphanesi Hacı Mahmud Efendi Katoloğu 1042 numarada mevcuttur.
176 Eser nüshası, İstanbul Süleymaniye Kütüphanesi Esad Efendi Kataloğu 3543 numarada mevcuttur.
177 Eser nüshası, İstanbul Millet Kütüphanesi 932 numarada mevcuttur.
178 Eser nüshası, Milli Kütüphane Yazmalar Kataloğu Yz. A. 2920/2 numarada mevcuttur.
179 Eser nüshası, İstanbul Süleymaniye Kütüphanesi Uşşaki Tekkesi 26 numarada mevcuttur.
180 Eser nüshası, Ankara Üniversitesi Dil-Tarih ve Coğrafya Fakültesi Kütüphanesi'nde mevcuttur.
181 Eser nüshası, İstanbul Süleymaniye Kütüphanesi Halet Efendi 272 numarada mevcuttur.
182 Eser nüshası için Bkz. Konur H., (2000), "İbrâhîm-i Gülşenî – Hayatı, Eserleri, Tarîkatı", İstanbul, İnsan Yay.
183 Eser nüshası, İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi Farsça Yazmalar Kataloğu 1233 numarada mevcuttur.

Menâkıb-ı İbrâhîm-i Gülşenî

XVI. yüzyılda *Muhyî-i* Gülşenî[184] tarafından istinsah edilen menakıpname[185], Şeyh Ahmed Hayalî'nin isteği üzerine hazırlanmıştır. Dede Ömer Rûşenî'den başlayarak İbrâhîm Gülşenî'ye kadar ve etrafındakilerle birlikte Nakşıbendiyye tarikatının önde gelen isimlerinin menkıbelerinden müteşekkil bir eser olarak şeyhinden tavsiye aldığını söyleyen Muhyî, "*savaş sırasında düşman karşısındaki bir ordunun almış olduğu tertibe göre, bölümlere ayırdığını*[186]" anlatır. Bu düzen dahilinde ön ve sağ kanattan sonra ordunun komuta merkezi olan kalb'i esas almış ve ebced hesabına göre menakıpnameyi kaleme almaya başladığı tarihi gösteren "*Kalb-i Kitâb-i Eshâb-i Terâ'ik*[187]" adını vermiştir. Eserin sonunda da H 1013 /M 1604 yılını tamamlanma zamanı olarak aktarmıştır. On bölümden oluşan menakıpname, İbrâhîm Gülşenî'nin Tebriz'den başlayarak Mısır'da son bulan yaşamına dair bilgileri tarihi olaylara sadık kalarak yazmış olması sebebiyle gerçek biyografiler ortaya koymaktadır.

Eserin üç nüshasının[188] karşılaştırmasını yapan Tahsin Yazıcı, çalışmasını, eklediği "Önsöz" ile birlikte yayınlamıştır [Muhyî-yi Gülşenî - *Menâkîb-i İbrâhîm-i Gülşenî ve Şemleli-zâde Ahmed Efendi Şîve-i Tarîkat-i Gülşenîye*", Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1982]. Bu yayın, matbu ve eski yazılı olarak gerçekleştirilmiştir. Tahsin Yazıcı, Mükrimin Halil Yinalç'ın tavsiyesi üzerine bu çalışmaya başlar. İlk başta **Süleymaniye Kütüphanesi N**üshası elinde mevcuttur. Yaptığı araştırmalar sonucunda **Millet Kütüphanesi (*Ali Emiri Şeriye 1045*) Nüshası**na ulaşır. Bu iki nüshanın karşılaştırmasından müteşekkil çalışmasını hazırlar ve Süleymaniye Kütüphanesi Nüshası'nı *muhtasar*, Millet Kütüphanesi Nüshası'nı da *mufassal* olarak değerlendirir. Bu sırada, önce Süleymaniye Kütüphanesi Nüshası'ndan istinsah edilip müellif nüsha ile karşılaştırılmış ve eksiklikleri tamamlanmış olan **Millet Kütüphanesi (*Ali Emiri Şeriye 1046*) Nüshası**'na ulaşır. Bu nüshayı esas alan Tahsin Yazıcı çalışmasını tekrar gözden geçirerek yayına hazırlamıştır[189].

---

184 Muhyî-i Gülşenî, H 935 /M 1528-29 yılında Edirne'de doğmuştur. Baba adı Fethullah'tır. "Tefsîr-i Sûret-i'l-Kadr" adlı eserinde Muhyî kendisini "*Muhammed b. Fathu'llah b. Abî Tâlib al-Edirnevî eş-şehîr bi-Muhyî-yi Misrî min fukarâyi'ş-Şeyh Ahmed b.İbrâhîm-i Gülşenî* (Yazıcı, T., (1982), s.VII.)" olarak tanıtır. Şeyhi Ahmed Hayalî'nin iki kızı ile evlenen Muhyî'nin, Mehmed, Mustafa, Ahmed ve Hasan Çelebi adlarında çocukları olmuştur. H 1014 /M 1605-1606 yılında vefat etmiştir. Arapça ve Farsça kaleme aldığı eserlerden, iyi bir tahsil gördüğü anlaşılmaktadır. Ebced hesabı yapmakta hüner sahibi olan Muhyî, kaleme aldığı eserlerine kimi zaman yazdığı tarihleri gösteren isimler vermiş kimi zaman da eserin içerisine tarih düşürmüştür. ***Eserleri***: "Nefhatu'l-eshâr", "Huda'l-Haramayn", "Lugât ve Kavâ'id-i Bâlibilen", "Ahlâk-i Kirâm", "Tafsîr-i Sûratu'l-kadr", "Kitâb-ı Hakku'l-yakîn", "Risâla fi'l-'akâ'id", "Fuyûzu'l-valî", "Risâla-i mâ Bayna'l-'işâ'ayn", "Silsilatu'l-'ışk", "Şarh-i Hadîs-i Cibrîl", "Kaşf-i Şehr-i İmân Hurûf-i Sirr-i Usturlâb-i İhsân", "Sarh-i Hadîs-i Arba'in", "Ahlâk-i Karîm veya İcmâl-i Ahlâk", "Hüsn ü Dil", "Dîvân", "Elfîye-i Muhyî-zâde", "Elfîye-i Muhyî", "Şemsîyye-i Musavvere", "İttihâdu'l-asmâ bi'l-huvîyet", "Nazîre-i Dîvân-i Hâce Süleyman", "Kasâ'id", "Mesâdir-i Elsine-i Arba'a", "Manzum Gazâlanâme", "Mensur Gazâlanâme", "Muhtasar 'İlmu'l-mavcûdât", "Risâle-i Vâki'a", "Rubâ'îyât", "Mukatta'ât", "Mu'âmmâ-yi Mersiye-i Gülşenî-zâde", "Mu'âmmayât", "Sûret-i 'Arz-i Hâlât", "Şarh-i Müstezâd", "Risâla fi Esmâ'i'l-Husnâ", "Nafahât-i Mesîh-i 'Anberî", "Maşâhidu'l-vucûd va Mavâcidu'ş-şuhûd", "Zincîr-i Zeheb", "Risâle-i Kâfiye", "Murâd-i Cihân" veya "Sîret-i Murâd-i Cihân", "Hakâ'iku'l-hikam", "Ahlâk-i Kebîr", "Menâkıb-ı İbrâhîm Gülşenî" adlı eserleri olduğu bilinmektedir.

185 Eser nüshası, Millet Kütüphanesi Ali Emirî Efendi Şer'iye no.1046 numarada mevcuttur.

186 Gülşenî, M., (1982), "*Menâkıb-ı İbrâhîm Gülşenî*", haz. Tahsin Yazıcı, Ankara, Türk Tarih Kurumu, s.XXVI.

187 Başlığın işaret ettiği tarih H 977 /M 1569'dur.

188 Bu çalışmasında, Millet Kütüphanesi Ali Emirî Efendi Şer'iye no.1046, Ali Emirî Şer'iye no.1045, Süleymaniye Kütüphanesi Es'ad Efendi no.1342'de kayıtlı nüshalar kullanılmıştır.

189 Tahsin Yazıcı çalışmasının "Önsöz"ünde iki nüshadan daha bahseder. Sahaflar Çarşısı'nda eserin müellif hattından istinsah edilmiş bir dördüncü nüsha Ord. Prof. Dr. Cavid Baysun tarafından satın alınmış fakat Tahsin Yazıcı, nüshayı çok istemesine rağmen temin edememiştir. Tahsin Yazıcı, Cavid Baysun vefat ettiğinde de kitap-

Yapmış olduğumuz araştırmalarda Tahsin Yazıcı'nın kullanmış olduğu nüshaların dışında, menakıpnameye ait **Türk Tarih Kurumu Kütüphanesi Y/774** numarada, **Yapı Kredi Sermet Çifter Araştırma Kütüphanesi Türkçe Yazmaları 676** ve **979** numarada iki tane ve İstanbul Millet Kütüphanesi Ali Emiri Kitaplığı 34 Ae Müteferrik 388 numarada kayıtlı yazmaları tespit etmiş bulunmaktayız. Bu tespit bizi, Tahsin Yazıcı'nın eski harflerle yapılmış yayınına bu nüshaları da ekleyerek transkripsiyon harflerine aktarmak üzere bir çalışmaya yöneltti[190]. Yapacağımız çalışmamız boyunca gerek tarihi gerek sosyolojik açıdan pek çok bilgiye ulaşacağımız kanatini taşımaktayız.

Sonuç

Evliyalara ait menakıpnamelere münhasır bu çalışmamızda, taramış olduğumuz kaynaklarda isimleri geçen evliya ve çok sayıda menakıpname tespit etmiş bulunmaktayız. Nihayetinde uzun yıllar Anadolu coğrafyasını etkisi altına alan tasavvufi hayat göz önünde bulundurulursa, tespit edilecek yeni nüsha ve eserler ile bu sayının artalabileceğini söyleyebiliriz.

XIII. yüzyılda "menakıpname" adına özgü istinsah edilen kitapların sayısı ilk dönemler oldukça azdır. Anadolu'da XIII ve XIV. yüzyılda hızla yayılıp geniş halk kitlerlerine ulaşan pek çok tarikat şeyhinin hayattayken göstermiş olduğu kerametler için bu yüzyıllardan sonra menakıpname kitapları kaleme alınmaya başlanmıştır. En fazla örneğini, Osmanlı İmparatorluğu'nun zirvede olduğu XVI ve XVII. yüzyıllarda görmekteyiz. Bu menakıpnameler kimi zaman şeyhi gören sohbetlerine katılan müritleri tarafından kimi zaman da tarikata çok sonradan dahil olan insanlar tarafından kaleme alındığını söyleyebiliriz.

Menkıbelerde kullanılan motiflerin pek çoğu Anadolu'nun İslamiyetle tanışmasından önceki inançlara ait anlatılarla benzerlik göstermektedir. Bu benzerliğin sebebi olarak da, Anadolu'da yayılan tarikatların tekkerini inşa ederken diğer dinlere ait mabedlerin yakınlarını seçmeleri söylenebilir. Bu sayede çok eski inançlardan buyana anlatılagelen menkıbeler, tarikatlarla birlikte İslamileştirilerek evliyaların kerametleri olarak halka anlatılmıştır.

Evliyaların menkıbelerinden oluşan bu kitaplar, dönemin padişahlarına sunulmuştur. Bu sayede, gerek evliyalar gerekse tarikatları sultandan çeşitli ihsanlar görmüştür. Dönem dönem sultanın yakın ilgisini gören tarikatlar, insanların sıkıntılı süreçlerden geçtiği dönemlerde manevi sığınakları olmuştur. Tarikatların önderi olan evliyalar, padişahlara olan bağlılıklarını göstermek orduya manevi güç sağlamak için birçok savaşta askerin yanında olmuştur.

Altı yüz yıldan fazla süren menakıpname yazımı geleneği çerçevesinde, tarikatlar ile padişahlar arasında yaşanan muhabbetler, savaşlar, sosyal ve kültürel yaşama dair pek çok bilgi bu eserlerin içerisinde çeşitli vesilelerle yer alma fırsatı bulmuştur.

Hayrullah Efendi (öl.1866) tarafından kaleme alınan ve Tanzimat devrinin ilk tiyatro eseri olan "Hikâye-i İbrahim Paşa be İbrâhîm-i Gülşenî" adlı eserde hayatından bir kesit sunulan İbrâhîm Gülşenî, XVI. yüzyılda şöhret edinmiş bir tarikat önderidir. Bu makalede tanıtımını yaptığımız ve üzerinde çalışmakta olduğumuz menakıpnamesi ile o döneme ait gerek sosyal gerekse kültürel yaşama dair pek çok bilgiyi gün yüzüne çıkaracağımızı ümit etmekteyiz.

Çalışmamızda aktardığımız evliya menakıpnameleri ile ilim âlemine geniş bir kaynak sunduğumuz kanatini taşımaktayız.

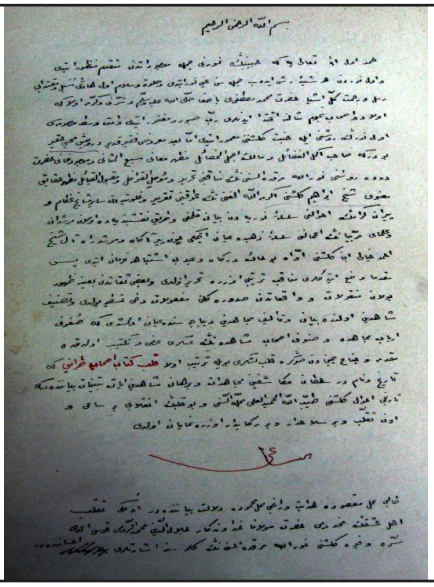
---

ları Yapı Kredi Bankası tarafından satın alındığını ancak bu kitaplar arasında da nüshaya ulaşamadığı bilgisini aktarmaktadır. Bir diğer nüsha da, 1946'da Diyarbakır'da muhtemelen Şeyh Ali-yi Gülşeni'nin ahfadından bir zatın evinde görülen mufassal nüshadan Tahsin Yazıcı, eserini yayına hazırlarken bu nüshaya ulaşamadığı bilgisini aktarmaktadır.

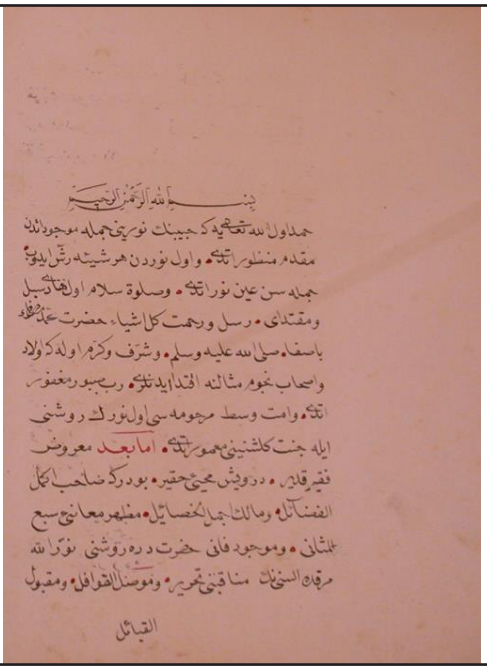
[190] Ardahan Üniversitesi İnsani Bilimler ve Edebiyat Fakültesi'nde görev yapan danışman hocam Sayın (Yrd. Doç. Dr.) Ahmet İçli Bey ile birlikte tespit ettiğimiz nüshalar üzerine bir doktora tezi çalışması içerisindeyiz.

Menâkıb-ı İbrâhîm-i Gülşenî'nin Tespit Edilen Yeni Nüshaları

Türk Tarih Kurumu Kütüphanesi Nüshası



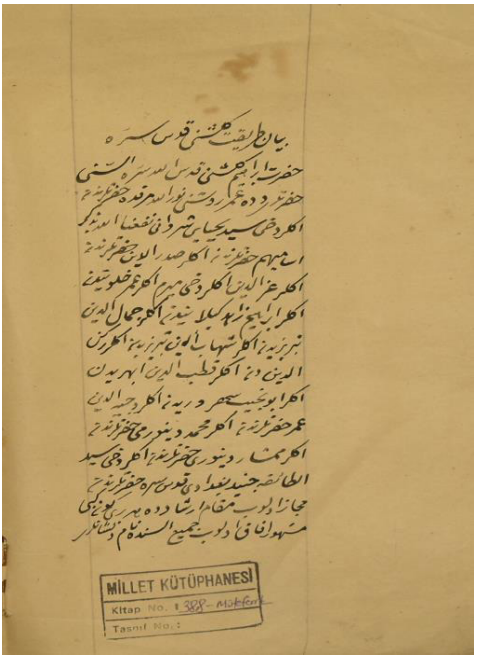
Yapı Kredi Sermet Çifter Araştırma Kütüphanesi 676 Numaralı Nüsha



Yapı Kredi Sermet Çifter Araştırma Kütüphanesi 979 Numaralı Nüsha



İstanbul Millet Kütüphanesi 34 Ae Müteferrik 388 Numaralı Nüsha



Kaynakça

Açа, M., vd., (2009), *Başlangıçtan Günümüze Türk Edebiyatında Tür ve Şekil Bilgisi*, İstanbul, Kriter Yayınları.

Akay, M., (1996), "İbrâhîm Gülşenî'nin Divân*'ı: Metin-Dil Hususiyetleri*", Konya, Selçuk Üniversitesi D.T.

Azamat, N., (2000), "İbrâhîm Gülşenî", İstanbul, *DİA*. C.XXI.

Boratav, P. N., (1978) *100 Soru ile Türk Folkloru*, İstanbul, Gerçek Yayınevi.

Cahen, C., (1994), *Osmanlılardan Önce Anadolu'da Türkler*, çev.Yıldız Moran, İstanbul, E Yayınları.

Güneş, M., "Klasik Türk Edebiyatında Menakıpnameler ve Menâkıb-ı Akşemseddin", *The Journal of International Social Research*, Cilt:4, Volume:4, Issue:16.

Gülşenî, M., (1982), *Menâkıb-ı İbrâhîm Gülşenî*, haz. Tahsin Yazıcı, Ankara, Türk Tarih Kurumu, s.XXVI.

Güzel, A., (1999), *Abdal Mûs*â *Vel*â*yetb*â*mesi*, Ankara, Türk Tarih Kurumu.

_____ (2009), *Din*î*-Tasavvuf*î Türk Edebiyatı El Kitabı, Ankara, Akçağ Yayınları.

Gölpınarlı, A., (1990), *Vil*â*yet-n*â*me Men*â*kıb-ı Hünk*â*r Hacı Bekt*â*ş-ı Velî*, Ankara, İnkılâp Kitabevi.

Hucvirî A., (1982), *Keşfu'l-Mahcub: Hakikat Bilgisi*, Haz. Süleyman Uludağ, İstanbul, Dergah Yayınları.

Kara, M., (2011), *Türkçe – Osmanlı Türkçesi Sözlüğü*, İstanbul, Say Yayınları.

Konur H., (2000), "İbrâhîm-i Gülşenî – Hayatı, Eserleri, Tarîkatı", İstanbul, İnsan Yayınları.

Kuşeyrî, (1966), *El-Kuşeyrî Rirâlesi*, çev.Tahsin Yazıcı, Ankara, MEB Yayınevi.

Levend, A. S., (1957), *Mantıku't-Tayr*, Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Sülemi, E.A., (1969), *Tabakatü's-Sufiyye*, haz. Nureddin Seribe, Kahire, Mektebetü'l-Hancı.

Şahin, H., (2004), "Menâkıpnâme", *Diyanet İşleri Vakfı İslam Ansiklopedisi (DİA)*, C.29, Ankara, TDV Yayınları.

Şentürk, A. A., – Kartal, A., (2004), Üniversiteler İçin Eski Türk Edebiyatı Tarihi, İstanbul, Dergâh Yay.

Ocak, A.Y., (2010), *Kültür Tarihi Kaynağı Olarak Menakıpnameler* (*Metodolojik Bir Yaklaşım*)", Ankara, Türk Tarih Kurumu Yayınları, III. Baskı.

Yazıcı, T., (1982), "*Muhyî-yi Gülşen*î - *Men*â*kîb-i İbrâhîm-i Gülşen*î *ve Şemleli-z*â*de Ahmed Efendi*

Ş*îve-i Tarîkat-i Gülşenîye*", Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Yılmaz, N., (2001), *Osmanlı Toplumunda Tasavvuf - Sûfîler, Devlet ve Ulem*â *(XVII. Yüzyıl)*, İstanbul, Osmanlı Araştırmaları Vakfı.

TDV İslam Ansiklopedisi, "*Hüsâmeddin Bursevî*" maddesi, Cilt 18, s.512.

17. YÜZYIL DİVANLARINA GÖRE IV. MURAD'IN EDEBÎ BİYOGRAFİSİ

Rukiye ÜTÜCÜ

Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Özet

Bu bildiride 17. yüzyıl divanları taranarak edebî açıdan IV. Murad'ın biyografisinin ortaya konması ve edebiyat dünyasına tanıtılması amaçlanmıştır. Çalışmamız doğrultusunda 17. yüzyılda yazılmış olan 70 divan taranmıştır. Divanlarda yapılan incelemelerde IV. Murad'ın edebî biyografisi hakkında şu başlıklar tespit edilmiştir: Doğumu, Osmanlı Tahtına Çıkışı, Askerî Başarıları, Şahsiyeti, Çocukları, Edebî Muhiti ve Şiir Meclisleri, Divanı, Eğlenceleri, Hattatlığıve Mûsikî-şinaslığı, Eşyaları, Ok Atıcılığı ve Cirit Oyunu, At Biniciliği ve Atları, İçki, Kahve/Kahvehâne, Tütün Yasakları, Yaptırdığı Mimarî Eserler , Hastalığı ve Ölümü Bu başlıklardaki tarihî ve edebî bilgiler birlikte yorumlanarak, divanlardan beyit/şiir örnekleri verilerek bildiri hazırlanmıştır.

Abstract

In this study, it is purposed that to introduce IVth Murad's litterary biography and also to introduce him to the literary world, according to the XVIIth century. In accordance with our study 70 divans, which was written in the XVIIth century, have been scanned. In these researches following title have been identified about IVth Murad's literary biography. His Birth, His Ascend To The Ottoman Throne, Military Successes, His Personality, His Children, His Litterary Friendship and Poetry Meeting, His Divan, His Entertainments, His Calligraphy Talent and Music Lover, His Belonging, His Archery and Javel In Game, His Horsemanship and Horses, Prohibitions of Alcohol and Coffe/Kahvehâne-Smoking, Architectural Works, His İllness and Death This study have been done by interpreting which historical and literary informations and also by giving examples poem from divans.

17. Yüzyıl'da Osmanlı Devleti ve IV. Murad

17. yüzyılda, deneyimsiz padişahlar iradesinin yarattığı olumsuzluklar, Osmanlı yönetici sınıfının yetkinliğinin giderek azalması, kaybedilen savaşlar, Celalî isyanları, ekonomik problemler ve Kadızâdeliler-Sivasîler arasındaki dinî çatışmalar sebebiyle Osmanlı devleti sıkıntılı zamanlar geçirmeye başlamıştır. Tarih araştırmacılarına göre Osmanlı Devleti, bu yüzyılın sonunda Karlofça Antlaşması (1699)'yla gerileme dönemine girmiştir. Saltanatı sırasında IV. Murad, aldığı sert tedbirlerle Osmanlı Devleti'nin bu problemlerini çözmeye çalışmış ve başarılı olmuştur.

Babası I. Ahmed 1617'de öldüğünde, beş yaşında olan IV. Murad, amcası I. Mustafa'nın iki kez, ağabeyi II. Osman'ın da kanlı bir ayaklanmayla son bulan dört yıllık hükümdarlıklarından sonra, henüz on bir yaşında olmasına rağmen Sadrazam Kemankeş Ali Paşa ve Şeyhülislâm Yahya Efendi tarafından 1623 yılında tahta çıkarılmıştır ve 1640 yılına kadar hükümdarlık yapmıştır. IV. Murad tahtta kaldığı 17 yıl boyunca birçok siyasî başarı elde etmiştir. Bağdat'ı fethetmiş ve "Bağdat Fatihi" olarak anılmıştır. Fetihten sonra, Türkiye'nin İran, Irak ve Ermenistan sınırlarını belirleyen Kasr-ı Şirin Antlaşması imzalanmıştır (1639). IV. Murad, Celâlî isyanlarına karşı da mücadele vermiş ve isyanları bastırmayı başarmıştır. IV. Murad'ın kahve/kahvehane, tütün ve içki yasakları bu yüzyıla damgasını vuran ve Osmanlı toplumunu pek çok yönden etkileyen önemli olaylardır. Devlet idaresindeki başarılarının yanında IV. Murad'ın iki yüz okkalık (256.6 kg) gürz kullandığı, mızrakla sekiz kalkanı birden deldiği, pehlivan, usta bir at binicisi ve silah kullanıcısı olduğu da tarih kaynaklarında dile getirilmiştir.

IV. Murad, tarihî başarıları sebebiyle Osmanlı Devleti açısından öneminin yanında hem şairliği hem de şair ve sanatkâra olan düşkünlüğü ile bu dönem edebiyatımız açısından da önemli bir şahsiyettir. Özellikle onun edebî muhitine dikkat çeken Evliya Çelebi, IV. Murad'ın, sık sık bilgin ve şairleri bir araya topladığını, Tıflî, Cevrî, Nef'î, Nisârî, Beyânî, İzzetî ve Şeyhülislam Yahyâ Efendi gibi dîvân şairlerinin onun meclisinde sık sık bulunduğunu Seyahatname'sinin İstanbul cildinde belirtmiştir. Bu şairler arasında Tıflî onun nedimi ve meddahı olmuştur. IV. Murad'ın bir kahraman olarak yer aldığı halk hikâyeleri de yazılmıştır. IV. Murad'ın kendisi de "Muradî" mahlası ile şiirler yazmıştır hatta bir kayda göre 300 sayfalık bir dîvân tertip etmiş, ancak bu dîvân bir kısım eksikliklerini tamamlayacak olan Vehbî Osman Çelebi'ye verilmiş ve onun ölümü ile ortadan kaybolmuştur. Onun yukarıda belirttiğimiz yönü, gerek tarihî gerek kişisel özellikleri 17. yüzyıl dîvânlarına da yansımıştır. Yüksek lisans tezimizde, tarihî kaynaklarla birlikte 17. yüzyıl dîvân metinleri taranarak edebî açıdan IV.Murad'ın biyografisi ortaya konmuştur. Bu bildiri ile tezde ulaştığımız sonuçları paylaşmak istedik.

Çalışmamızda IV. Murad'ın yaşadığı dönem olan 17. yüzyılın sosyo-kültürel ve edebî yapısı araştırılmıştır. IV. Murad'ın hayatı 17. yüzyıl divanları çerçevesinde ele alınarak ayrıntılı bir şekilde incelenmiştir. IV. Murad'la ilgili Evliya Çelebi'nin Seyahatname'sine de başvurulmuştur. Çalışmamız doğrultusunda 17. yüzyılda yazılmış olan aşağıdaki divanlar taranmıştır: Atâyî (ö.1635), Âzim (ö.1712), Bahâyi (ö. 1654), Bahtî (ö. 1617), Behcetî (ö.1683), Birrî (ö.1716), Cem›î (ö.1668), Cevrî (ö.1654), Fâ›iz(Edirneli Faiz) (ö.1717), Fâ'izî (ö.1622), Fasîh (ö.1699), Fehîm-i Kadîm (ö.1647), Feridûn (ö.1658), Fevzî (ö.1679), Hüsamzâde Feyzî (IV. Murad dönemi), Sîmkeşzâde Feyzî (ö.1690), Topkapılı Feyzî (ö.1688/1657(?)), Fütûhî (ö.1644), Hâfız (ö.1697), Hâletî (ö.1631), Hâlis (ö.1709), Hevâyî (ö.1710), Hikmetî (ö. 1669'dan sonra), Hisâlî (ö.1651), İsmetî (ö.1665), İzzetî (ö.1681), Kadrî (ö.1671), Kelîm (ö.1686), Mantıkî (ö.1635), Mezâkî (ö.1676), Nâbî (ö.1712), Nâdirî (ö.1626) Nâ›ilî (ö.1666), Nâmî (ö.1673/4), Nazîf (ö.1693), Nâzikî (ö.1686), Nedîm-i Kadîm (ö.1670), Nef›î (ö.1635), Nehcî (ö.1680?), Neşâtî (ö.1673), Ni'metî (ö.1659), Nisârî (ö.1656), Ramî (ö.1640), Rehâyî (17.yüzyıl), Rezmî (ö.1719), Rızâyî (ö.1629), Rüşdî (ö.1699), Sâbir Pârsâ (ö.1679), Sâbit (ö.1712), Sabrî (ö.1645), Sabûhî (ö.1647), Sa'dî(hafızzade sadi) (ö.1693), Sehmî (ö.1645), Sırrî (ö.1699), Süheylî (IV.Murad dönemi), Sükkerî (ö.1686), Şehrî (ö.1660), Şinâsî (ö.1702), Şûhî (ö.1683), Tâ'ib (ö.1683), Tıybî (ö.1679),

Tecellî (ö.1688), Tıflî (ö.1660), Va›dî (ö.1678), Vahyî (ö.1718), Vecdî (ö.1661), Vecîhî (ö.1660), Yahyâ (ö.1644), Zihnî (ö.1715), Zuhûrî (ö.1712).

İncelediğimiz 17. yüzyıl divanlarından Nâdirî (ö.1626), Hâletî (ö.1631), Atâyî (ö.1635), Mantıkî (ö.1635), Nef'î (ö.1635), Yahyâ (ö.1644), Sabrî (ö.1645), Bahâyi (ö. 1654), Cevrî (ö.1654), Şehrî (ö.1660), Tıflî (ö.1660), Nâ'ilî (ö.1666), Cem'î (ö.1668), Neşâtî (ö.1673), Nâmî (ö.1673/4), Mezâkî (ö.1676), Sâbit (ö.1712), Vahyî (ö.1718), Rezmî (ö.1719), Süheylî (IV.Murad dönemi), Allame Şeyhî divanlarında IV. Murad ile ilgili şiirler tespit edebildik.

Yapılan derlemelere göre IV. Murad'ın hayatı aşağıda belirtilen başlıklar altında incelenmiştir:

IV. Murad'ın Edebî Biyografisi

1. **Doğumu**

Sultan I. Ahmed'in, Mahpeyker Kösem Sultan'dan doğma oğlu olan IV. Murad, 27 Temmuz 1612'de, İstanbul'da İstavroz bahçesinde dünyaya geldi. IV. Murad'ın doğumu ile ilgili taradığımız divanlarda sadece Rezmî tarafından yazılmış aşağıdaki **"**Şeh-zâde Sultân Murâdun Vilâdeti Târîhidür" başlıklı tarih kıtasını bulabildik. Bu kıtada ona dua edilmiş; kederden uzak, mutlu bir hayat sürmesi istenmiştir:

Hazret-i Sultân Ahmed ol hıdîv-i kâinât
Hak Murâd ile anı mesrûr u pîr itsün hemîn

Hıfz ide Mevlâ vücûdın dem-be-dem ekdârdan
Dâimâ olsun cihânda kâm-yâb u kâm-bîn

Hak budur kim âleme misli hele gelmiş degül
Ömrin efzûn ide Bârî hem hatâlardan emîn

Hamd idüp Bârîye şükr ile derûnundan bu dem
Ağlayup zann itme ey dil sen murada irmedin

Doğdı bir gün gibi ol gevher didüm târîhini
Geldi şeh-zâde Murâdı dehre Sultân Ahmedin (1021)

Rezmî Kt.4[1]

2. **Osmanlı Tahtına Çıkışı**

Şehzâde Murad'ın rahatsız olan amcası Mustafa Han'ın tahttan indirilmesi üzerine 10 Eylül 1623 tarihinde Sultan IV. Murad ünvanı ile Osmanlı padişahı olduğu, Eyyüp Sultan Hazretleri'nin türbesinde hocası Aziz Mahmud Hüdâyi Hazretleri'nin elinden kılıç kuşandığı belirtilmiştir.[2] IV. Murad'ın tahta çıkışı ile ilgili 4 şiir tespit edebildik. Bunlar şunlardır: Atâyî K.19-20, Tarih Kt.7, Cevrî Tarih Kt.:9.

[1] Bu bildiride nazım şekilleri için kısaltmalar kullanılmış, divanlardaki şiir numaraları dikkate alınmıştır. Numarası olmayan şiirlerde sadece nazım şekli bilgisi ve beyit numarası verilmiştir. Kısaltmlar şu şekildedir: Kaside (K.), Gazel (G), Tarih Kıtası (Tarih Kt.), Kıta (Kt.), Beyit (b.).

[2] Arkun, K.,(2009), *Dünyaya Nizam Verenler Sultan IV. Murat Han 17. Osmanlı Padişahı 83. İslam Halifesi,* İstanbul, Akademisyen Yayınevi, s.68.

Bu şiirlerin klasik cülûsiyelerden farkı yoktur. Atâyî, "Kasîde-i Cülûsiyye Berây-ı Sultân Murâd Hân Der-sıfat-ı Taht-ı Pâdişâh" başlıklı kasidesinde Sultan Murad'a altın ve gümüşlerle kaplı tahtın yakışacağını, her tarafı mum gibi aydınlatmak için Sultan Murad'ın tahta çıktığını belirtmiştir:

Yaraşur taht-ı zer ol pâ bu sîmîn üzre
Gûyiyâ taht-ı revânı götürür pîl-i sefîd
Nûr-bahş olmagiçün her tarafa şem' gibi
Geçdi tâc-ı serile tahta şehen-şâh-ı reşîd

Atâyî K.19/11-18

Atâyî, "Berây-ı Hazret-i Sultân Murâd Hân" başlıklı diğer kasidesinde altından bir taht kurulduğunu, padişahın hemen ayak divanını[3] kurdurduğunu, dirliklerin[4] yeniden düzenlendiğini söyler:

Kurıldı taht-ı zerrîn pîşgâh-ı kasr-ı 'âlîde
Hümâ-yı himmet-i şâhî ne a'lâ âşiyân buldı
Ayak dîvânın itdi pây-i taht-ı heft-kişverde
Ne kim fermân bururdı cümle baş üzre mekân buldı
Siperden çıkdı dirlikler dirildi eski gâzîler
Gedâlar genc-i pinhân mürdeler rûh-ı revân buldı

Atâyî K.20/10-11-15

3. Askerî Başarıları

3.1. Celâlî İsyanlarını Bastırması

IV. Murad'ın Celalî isyanlarını bastırması ile ilgili beyitlerin yer aldığı 3 şiir bulabildik: Atâyî K.20, Nef'i K.22-25. Buraya Atayî'nin "Berây-ı Hazret-i Sultân Murâd Hân" başlıklı kasidesinden IV. Murad'ın da ataları gibi ülkedeki Celâlî isyanlarını bastırdığını, dirlik ve düzeni sağladığını bundan dolayı atalarının ruhunu şâd ettiğini belirten beyitlerini örnek olarak seçtik:

Atañ geldi Celâlî fitnesin def' itdi 'âlemden
Memâlik gülşeni dest-i erâzilden emân buldı
Bi-hamdillah bu gün şâd eyledüñ ecdâduñ ervâhın
Kadîmî intizâmın devlet-i 'Osmâniyân buldı

Atayî K.20/61-62

[3] Pek mühim ve müstecal veya fevkalâde haller dolayısıyla veya padişahın huzuru ile kurulan divan hakkında kullanılan bir tâbirdi. Meclis demek olan divanda padişahtan başka kimsenin oturmayıp ayakya durarak işin derhal karara bağlanması bu adın verilmesine sebep olmuştur. Saraydaki ayak divanında padişahın oturmasına mahsus taht Topkapı Sarayı'nın Babüssaade adı verilen kapısının ön kısmında mermer sütunlara müstenit revak veye sayvanın altında kurulurdu. (Pakalın, M, Z, (1983), *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü,* Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, Cilt 1, s:117)

[4] Geçim vasıtası olmak üzere devlet tarafından verilen maaş ve buna yarayan tımar, ulûfe ve mevâcip mânasında kullanılan bir tâbirdir. Dirliğin lugât mânası hayat, yaşayış, ömür, yaşamak için lazım olan şey, nafaka demektir. (Pakalın, M, Z, (1983), s:455.)

3.2. Lehistan Meselesi

Lehistan ile Osmanlı Devleti arasındaki itilafların sebebi, Kazak'ların durumudur. Çoğu zaman Kazak'ların Osmanlı sınırını ihlal etmesi Lehistan'la Osmanlı Devleti arasında savaş sebebi olmuştur.[5] IV. Murad Lehistan'a sefer yaparak Lehistan krizine son vermiştir. Lehistan meselesi ile ilgili 4 şiir tespit edebildik: Bunlar şunlardır: Atâyî Tarih Kt.10-11-12, Yahyâ Tarih Kt.2.

Konuyla ilgili Atâyî'nin tarihini buraya örnek olarak seçtik. "Târîh-i Gazâ-yı Leh" başlıklı tarihinde şair; padişahın sefere katıldığını, Hz. Süleyman gibi çadırını kurdurduğunu, tuğ ve alemini diktirdiğini, düşmanın tilki gibi çok hile yapmasına, tavşan gibi gizlenmesine karşın 1030 senesinde Lehistan ile barış imzalandığını söyler:

Sultân-ı cihân eyledi çün 'azm-i cihâd
Leh mülkini kıldı atınun cilvegehi

Ol şâh-ı ser-efrâz-ı kadr-kudret kim
Hurşîde salar zıllını perr-i külehi

Rûm illerine sâye-i re'fet saldı
Mânend-i Süleymân kurılup bârgehi

Meydâna tûg u 'alem kıldı hırâm
Gülzâr-ı safâda nitekim serv-i sehî

Zerrîn-'alemi gün gibi olup lâmî'
Mahv itdi hemân şa'şa'a-ı mihr ü mehi

Bir toz kopara 'arsada inşâ'allah
A'dâ gözini tîre ide gerd-i rehi

Rûbeh gibi çok hîleler itdi düşmen
Harguş-sıfat yatdı tuyup 'azm-i şehi
A'dâya göz açdurmasa şâh-ı 'âlem
Çeşm-i emelin kör ide gerd-i sipehi

Târîhin anun lafzen ü ma'nen didiler
Sultân-ı cihân kıra bin otuzda Leh'i (1030)
Atâyî Tarih Kt.10

3.3. Revan Seferi

IV. Murad, İran'ın saldırgan tutumlarına bir son vermek için bizzat sefere karar vermiştir. Ekim 1633 tarihinde sadrazam ve serdar-ı ekrem Tabanı Yassı Mehmed Paşa'yı doğu seferine memur ettiği, Sultan IV. Murad kumandasındaki Osmanlı ordusunun doğuya doğru hareket edip önce Kars'a sonra da Revan'a yürüdüğü belirtilmiştir.[6] Daha

[5] "IV. Murad", *Osmanlı Ansiklopedisi*, (1999), İstanbul, İz Yayıncılık, Cilt 4, s:57-58.
[6] *Osmanlı Ansiklopedisi*, (1999), s:63-64.

sonra Osmanlı ordusu şehre girerek, Revan'ı teslim almıştır. 11 Ağustos günü, merasimle Revan'a giren Sultan IV. Murad, kalenin yıkılan yerlerinin hemen tamirini emrettiği belirtilmiştir.[7] IV. Murad'ın Revân seferi ile ilgili 6 şiir tespit edebildik. Bunlar şunlardır: Atâyî K.20-21, Tarih Kt.24-25-26-27.

Buraya Yahyâ'nın tarih kıtası ve Atâyî'nin "Der-sitâyiş-i Sultân Murâd Hân 'Aleyhi'r-rahme Ve'l-gufrân" başlıklı kasidesinden örnek beyitleri seçtik. Yahyâ Efendi Revan fethi ile ilgili şu tarihi kıt'a nazım şekliyle düşmüştür:

Revân'a varınca Sultan Murâd Han Ömer-heybet
Müyesser eyledi ona Hüdâ-yı Müste'ân fethin
Cemil-i ehl-i sünnet asker-i İslâm şâd oldu
Dedi Yahyâ onun târîhini gördük Revân fethin (1045)[8]

Irak'taki mezhep farklılığını dile getiren Atâyî ise başlığı verilen kasidesinin aşağıdaki beytinde Revân'ın fethine tarih düşmüş, IV. Murad'ın "Kızılbaş"ların ve "Râfızî"lerin izini Revân'dan sildiğini kasidesindeki başka bir beyitte söylemiştir:

Dinildi fethine tevfîk-i Hak ile târîh
Revân'ı döge döge aldılar be-vefk-i murâd

Cüzûr-ı tâc-ı serin togradı Kızılbaş'un
Refâfızun kökini kesdi tîg-i berk-nihâd
Atâyî K.21/65-81

3.4. Bağdat Seferi

IV. Murad'ın saltanatının ilk dönemlerinde en etkili ayaklanmaların Erzurum'da Abaza Mehmed Paşa ile Bağdat'ta Bekir Subaşı tarafından başlatıldığı belirtilmiştir.[9] Bağdat'ın subaşısı Bekir ve Azaplar Ağası Mehmet Kanber'in zorla yönetimi ele geçirmesi üzerine Sultan IV. Murad Bağdat seferini gerçekleştirmiştir. Daha sonra da IV. Murad'ın sefer sırasında zarar gören İmam-ı Âzam ile Abdülkadir Geylâni'nin türbelerini tamir ettirdiği ifade edilmiştir. IV. Murad'ın Bağdat seferi ile ilgili 21 şiir tespit edebildik. Bunlar şunlardır: Atâyî K.21, Cevrî K.7, Tarih Kt.7, Mezâkî K.2-3, Tarih Kt.4, Nâilî K.8-9, Nâmî Tarih Kt.4, Nef''i K.22-25, Kt.1, R.5, Neşâtî K.9, Süheylî K.6, Şehrî Tarih Kt.2,-Yahyâ K: --, G.43, Tarih Kt.6-12-14.

Yahyâ çok orijinal olan aşağıdaki "Bağdâd" redifli gazelinde Bağdat'ın fethinin IV. Murad'a nasip olduğunu söyler ve bu durumdan memnuniyetini dile getirir:

Gün-be-gün mu'tedil olmakda hevâ-yı Bağdâd
Gayret-i ürd-i bihişt oldı şitâ-yı Bağdâd

[7] Çabuk, V,(1999), *Büyük Osmanlı Tarihi*, İstanbul, Emre Yayınları, Cilt 5, s:348.
[8] Arkun, K,(2009), s.182-183-192.
[9] "IV. Murad", İslam Ansiklopedisi, (1960), Maarif Basımevi, İstanbul, Cilt 8, s:626.

Iltifât itse o şeh ser-be-ser ola gülzâr
Bu hevâyile bu âb ile fezâ-yı Bağdâd

Nice sultân-ı guzât olmaya Sultân Murâd
Ki cenâbına nasîb oldı gazâ-yı Bağdâd

Feth idüp makdem-i pâkiyle müşerref olıcak
Reşk-i firdevs-i berîn oldı sarây-ı Bağdâd

Dâ'imâ pâdişehe eyleye himmet Yahyâ
A'zam-ı müctehidîn ü küberâ-yı Bağdâd

Yahyâ G.43

Yahyâ ile birlikte Neşâtî "Der Sitayiş-i Sultân Murâd Han" başlıklı kasidesinin 1. beytinde rüzgârın Bağdat'ın fethinin haberini dünyaya müjdelemesini ister:

Gezse dünyâyı n'ola müjde ile bâd-ı nesim
Aldı Bağdâdı yine padişeh-i heft-iklîm

Neşati K.9/1

Nâmî ise tarih kıtasında IV. Murad'ın Bağdat'ı alarak Kızılbaşları oradan kaldırıp "ümmet-i Ahmed" yaptığını dillendirir:

Hazret-i Sultân Murâd-ı Gâzî himmet eyleyüp
Hasm-ı dîne 'askerin hem-kâr-ı mirrîh eyledi

Hep Kızılbaşı kırup ref' eyleyüp Bagdâddan
Ümmet-i Ahmedle âbâd itdi târîh eyledi (H.1048/M.1638)

Nâmî Tarih Kt.4

IV. Murad, fetihten sonra İmam-ı Âzam'ın türbesinin kapısını gümüşten **yaptırmıştır. Nâmî bunu "**Târîh-i Bâb-ı Türbe-i Hazret-i İmâm" başlıklı tarih kıtasında söylemiştir:

Mu'ammer ide Hak Sultân Murâd'ı
İmâm-ı A'zam'ı çün itdi ta'zîm

Gümüşden itdi bâbın türbesinün
İdüp ol hazrete iclâl ü tekrîm

Didi Yahyâ bu kâr-ı hayra târîh
Kapusını mezârun itdi hep sîm (1038)

Yahyâ Tarih Kt.6

4. Şahsiyeti

IV. Murad; Kâtip Çelebi, Joseph Von Purgstall Hammer, Ziya Nur Aksun ve Evliyâ Çelebi'nin anlattığına göre: "Uzun boylu, geniş omuzlu, münasip vücutlu ve gösterişlidir. Saçları kara, sakalı siyah ve gür, gözleri siyah ve parlaktır. İki kaşının arasındaki derin çizgiler, çehresini bir kat daha müthiş göstermektedir. Bu tehdidkâr hatların kasılması demek, birçok başın toprağa düşmesi demektir. Emsali nadir derecede kuvvetli ve çevik olduğundan, ok ve yay oyunlarında fevkalade yeteneklidir. Bir cirit darbesiyle dört parmak kalınlıkta tahtaları ve kuvvetli topuzu ile fil derisinden yapılmış ve gergedan derisi ile kaplanmış Hind miğferini delmeye muktedirdir. En çok sevdiği, yirmi-otuz bin kişi ile sürek avıdır."[10]

Tarihî kaynaklar IV. Murad'ın sert ve acımasız bir tabiatı olduğunda hem fikirdirler. Aynı zamanda âdil bir padişah olduğu da yine onun vurgulanan özelliklerindendir.[11] Tarihî kaynaklardaki bilgiye paralel olarak, divanlarda da onun "adaleti", "öfkesi" ve "cömertliği" dile getirilmiştir.

Mezâkî, "Murâd" redifli aşağıdaki gazelinde muradı olanların ondan talep ettiklerini, onun gibi bir padişahın dünyaya Âdem'den beri gelmediğini, onu Cem, Hâkân ve Hz. Süleyman ile mukayese ederek söylemiştir:

Müjde kim irdi yine hengâm-ı lutf-ı Hân Murâd
Gelsün alsun şevk ile ser-cümle nâ-kâmân Murâd
Nâ-murâdân-ı cihân gelsün murâdın istesün
Yohsa el virmez cihânda âdeme her ân Murâd
Gelmemişdür 'âleme tâ devr-i Âdemden beri
Böyle bir şâhen-şeh-i Cem-rütbe-i Hâkân Murâd
Bir Süleymân-ı civân-baht-ı bülend-ahterdür ol
Kim zamân-ı devletinde oldı ins ü cân Murâd
Bir hudâvend-i mekârim-bahşdur kim dâyimâ
Kesb ider zât-ı şerîfinden 'ulüvv-i şân Murâd
Ey Mezâkî müjde kim sad-bezl-i lutfıyla bu gün
Ber-murâd itmek mukarrerdür seni Sultân Murâd

Mezakî G.51

Adaleti

IV. Murad'ın adaleti divanlarda sıkça üzerinde durulan bir konudur. IV. Murad'ın adaletinin çeşitli beyitlerde söz konusu edildiği 28 şiir tespit edebildik: Atâyî K.19-20, Tarih Kt.22, Müseddes:3, Cevrî K.6, Haletî K.16-18, Nef'i K.16-17-18-20-25-26, G.24-95-96, Neşâtî K.8-9, Süheylî K.5-6-10, Kt.7-26, Yahya K.--, G.138-202-295-361.

Yahyâ'ya göre IV. Murad "adalet güneşi"dir:

Nâm ile Hazret-i Sultân Murâd-ı Gâzi
Adl ile mihr-i ziyâ-güster-i dünyâsın sen

Yahya G.295/7

[10] Kâtip Çelebi, *Fezleke*, Süleymaniye Kütüphanesi,Esad Ef., Nr:2168, Citl II, s:272a; Hammer, J, V, P,(1990), *Büyük Osmanlı Tarihi*, (Yay.Haz.Mümin Çevik-Erol Kılıç), İstanbul , Cilt V, s:278; Aksun, Z, N,(1994), *Osmanlı Devletinin Tahlilli Tenkitli Siyasî Tarihi*, İstanbul, Cilt II, s:159; Dankoff, R, Kahraman, S, A, Dağlı, Y,(1998), *Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi*, Yapı Kredi Yayınları, Cilt 1, s:101.

[11] *Osmanlı Ansiklopedisi,*(1999), s:78.

Şair ayrıca onun âdil yönetiminden çok memnundur. Aşağıdaki beytinde Yahyâ, IV. Murad'ın yönettiği devlette mutlu olduklarını bundan dolayı gecelerinin Kadir Gecesi, gündüzlerinin de bayram gibi geçtiğini belirtmiştir:

Devletinde Hazret-i Sultân Murâd'un hürremüz
Kadrdür her gîcemiz bayrâmdur her rûzumuz
Yahya G.138/4

Atâyî "Berây-ı Hazret-i Sultân Murâd Hân" başlıklı kasidesinin 20. beytinde IV. Murad'ın adaleti ile birlikte ''olumlu düşünceli'' ve "şairlerin hâmisi" olduğunu söyler:

'Adâlet-pîşe hayr-endîşe sultân-ı suhanver kim
Nihân-ender-nihân bir nükte-i nâzik-beyân buldı
Atayi K.20/20

Cömertliği

Divanlarda memdûhun en çok vurgulanan özelliklerinden biri de cömertliğidir. Bu sebeple IV. Murad'ın da bu özelliği taradığımız divanlarda söz konusu edilmiştir. Onun cömertliğinden bahseden beyitler şu şiirlerde yer almıştır: Atâyî K.19-20-21, Tarih Kt.22, Cevrî K.4, G.137, Haletî K.9-18, Nef'i K.18, G.107, Tarih Kt.4, Süheylî K.5, Yahyâ K.--.

Neşâtî'nin 9. kasidesinde geçen beyitlerde onun cömertliğinden gönüllerin mutlu olduğu hatta cömertliğinin dünyayı altınla dolduracak kadar çok olduğu belirtilir:

Fikr-i feyz-i kef-i cûdı sebeb-i dil-şâdî
Yâd-ı kahr u gazabı ba' is-i sad renc-i elîm
Lutfı bir mertebe kim dehri iderdi pür-zer
Eylese kâ'ide-i cûdı sabâya ta'lîm
Neşâti K.9/18-20

Öfkesi

Daha önce de belirttiğimiz üzere IV. Murad sert mizaçlıdır. Onun öfkesi ile ilgili beyitler şu şiirlerde yer almıştır: Atâyî K.19-20, Cevrî K.4-6, G.137, Haletî K.9-16-17, Nef'i K.16-26, Neşâtî K.8-9, Yahyâ K.--, G.29. Bu beyitlerde onun Şehnâme'de adı geçen Kahraman ile özdeşleştirildiği ve bu şekilde öfkesinin anlatıldığı görülür.

Neşâtî "Der Si tayiş-i Sultân Murad Han" başlıklı kasidesinde onun öfkesinden şu şekilde bahseder:

Kahramân-kevkebe Sultân Murâd-ı gâzî
Ki ider havf-i hücûm-ı dil-i a'dâyı dü nim
Fer-i ikbâli ile halk-ı cihân hurrem ü şad
Havf-i şemşîri ile fitne vü âfet pür-bîm
Kahrı bir mertebe kim bir nigeh-i hışmından
Kahramân olsa da bir demde olur mahv ü 'adîm
Neşati K.9/14-19-21

Çocukları

IV. Murad'ın 16 kız ve 5 erkek çocuğu dünyaya gelmiştir. Erkekler kendisi hayatta iken ölmüşlerdir. Kızlarından sağ kalanlar Kaya İsmihan Sultan, Melek Ahmed Paşa; Rukiye Sultan, Melek İbrahim Paşa; Hafize Sultan ise Hüseyin Paşa ile evlenmişlerdir.[12] IV. Murad'ın çocukları ile ilgili 6 şiir tespit edebildik: Cevrî Tarih Kt.5, Nef'î K.19, Rezmî Tarih Kt.16-17, Süheylî Kt.17, Yahyâ K.--.

Nef'î "Der Sitâyiş-i Şehzâdegân-ı Sultân Murâd Hân Âleyhirrahmetü Ve'l-Gufrân" başlıklı kasidesinde IV. Murad'ın şehzâdelerinden Sultan Mahmud ve Muhammed'e yer vererek övgülerde bulunmuştur:

İki şehzâde kim her biri bir rûh-ı musavverdir
Dü nûr-ı çeşm-i yektâ pâdişâh-ı heft-kişverdir

İki dürr sûretâ ma'nâda ammâ nûr-ı vâhiddir
Hakîkatde nihâyet her biri gayr-ı mükerrerdir

Biri Sultân Mahmûd u biri Sultân Muhammed kim
İkisi de acep şehzâde-i pâkîze-gevherdir

Nef'i K.19/1-2-3

Yahyâ "Sultân Murâd-ı Râbi'**ün Bir Şeh-zâdesi Tevellüd Eyledikde Acel**eten Tanzîm ü Takdîm Olunmışdur" başlıklı kasidesinde şehzâdenin adını vermeden padişahı şehzadesinin doğumu sebebiyle tebrik eder. Benzer şekilde Süheylî de ''Sa'âdetlü Pâdişâhumuzun Şeh-zâde-i Hümâyûnı Makdemine Târîhdür'' başlıklı tarih kıtasında şehzâdenin adını vermeden doğumuna tarih düşürmüştür:

Didi Süheylî hamd idüp bu devletüñ târîhini
Şeh-zâde-i Sultân Murâd'ı var ide Hâdî Celîl

Sene 1037 [1627/28]
Süheylî Tarih Kt. 17/10

Rezmî'nin divanında yer alan iki kıtadan kızları Safiye ve Rukiye Sultan hakkında ilginç ayrıntılar öğreniyoruz. Şair, "Sultân Murâd-zâde Safiyye Sultânun Sandukası Üzerine Tahrîr Olınmışdur." başlıklı 16. tarih kıtasında Safiye Sultan'ın hamile iken, "Kezâlik Sultân Murâd-zâde Rukiyye Sultânun Sandukası Üzerine Tahrîr Olınmışdur." başlıklı 17. tarih kıtasında ise Rukiye Sultan'ın vebâdan vefat ettiğini belirtmiştir:

Gören nûr ile âlûde mücessem sanduğı bu kim
Şehîdâ vaz'-ı haml itdükde bu fevt olduğındandur
Be-nâm Safiyye Sultân binti Gâzî Hân Murâd Râbi'
Yanına aldığı zâhir bilinden geldüğindendür

Rezmî Tarih Kt.16

[12] Çabuk, V,(1999), s:371.

Bu da Sultân Murâdun bir kerîme sânîsidür kim
Rukiyye nâm sultân dâr-ı dünyâda sa'îd oldı
Dutıldı gerçi tâ'ûn ile teslîm eyleyüp rûhın
Velî kurtıldı tâ'ûnuñ azâbından şehîd oldı

Rezmî Tarih Kt.17

Edebî Muhiti ve Şiir Meclisleri

Ataları gibi sanatkâr ve şair olan Sultan IV. Murad'ın âlim ve şâirlerle konuşmaktan çok hoşlandığı, sık sık âlim ve şairleri bir araya toplayıp onlarla çeşitli mevzuları tartıştığı, pazar gecelerinde genellikle şairlerle sohbet ettiği ifade edilmiş, Şeyhülislâm Yahya Efendi'nin tecrübe ve tavsiyelerinden istifade eden Sultan IV. Murad'ın en çok Tıflî, Cevrî, Nef'î, Nisarî, Beyânî ve İzzetî gibi şairlerle görüştüğü ayrıca onun devrinde tarih sahasında da eser veren pek çok tarihçi yetiştiği belirtilmiştir.[13]

İlmi ve ilim adamlarını çok seven IV. Murad'ın fırsat buldukça ilim meclislerine gidip onları teşvik ettiği ve devrinde bibliyografya, tarih, coğrafya sahasında Kâtip Çelebi ve Vakâyi-nâme sahibi Topçular Katibi Abdülkadir, Ravzatü'l-Ebrâr ve Zafer-nâme sahibi Karaçelebi-zâde Abdülâziz, Tarih-i Gılmânî sahibi Mehmet Halife, teşkilat ve idare sahasında Koçi Bey, şairlerden Nef'î, Azmi-zâde Hâletî Efendi gibi ilim adamlarının yetiştiği bilinmektedir.[14]

Evliya Çelebi Seyahatnâme'sinde IV. Murad'ın düzenlediği şuara meclisinden şu şekilde bahsetmiştir:

…ve ahad gecesi meddâhân ve şâ'irân ve Tıflî ve Cevrî ve Nef'î ve Arzî ve Nedîmî ve Nisârî ve Beyânî ve Uzletî misilli şu'arâlar cem' olup cân sohbeti olurdu.[15]

Taramalarımız sonucu IV. Murad'ın edebî muhiti ve şiir meclisleri ile ilgili 6 şiir tespit edebildik. Bunlar şunlardır: Atayî K.20, Cevrî Tarih Kt.78, Mezâkî K.26, Nef'î G.45, Kt.4, Sâbit K.36.

Mezâkî, IV.Murad'ın nedimi olmanın önemini şu beytinde dillendirmiştir:

Nedîm-i Hân Murâd-ı muhterem kim
Cihânı tutdı sıyt-ı kadr u şânı

Mezâkî K.26/10

Sâbit, âlimlerin ve şairlerin, IV. Murad'ın lutuflarıyla kalplerinin açıldığını, rahatladıklarını söylemiştir:

Açılıp gül gibi lutfunla kulûb-ı şu'arâ
Gördi ihsânunı erbâb-ı ma'ârif kat kat

Sâbit K.36/7

Atâyî ise IV. Murad'a telif mahiyetinde eserler sunduğunu ve bunların maddî karşılığını aldığını belirtmiştir:

Nice te'lîfüm oldı mu'teber ism-i şerîfünle
Misâl-i nakd-i hâlis sikkeden nâm u nişân buldı

Atâyî K.20/85

[13] Çabuk, V,(1999), s:371.
[14] Arkun, K,(2009), s.10-11.
[15] Dankoff, R, Kahraman, S, A, Dağlı, Y, (1998), s:101.

7. Divanı

Büyük dedesi III. Murad gibi "Muradî" mahlasıyla şiir yazan Sultan IV. Murad'ın, 200 sayfa tutarında bir divanı bulunduğunu, bu divanın bir kısım eksikliklerinin düzeltilmesi için Vehbî Osman Çelebi'ye verildiğini, onun da ölümü ile divanın ortadan kaybolduğu rivayet edilmektedir.[16]

IV. Murad'a ait iki şiir tespit edebildik. Bunlardan biri "Sultan Şairler" adlı eserden alınmıştır. Bu şiir Bağdat'ın Safevi işgalinden kurtarılması için gönderilen Osmanlı ordusu kumandanı ve Diyarbakır Beylerbeyi Hafız Ahmet Paşa'nın yardım talep eden şiirine cevap olarak yazılan gazeldir:[17]

Hâfızâ Bağdâd'a imdâd etmeğe er yok mudur
Bizden istimdâd edersin sende asker yok mudur

Düşmanı mât etmeğe ferzâneyim ben der idin
Hasma karşı şimdi at oynatmağa yer yok mudur

Gerçi lâf urmakta yoktur sana hem-pâ biliriz
Lîk senden dâd alır bir dâd-güster yok mudur

Merdlik davâ edersin bu muhanneslik nedir
Havf edersin bari yanında dilâver yok mudur

Râfizîler aldı Bağdâd'ı tekâsül eyledin
Sana hasm olmaz mı Hazret rûz-ı mahşer yok mudur

Bû Hanife şehrin ihmâlinle vîrân ettiler
Senda âyâ gayret-i dîn-i peyamber yok mudur

Bî-haberken saltanat ihsân eder Perverdigâr
Yine Bağdâd'ı ihsân mukadder yok mudur

Rüşvet ile cünd-i İslâm'ı perişân eyledin
İşidilmez mi sanırsın bu haberler yok mudur

Avn-i Hakla intikâm almağa a'dâdan meğer
Bende-i dîn bir vezir-i dîn-perver yok mudur

Bir Alî-sîret veziri şimdi serdâr eyledim
Hızr peygamber mu'în olmaz mı rehber yok mudur

Şimdi hâli mi kıyâs eylersin âyâ âlemi
Ey Murâdî pâdişâh-ı heft kişver yok mudur

[16] Çabuk, V,(1999), s:372.
[17] İsen, M, Bilkan, A, F, (1996), *Sultan Şairler*, Akçağ Yayınları, Ankara, s:195; Arkun, K,(2009), s.11-12.

İkinci şiir ise "Tahmîs-i Gazel-i Sultân Murâd" başlığında Yahyâ Divânı'nda yer almıştır. Biz burada her bendin sonunda yer alan IV. Murad'a ait beyitleri art arda vererek IV. Murad'ın gazelini oluşturduk. Nev-rûz redifli gazel şu şekildedir:

Ey gönül gül devridür vakt-i nev-i nev-rûzdur
Cân bagışlar âdeme bu dem dem-i fîrûzdur

Vâ'iz-i şehrün kimesne pendini gûş eylemez
'Ayş u nûşa es-salâdur bir mübârek rûzdur

Bâg pür-âvâzedür sıyt u sadâ-yı mürg ile
Gûyiyâ her gûşede bir dürlü sâz u sözdür

Leblerinden mürde-dil kesb-i hayât eyler velî
Neyleyim ammâ yine ol gamzeler dil-dûzdur

Bu Murâd'un mülket-i gönlün alup yagma iden
Bir sitem-kâr-ı cefâ-cû dil-ber-i dil-sûzdur

Yahyâ

8. Eğlenceleri

IV. Murad'ın İstanbul'da gezip eğlendiği yerlerin Göksu, Kandilli ve Beykoz olduğu, zaman zaman da Tokat bahçesine gittiği, eylül aylarında İstavro bahçesi ile Davud Paşa sarayında vakit geçirdiği belirtilmiştir.[18] Eğlenceleri ile ilgili 3 şiir tespit edebildik: Nef'i K.46, Süheylî Tarih Kt.7-28.

Nef'i "Kasîde Der Ta'rîf-i Kandilli-i Pâdişâh-ı Kişver-sitân Hazret-i Sultân Murâd Hân" başlıklı kasidesinde IV. Murad'ın eğlence yerlerinden olan Kandilli bahçesini cennete benzeterek tasvir etmiştir:

Habbezâ bağçe-i pâdişeh-i rûy-ı zemîn
Görse Rıdvân eder üstadına yüzbin tahsîn

Ferşi dîbâ-yı Hıtâyî gibi pür-nakş ü nigâr
Tarhı revnak-şiken-i ravza-i firdevs-i berîn

Yaz u kış açılır ezhârı tefâvüt etmez
Ne dem-i ürd-i behişt ü ne meh-i ferverdîn

Dâ'imâ hurrem ü şâdâb u müferrih çemeni
Tutsa nerkislerielde n'ola câm-ı zerrîn

Nef'î K.46/1-2-3-4

[18] Çabuk, V,(1999), s:369.

Süheylî, IV. Murad'ın Kandilli bahçesindeki eğlencesi sırasında cirit oyununda on kalkanı birden deldiğini "Sa'âdetlü pâdişâh Üsküdâr'da Kandîlli Bâğçe'de on kalkanı bir darb ile delüp ve ol kalkanı Mısr'a irsâl idüp hâfız-ı Mısr Ahmed Paşa hazretlerinün teklîfi ile didügümüz kıt'adur ki sa'âdetlü pâdişâh-ı 'âlem-penâha yazup irsâl eylediler" başlıklı kıtasında tarihini düşerek anlatmıştır:

Elbürz'e havâle kılsa gürzin
Kâh ola o kûh-ı pür-salâbet
Bir darb-ı cirîdi bî-tereddüd
On kalkanı deldi geçdi kat kat
Tahsîn-i belîg idüp melekler
Sükkân-ı zemîne virdi dehşet
Tarîhini kasd idüp Süheylî
Bir tûtî-i şekkerîn-'ibâret
Yazmış rakam-ı kalemle târîh
İy şâh-ı cihân koluna kuvvet Sene 1043 [M. 1633/34]
Süheylî Kt.7/10-11-12-13-14

9. Hattatlığı ve Mûsikî-şinaslığı

Derviş Abdi talebelerinden Tulumcuzâde Abdurrahman Efendi'nin öğrencisi olan IV. Murad'ın güzel talik yazdığı belirtilmiştir.[19] Hattatlığı ile ilgili 3 şiir tespit edebildik: Atâyî K.19-20, Nef'î Mesnevi.

Sultan IV. Murad'ın aynı zamanda bestekâr olduğu, "Şâh-Murad" mahlasıyla bestekârlık yaptığı, altısı Hüseynî, biri Nevâ makamında olan 7 saz eserinin günümüze kadar geldiği bilinmektedir.[20] IV. Murad'ın elimizde bulunan musikî eserleri şunlardır: 1. Hüseynî Peşrevi I (Darb-ı Fetih), 2. Hüseynî Peşrevi II (Berefşân), 3. Hüseynî Peşrevi III (Fâhte, 3 hâne), 4. Hüseynî Peşrevi IV (Düyek, ''Tozkoparan''), 5. Hüseynî Peşrevi V (Düyek), 6. Hüseyni Peşrevi VI (Değişme, 5 usul: Düyek, Çenber, Fâhte, Berefşân, Ceng-i Harbî) (Kantemir, 39-40'tan: Sanal, 273-6), 7. Acem Peşrevi (Çenber), 8. Irak Peşrevi (Berefşân, 3 hâne), 9. Nühüft Peşrevi (Hâvî), 10. Uzzâl Peşrevi (Devr-i Kebir, 3 hâne), 11. Nevâ Peşrevi (Düyek), 12. Evc Devr-i Revân İlâhî (Uyan ey gözlerim gafletten uyan), 13. Bayatî Yürük Semaî (Gelse nîm sebû).

IV. Murad'ın hânendeleri ile ilgili 1 şiir tespit edebildik: Cevrî K.28.

Safevîler devrinin ünlü nesta'lik hattat ve şairi olan Mîr İmâd 17. yüzyılda üslubu ile Osmanlı hattatlarını etkilemiştir ve Osmanlı'da İmâd üslubu ile hat yazma geleneği başlamıştır.[21] Nef'Î "Der Vasf-ı hatt-ı Hümâyûn-ı Sultân Murâd Hân" başlıklı mesnevisinde Mîr İmâd'ın talik yazı yazmada IV. Murad'a öncülük ettiğini belirterek sultanlar ve halifeler arasında IV. Murad gibi talik yazı yazanın olmadığını, onun bu konuda usta olduğunu dile getirmiştir:

Tayy oldu ise ömrü eğer Mîr İmâdın
Hakk ömrünü efzûn ede Sultân Murâdın

[19] Uzunçarşılı, İ, H,(1983), *Osmanlı Tarihi*, Ankara, Türk Tarih Kurumu, Cilt 3, s:561.
[20] Çabuk, V,(1999), s:372.
[21] Serin, M, (1999), "Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar", http://www.kalemguzeli.org/index.

Verdi o kadar hükmünü ta'lîk-ı celînin
Nesh eyledi hep kıt'aların Mîr Alî'nin

Anmaz giderek kimse dahi Mîr İmâdı
Gerçi ana mahsûs idi devrinde bu vâdî

Nevk-i kalemi ol kadar i'câz-nümâdır
Gûyâ hat-ı ta'lîk değil sun'-ı Hudâdır

Bir silsilede görmedik işitmedik aslâ
Şâhenşeh-i ta'lîk-nüvîs ü suhan-ârâ

Mahsûsdur ancak bu hüner Hân Murâda
Zîrâ ne selâtînde var ne hulefâda

Nef'i Mesnevi/7-8-9-10-15-16

10. Eşyaları

IV. Murad'ın eşyaları ile ilgili sadece Cevrî divanında bilgi bulabildik. Eşyaları ile ilgili bulduğumuz şiirler şunlardır: Cevrî Tarih Kt.4, Kt.57-58-59-60-61-67-70-71-72-73-74-77-78. Buraya Cevrî'nin IV. Murad'ın eldiveni ile ilgili "Beyt Der-Medh-i Eldiven Bâ-fermân" başlıklı beytini örnek olarak verdik:

Bu destüvâneyi geydükçe husrev-i Gâzî
Hümâyı sayd ide yâ Rab kolunda şeh-bâzı

Cevrî b.77

11. Ok Atıcılığı ve Cirit Oyunu

Silah ve spor talimlerinde başarılı olan Sultan Murad'ın kuvvetli olduğu gibi silah kullanmakta da usta olduğu, iki yüz okkalık gürzü sallayarak idman yapıp attığı okla kalkanı deldiği belirtilmiştir.[22]

Cirit ve ok atmada çok yetenekli olan padişahın Eski saraydan attığı bir ciridin Bayezid Camii'nin minaresinin altına düştüğü, yine Halep kalesinden attığı bir okun da, şehrin saraçhane civarına düştüğü, bir keresinde de sekiz Arnavut kalkanını bir cirit ile delip bu kalkanları daha sonra Budin kalesine astırdığı kaynaklarda geçmektedir.[23]

Cirit ve ok atıcılığı ile ilgili 19 şiir tespit edebildik. Bunlar şunlardır: Atâyî K.19-20-21, Cevrî K.6, Tarih Kt.2-3-8, Kt.:15, Haletî K.9-16, Mezâkî K.7, Nef'i Tarih Kt.5, Neşâtî K.8, Sâbit G.142, Süheylî K.10, Kt.7-28, Yahyâ Tarih Kt. 5-11.

Buraya Yahyâ'nın ve Süheylî'nin aşağıdaki kıtasını örnek olarak seçtik. Yahyâ, IV. Murad'ın Halep kalesinden attığı ciridini "Târîh-i Cirîd-i Şahen-şâh-ı 'Âlempenâh" başlıklı tarih kıtasında ele almış ve ona bu başarısından dolayı övgülerde bulunmuştur:

Şehâ ol kuvvet-i bâzûya yüz bin âferînler kim
Kemâlün âşikâr eyledi ednâya vü a'lâya

[22] Uzunçarşılı, İ, H,(1983), s.586.
[23] Çabuk, V,(1999), s:369.

Sen ol Sultân Murâd-ı Cem-haşem hâkân-ı gâzîsin
Selâtîn içre mislün gelmemişdür dahı dünyâya

Giderken şarka teşrîf eyledün şâhum Haleb şehrin
Çıkup devletle bir gün kal'a vü şehri temâşâya

Cirîd atdun mübârek destün ile kal'adan şehre
Hemân şeh-bâzâsâ kondı ol bir bâm-ı bâlâya

Ana târîh içün devletlü hunkâra du'alarla
Didi Yahyâ cirîdün kal'adan irişdi bu câya (1048)

Yahya Tarih Kt.11

Süheylî padişahın 1633/34 yılında ciridiyle Kandilli bahçesinde on kalkanı deldiğini "Sa'âdetlü pâdişâh Üsküdâr'da Kandîlli Bâgçe'de on kalkanı bir darb ile delüp ve ol kalkanı Mısr'a irsâl idüp hâfız-ı Mısr Ahmed Paşa hazretlerinüñ teklîfi ile didügümüz kıt'adur ki sa'âdetlü pâdişâh-ı 'âlem-penâha yazup irsâl eylediler." başlıklı kıtasında söylemiştir:

Elbürz'e havâle kılsa gürzin
Kâh ola o kûh-ı pür-salâbet

Bir darb-ı cirîdi bî-tereddüd
On kalkanı deldi geçdi kat kat

Tahsîn-i belîg idüp melekler
Sükkân-ı zemîne virdi dehşet
Tarîhini kasd idüp Süheylî
Bir tûtî-i şekkerîn-'ibâret
Yazmış rakam-ı kalemle târîh
İy şâh-ı cihân koluña kuvvet

Sene 1043 [M. 1633/34]
Süheylî Kt.7/10-11-12-13-14

Süheylî'nin "Hâfız-ı Mısr Halîl Paşa Teklîfi İle Dinmişdür Sa'âdetlü Pâdişâh Atıcılar'da Ok Atup Taş Diküp Kazan Kaynatmışlar." başlıklı kasidesinde ise 16. yüzyılda yaşamış Tozkoparan İskender adlı okçunun adı anılmış,onun derecesini IV.Murad'ın geçtiği belirtilmiştir:

Bârek'allâh zihî şâh-ı kemân-keş ki anun
Pâye-i evvelidür menzile-i Tozkoparan

Yine aynı kasidede yer alan başka bir beyitte yayının iki başlı ejdere, okunun ok yılanına benzetildiği ni görüyoruz.

Müntehâ kavsi çekilmiş iki başlu ejder
Ok yılanı gibidür düşmene ol tîr hemân

Padişahın her attığı ok mumdan olsa taşı delmektedir:
Âferîn şast-ı hümâyûnına her atdugı ok
Mûmdan olsa da peykânı geçer taşa revân

Onun gibi ok atan bir padişah yoktur:
Kanı bir sencileyin şâh-ı hümâyûn-peyker
Sâhib-i tîr ü kemân pâdişeh-i taht-nişân
Süheylî K.10/15-18-19-20

12. At biniciliği ve Atları

Atlara çok meraklı olan Sultan IV. Murad'ın çok sevdiği atlarına özel isimler taktığı, cirit oyunu için sarayında 40 atı bulunduğu, diğer Osmanlı padişahları 9 at bulundururken, kendisi üç yüz-dört yüz atı hazır tuttuğu[24] ve çok hareketli ve çevik olup koşu halinde attan ata atladığı belirtilmiştir.[25]

At biniciliği ile ilgili beyitlerin yer aldığı 11 şiir tespit edebildik. Bunlar şunlardır: Allame Şeyhî K.2, Atâyî K.19, Nâmî K.11, Nef'i K.15-22-26, Neşatî K.8, Süheylî K.:10, Yahyâ G.29-64, Kt.25.

Yahyâ aşağıdaki gazelinde IV. Murad'ı at biniciliğindeki ustalığından dolayı Cem ve Hz. Sülayman'a benzetmiştir:

Esb-i sebük-seyri sabâ zeyn-i semendi taht-ı zer
Ol pâdişâh-ı Cem-haşem hakkâ Süleymân kendidür
Yahya G.64/7

Yahyâ başka bir beytinde ise IV. Murad'ın at üzerinde gökyüzündeki güneş gibi etrafa ışık saçtığını dile getirmiştir:

Semend üzre Cenâb-ı Hazret-i Sultân Murâd Hânı
Güneşdür âsumândan 'âleme pertev-resân sandum
Yahya Kt.25/1

IV. Murad'ın atları ile ilgili ise 4 şiir tespit edebildik: Nef'i K.17-18-21, Haletî K.15. Bu şiirlerde onun atlarının adları şu şekilde verilmiştir: 1. Arslan Dorusu 2. Ağa Alcası 3. Bâd-ı Sabâ 4. Cebeli Doru 5. Celâlî Yağızı 6. Dağlar Delisi 7. Edhem 8. Evren 9.Kapıağası Dorusu 10. Kayışoğlu Dorusu 11. Mercân 12. Saçlı Doru 13.Siyâh 14. Surâhî 15. Şam Alcası 16. Tayyâr 17. Tuma.

Nef'i "Der sitayiş-i Esbân-ı Şehsüvâr-ı Zamân Hazret-i Sultân Murâd Hân Bâ-fermân-ı Âlîşân" başlıklı kasidesinde IV. Murad'ın 16 tane atından bahsetmiştir. Kasidede yer alan ve çoğunlugu Türkçe olan at adlandırmaları ve vasıflandırmalar son derece orijinaldir. Bu atlar kasidede anlatılırken şair tarafından belirli bir sıra izlenmiştir. Öncelikle

[24] Çabuk, V, (1999), s:370.
[25] Uzunçarşılı, İ, H, (1988), s.586.

atların isimlerini sayan şair; daha sonra sırasıyla bu atları, takip eden beyitlerde ayrıntılı olarak anlatmaya ve tasvir etmeye başlamıştır:[26]

Kasidesinin 1. beytinde IV. Murad'ın güzel yüzlü atına Bâd-ı Sabâ adını verdiğini belirtmiştir:

Bârekallâh zihî rahş-ı hümâyûn-sîmâ
Ki komuş nâmını sultân-ı cihân **Bâd-ı Sabâ**

5. ve 6. beyitlerde Tayyar isimli atının rüzgardan bile daha hızlı olduğunu söyleyerek Anka ve Hüma'nın onun kadar hızlı olamayacağını belirtmiştir:

Kuş yetişmez der idim olmasa Tayyâr eger
Eremez gerdine zîrâ ki ne sarsar ne sabâ

Nice Tayyâr o sebük-pây-ı cihân-peymâ kim
Ana hem-seyr olamaz hîç ne Ankâ ne Hümâ

9. beyitte Evren, Saçlı Toru, Mercân, Celâlî Yağızı, Edhem, Tuma isimli atlarının olduğunu söylemiştir:

Meger Evren ola yâ Saçlı Toru yâ Mercân
Yâ Celâlî Yağızı yâ iki Edhem yâ Tuma

10 ve 14. beyitlerde Evren isimli atını ejderhaya ve Ankâ'ya benzetip bu atının çok kuvvetli olmasından bahsetmiştir:

Nice **Evren** ki ne dem eylese pertâb-ı bülend
Sanki reftâre gelir hışm ile bir ejderhâ

Bu da **Evren** gibi pertâb-ı bülend etse olur
Râkibi Zâl-i zer ü kendisi gûyâ Ankâ

12 ve 13. beyitlerde Saçlı Doru isimli atının Anka gibi uçtuğunu ve etrafa hoş kokusunu yaydığını söylemiştir:

Nice **Saçlı Doru** bir bâl-güşâ Ankâ kim
Bir kanadıyla uçar uçduğu dem bî-pervâ

Nice **Saçlı Doru** güyâ ki yanar âteşdir
Dûdudur anın o yâl-i siyeh-i anber-sâ

[26] Kaya, B, (2008), *Divan Şiirinde At,* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara, Gazi Üniversitesi SBE, s:27.

18. beyitte Celalî Yağızı isimli atının çok hızlı olduğundan bahsetmiştir:

O **Celâlî Yağızı** da ne kadar çâpükdür
Ki olurken ana meydân-ı cihân teng-fezâ

24. beyitte IV. Murad'ın Kapıağası Dorusu isimli atıyla her yerde beraber olduğunu belirtmiştir:

Evvelâ **Kapıağası Dorusudur** birisi

Ki berâberdür ana pûyede kûh u sahrâ

26. beyitte Arslan Dorusu isimli atından bahsetmiştir:

Bir de **Arslan Dorusudur** ki gemin gördükçe
Kendidir aynı ile şîr-i ner-i silsile-hâ

28. beyitte Cebeli Doru ve Kayışlıoğlu Dorusu isimli atlarını hızları yönünden karşılaştırmıştır:

Cebeli Doru ile hod **Kayışoğlu Dorusu**
Nicedir her biri sür'atde kıyâs et meselâ

30. beyitte IV. Murad'ın Ağa Alcası isimli atının da övülmeye lâyık olduğunu belirtmiştir:

Birisi dahi **Ağa Alcası** kim anın da
Yaraşır eyler isem medhini bu gûne edâ

32. beyitte Şam Alcası isimli atının salınarak yürüyüşünü gören putların canlanacağını söyleyerek atının güzelliğinden bahsetmiştir:

Bir de Şam Alcası kim etse ne dem meyl-i hırâm
Sanki reftâra gelir bir sanem-i sürh-kabâ

35 ve 38. beyitlerde Dağlar Delisi isimli atının her yeri sarsacak şekilde şiddetli koştuğundan bahsederek onu ceylana benzetmiştir:

Bir de **Dağlar Delisidir** ki şitâb etdikçe
Bir olur zelzeleden lerze-i kûh u deryâ

Nâmı **Dağlar Delisi** kendisi Âhû-yı harem
Perçemi sünbül-i çîn cephesi dîbâ-yı Hıtâ

40. beyitte Surâhî isimli atından bahsetmiştir:

Birisi dahi **Surâhî**-i ser-efrâz ki çarh
Yaraşır pâyına yüz sürmek içün olsa düta

Nef'i K.17

Haletî "Sa'âdetlü pâdişâhumuz cânibinden habîb-i siyâh ve arslan nâm atları vasfile me'mûr oldugumuzda dinilmişdür" başlıklı kasidesinde Siyah ve Arslan isimli atlarına yer vermiştir:

Gûyiyâ Bahr-i **Siyeh**'den lû'lü-i lâlâ çıkar
Her kaçan dökse 'arak koşdukça şâh-ı kâm-gâr

Her kaçan kim devlet ile gelse **Arslan** üstine
Şâh-ı hâverdür olur burc-ı Esed'den âşikâr

Vechi vardur şâh-ı heft-iklîm ana meyl eylese
Oldur **Arslan** üstine sâhib-velâ [vü] şîr-süvâr

Haletî K.15/13-18-19

13. İçki, Kahve/Kahvehâne ve Tütün Yasakları

17. yüzyılda IV. Murad tarafından konulan içki, kahve ve tütün yasaklarından tarihî kaynaklarda bahsedilmiştir.[27] Konuyla ilgili birçok beyit ve şiiri taradığımız divanlarda tespit ettik fakat bunlarda IV. Murad'ın adı geçmemektedir. Taradığımız divanlarda IV. Murad'ın adının adının geçtiği şiirlerden sadece Allâme Şeyhî'nin kasidesinde tütün yasağından bahsedilmiştir. 17.yüzyılda, Allâme Şeyhî IV. Murad'ın isteğiyle yazdığı 47 beyitten oluşan "Kasîde Berây-ı Zemm-i Duhân" adlı kasidesinde, tütünü ve tütün içenleri kötülemiş, IV. Murad'ı överek yasağı eleştirenleri suçlamıştır.[28] Şeyhî'nin tütün hakkındaki sert tavırlarını gösteren bu kaside, tütün hakkındaki tartışmaların ciddiliğini de anlatmaktadır. Şeyhî, tütünün insanların ciğerlerine halka halka ettiği cefayı, yırtıcı kuşun bile yapmayacağını söyler; tütün içenlerin ağzının pırasa gibi koktuğunu belirtir ve tütün içenleri "cehennem ehli" olarak görür[29]:

Ömürlerine konup pâreler ciğerlerini
Bu halka itmez anun itdüğin derende-'ukâb
Dehânın emmişidi gül-ruhânun ol bed-bû
Ki gendenâ idi gûyâ ki gonca-i sîrâb
Duhân harîfini elbette ehl-i nâr eyler
Duhâniyânı sezâdur yakarsa nâr-ı 'ikâb

IV. Murad'ın kahrının ateşiyle, tütünün dumanı gökte kaybolmuş; şarap da korkudan tortusu gibi yere geçmiştir:

O şâhun âteş-i kahrın görince tütdi duhân
Bu vehmile yire geçdi misâl-i cür'a şarâb

Allâme Şeyhî K.3/3-13-6-16

[27] Katip Çelebi, 224b;Uluçay,M,(1952), "IV. Murad ve Tütün Yasağı", *Tarih Dünyası*, IV, Sayı 35, İstanbul,s:1419; Uzunçarşılı, İ,H,(1977), "Osmanlı Tarihinde Gizli Kalmış veya Şüphe İle Örtülü Bazı Olaylar ve Bu Hususa Dair Vesikalar-Tütün Yasağı Nedeniyle Veziriazamın Arizası ve Sultan Murad'ın Hatt-ı Hümâyunu", *Belleten,* XLI,(sayı 163), Ankara, s:549; Hammer, J, V, P,(1990),S:141.

[28] Yazar, S, "XVII. Asır Şairlerinden Allâme Şeyhî, Divanı ve Bir Kasidesi", *Turkish Studies / Türkoloji Araştırmaları,* Volume 2/3 Summer 2007, s.586-605.

[29] Keskin, N, İ,(2009), *Sosyal Hayatın 17.yy. Divan Şiirine Yansımaları ve Anlam Çerçeveleri*, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, Ankara, s:79-80.

14. Yaptırdığı Mimarî Eserler

Sultan IV. Murad Han'ın, pek çok hayırlı işin yanında Topkapı Sarayı'nda Revan ve Bağdat Köşkü gibi nadide eserler, köprüler, kervansaraylar, hanlar ve benzeri hayır eserlerini de inşa ettirdiği, Boğazda bir saray yaptırıp, oğlu Muhammed'in doğumunda yedi gece kandiller asıp şenlikler yapıldığından buraya Kandilli denildiği, Kabe-i Muazzama'yı su basması üzerine, Ankaralı Mehmed ile Rıdvan Ağa'yı Kabe-i Muazzama'yı tamirle vazifelendirdiği, Kavaklar'daki kaleleri yaptırdığı gibi pekçok şehrin de surlarını tamir ettirdiği belirtilmiştir.[30]

1625 yılında da Ayvansaray semtinde bir çeşme yaptıran[31] IV. Murad'ın Bağdat fethinin tamamlanmasından sonra İmam-ı Âzam'ın türbesini ziyaret ederek Şeyhülislam'ı buranın ve Abdülkadir Geylani'nin türbesini tamir ettirmekle görevlendirdiği ifade edilmiştir.[32] Yaptırdığı mimarî eserler ile ilgili 14 şiir tespit edebildik. Bunlar şunlardır: Cevrî Tarih Kt.6-10-75, Mezâkî K.6, Nef'i K. 46, Tarih Kt.6, Yahyâ Tarih Kt.4-7-8-9-10-13-15-16.

Bu şiirlerde IV. Murad'ın 1043/1633 yılında Cisr, 1046/1636 yılında Kasr yaptırdığını, 1048/1638 yılında İmam-ı Âzam türbesini tamir ettirdiğini öğreniyoruz. Şiirlerden örnekler aşağıda verilmiştir:

Târîh-i Cisr

Cenâb-ı Hazret-i Sultân Murâd-ı Cem-'azamet
'Ibâdı üzre Hudâ ide sâyesin memdûd

Çün itdi 'azm-i cihâd ol şeh-i hümâyun-baht
Yanınca 'askeri bî-had cünûd-i nâ-ma'dûd

Bu cisri bir kulı yolında itdi pây-endâz
Derûn-ı dilden idüp ol şehe nisâr-ı dürûd

Çün itdi hüsn-i kabûl ile hâtırın tatyîb
Anunla eyledi kasd-ı takarrub-i ma'bûd

Sımâh-ı cânuma hâtıfdan irdi bu târîh
Ola bu cisri karîn-i kabûl-i Rabb-i Vedûd (1043)
Yahyâ Tarih Kt.7

Târîh-i Kasr-ı Hümâyun

Sultân Murâd ol şeh-i gâzî ki umarın
'Ömrin ide sad sâlden Allâh ziyâde

[30] Arkun, K,(2009), s.10.
[31] Çabuk, V, (1999), s:372.
[32] *Osmanlı Ansiklopedisi*, (1999), s:74.

Mi'mârı olup tab'-ı hümâyunı bu kasrun
San'atların üstâdlara itdi ifâde

Hakkâ ki 'aceb cây-ı safâ-güster olupdur
Ebvâb-ı ferah dâ'im ola anda güşâde
Bir câmını âyîne-i Iskerder'e virmem
Câm-ı Cem'e benzetsem olur lutf u safâda

Yahyâ didi târîhini ol kasr-ı latîfün
Mevlâ müteyemmen ide Sultân Murâd'a (1046)
Yahyâ Tarih Kt.8

Târîh-i Bâb-ı Şübbâk-i Kabr-i Hazret-i İmâm

Sultân-ı Gâzî Hân Murâd şehenşeh-i 'âlî-nijâd
Bagdâd fethinde idüp çün fî-sebîli'llâh cihâd

Şân-ı Imâm-ı A'zam'ı ta'zîm ü tekrîm itmedür
Hak 'Ömrini efzûn ide itdi kemâl-i ictihâd
Itdi gümüşden bâbını hem kabrinün şübbâkini
Ol pâdişâh-ı Cem-haşem ol şâh-ı sâhib-'adl u dâd

Idüp du'a-yı devletin Yahyâ didi târîhini
Hem bâbı hem şübbâkini sîm eyledi Sultân Murâd(1048)
Yahyâ Tarih Kt.9

Târîh-i Kasr-ı Humâyûn

Yapıldı çün bu kars şeh-i kâmkâr içün
Mi'mâr-ı fikr çekdi binâsında çok emek

Bu tarz-ı bî-nazîri pesend itdi her gören
Oldı uluvv-ı rütbesine mu'terif felek

Târîh içün bu cây-ı safâ-bahş u dil-keşe
Sultân Murâd kasr-ı mübârek didi melek (1048)
Yahyâ Tarih Kt.16

15. Hastalığı ve Ölümü

Damla hastalığına müptela olan IV. Murad'ın şubat ayının ilk günlerinde daha da ağırlaştığı, nitekim çok geçmeden padişahın hastalığı daha da artarak 8/9 Şubat 1640 günü, 28 yaşında vefat ettiği belirtilmiş[33] Sultan IV. Murad için babası Sultan I. Ahmed'in türbesinde bir mezar hazırlandığı, cenaze namazını Şeyhülislâm Yahya Efendi'nin kıldırarak tabutun önünde Sultan IV. Murad'ın seferlere giderken bindiği atların tersine eğer-

[33] Arkun, K, (2009), s.229.

lenmiş olarak yürüdüğü ve Sultan IV. Murad'ın büyük bir merasimle defnedildiği ifade edilmiştir (9 Şubat 1640).[34]

Sadece Cem'î onun ölümü üzerine tarih düşmüştür:

Sultân Murâd-ı kâm-bîn ol fâtih-i Îrân-zemîn
O hâmî-i şer'-i mübîn ol pâdşâh-ı dîn-penâh

Her canibe rahşın sürüp bâkî değül dünyâ görüp
Oldı cihân terkin urup semt-i bekâya rû-be-râh
Gerdûnı hengâm-ı sefer çetr itmeyen vâlâ-güher
Zîr-i zemînde hayflar şimdi yatur bî-bârgâh

Ol pâdişâhı yâd idüp eltâfını ta'dâd idüp
Halk-ı cihân feryâd idüp gerdûna çıkdı dûd-ı âh

Ey çarh-ı dûn-ı bî-âmân havfum odur bir gün hemân
Zor nefes ile kehkeşân ber-bâd ola çün berkgâh

Bu mâtemi gûş eyleyüp Cem'i didi târîhini
Sultan Murâd kâm-cû-yı firdevsi kıldı cilve gâh (1639)
Cem'i Tarih Kt.15

Cem'i divanında yer almayan aşağıdaki kıta ise "Mersiyei Merhûm Gâzî Murâd Hân" başlığında Evliyâ Çelebi'nin Seyâhatnâme adlı eserinde yer almıştır[35]:

Dâd elinden bî-bekâ gerdişi devvâr âh-dâd
Sen murâdın aldın ammâ halkı etdin nâ-Murâd

Böyle bir şîri Hudâ'yı hâke saldın âh-kâr
Kime dâd etsen elinden kim ede feryâd [u] dâd
Cem'i Tarih Kt.4

Sonuç

Çalışmamız doğrultusunda taranan 70 divandan Nâdirî, Hâletî, Atâyî, Mantıkî, Nef'î, Yahyâ, Sabrî, Bahâyi, Cevrî, Şehrî, Tıflî, Nâ'ilî, Cem'î, Neşâtî, Nâmî, Mezâkî, Vahyî, Rezmî, Süheylî ve Allame Şeyhî divanları olmak üzere toplam 20 divanda IV. Murad ile ilgili yazılan şiirler tespit ettik. Bu şairlerden özellikle Atâyî, Cevrî, Mezâkî, Nef`î, Tıflî ve Yahyâ onun edebî muhitini oluşturmuşlar, padişah hakkındaki her ayrıntıyı şiire taşımışlardır.

Taradığımız divanlarda IV. Murad'ın en çok Bağdat seferinden, adaleti, cömertliği ve öfkesinden, ok ve cirit atıcılığından bahsedilmiştir. Bunların yanında doğumu, tahta çıkışı, Lehistan ve Revan seferleri, şehzâdeleri, şiir meclisleri ve şairliği, hattatlığı,

[34] İslam Ansiklopedisi, (1960), s:644.
[35] Dankoff, R, Kahraman, S, A, Dağlı, Y, (1998), s:119.

eşyaları, at biniciliği ve atları, içki, kahve/kahvehâne ve tütün yasakları, yaptırdığı mimarî eserler ve ölümü de divanlarda söz konusu edilmiştir.

Bu bildiride Divan şiiri ile tarih disiplini arasındaki önemli ilişkiye dikkat çekerek, IV. Murad'ın bütün tarihî yönlerinin şiire yansıdığını gösterdik. Bu anlamda Divan şiirinin tarih disiplinine kaynaklık ettiğini söylemek mümkündür.

Kaynakça

Arkun, Kemal, (2009), *Dünyaya Nizam Verenler Sultan IV. Murat Han 17. Osmanlı Padişahı 83. İslam Halifesi,* İstanbul, Akademisyen Yayınevi.

Akkuş, Metin, (1993), *Nef'i Divanı*, Ankara, Akçağ Yayınları.

Aksun, Ziya Nur, (1994), *Osmanlı Devletinin Tahlilli Tenkitli Siyasî Tarihi*,Cilt II, İstanbul,Ötüken Neşriyat.

Ayan, Hüseyin, (1981), *Cevrî, Hayatı, Edebî Kişiliği, Eseleri ve Divanı'nın Tenkitli Metni,* Erzurum, Atatürk Üniversitesi Basımevi.

Çabuk, Vahit, (1999)**,** *Büyük Osmanlı Tarihi*, İstanbul, Emre Yayınları, Cilt 5.

Çınar, Bekir, (2000), *Tıflî Ahmed Çelebi Hayatı Edebî Kişiliği Eserleri ve Divânı'nın Tenkitli Metni,* (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Elazığ, Fırat Üniversitesi SBE.

Dankoff, Robert; Kahraman, Seyit Ali; Dağlı, Yücel, (1998), *Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi,* İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Cilt 1.

Demirel, Şener, (1999), *Şehrî Hayatı, Sanatı, Divanı'nın Tenkitli Metni ve Tahlili* (Doktora Tezi), Elazığ, Fırat Üniversitesi SBE

Gürbüz, Mehmet, (2005), *Rezmî Divânı (İnceleme-Metin),* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara, Gazi Üniversitesi SBE.

Hammer, Joseph Von Purgstall,(1990), *Büyük Osmanlı Tarihi,* (Yay.Haz.Mümin Çevik-Erol Kılıç), İstanbul, Üçdal Neşriyat, Cilt V.

Harmancı, Mahmut Esat, (2007), *Süheylî Ahmed bin Hemdem Kethüdâ Divân,* Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı.

İpekten, Haluk, (1990), *Nâilî Divânı*, Ankara, Akçağ Yay.

İsen, Mustafa; Bilkan, Ali Fuat, (1996), *Sultan Şairler*, Ankara, Akçağ Yay.

İslam Ansiklopedisi, (1960),IV. Murad, İstanbul, Maarif Basımevi, Cilt 8.

Kaplan, Mahmut, (1996), *Neşâtî Divânı*, İzmir, Akademi Kitabevi.

Karaköse, Saadet, (1994), *Nevizâde Atâyî Divânı Kısmî Tahlil-Metin*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Malatya, İnönü Üniversitesi SBE.

Kasır, Hasan, (1990), *Sabrî Mehmed Şerîf Divânı (İnceleme Karşılaştırmalı Metin),* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Erzurum, Atatürk Üniversitesi SBE.

Kâtip Çelebi, *Fezleke*, Süleymaniye Kütüphanesi,Esad Ef., Nr:2168, Cilt II.

Kavruk*,* Hasan, (2001), *Şeyhüslislâm Yahyâ Divânı,* Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı.

Kaya, Bilge, (1991), *XVII. Yüzyıl Divân Şairi Mantıkî Ahmet Efendi Divânçesi* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara, Hacettepe Üniversitesi SBE.

Kaya, Bayram Ali, (2003), *Azmî-zâde Hâletî Dîvânı: C.I: Hayatı Edebî Kişiliği, Eserleri ve Dîvânı'nın Tenkitli Metni (İntroduction and Critical Edition of His Divan), C.II: Giriş ve Divân'ın Tıpkıbasımı: Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Hazine 894. (*İntroduction and Facsimile Edition of Manuscript Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Hazine 894, Harvard Üniversitesi Doğu Dilleri Yay.

Kaya, Bülent, (2008), *Divan Şiirinde At,* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara, Gazi Üniversitesi SBE.

Keskin, Neslihan İlknur, (2009), *Sosyal Hayatın 17.yy Divan Şiirine Yansımaları ve Anlam Çerçeveleri* (Doktora Tezi), Ankara, Gazi Üniversitesi SBE.

Koparan, Birgül, (1995), *Cem'î, Hayatı, Edebî Şahsiyeti ve Divânı'nın Tenkitli Metni,* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Konya, Selçuk Üniversitesi SBE.

Külekçi, Numan, (1985), *Gani-zâde Nâdirî, Hayatı, Edebî Kişiliği, Eserler: Divânı ve Şeh-nâmesinin Tenkitli Metni*, (Yayımlanmamış DoktoraTezi), Erzurum, Atatürk Üniversitesi SBE.

Mermer, Ahmet, (1991), *Mezâkî, Hayatı, Edebî Kişiliği ve Divânı'nın Tenkitli Metni*, Ankara, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu.

Osmanlı Ansiklopedisi, (1999), Cilt 4, İstanbul, İz Yayıncılık.

Pakalın, Mehmet Zeki, (1983), *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü,* İstanbul, Milli Eğitim Basımevi, Cilt 1.

Serin, Muhittin, (1999), "Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar", Mir Îmâd, http://www.kalemguzeli.org/index.

Taş, Hakan, (2004), *Vahyî Divânı ve İncelemesi*, (Yayımlanmamış DoktoraTezi), İstanbul, İstanbul Üniversitesi SBE, C.1-2.

Uluçay, Mustafa Çağatay, (1952), "IV. Murad ve Tütün Yasağı", *Tarih Dünyası*, IV, Sayı 35, İstanbul.

Uludağ, Erdoğan, (1992), *Şeyhülislâm Bahâyî Divânı*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Erzurum, Atatürk Üniversitesi SBE.

Uzunçarşılı, İsmail Hakkı, (1977), "Osmanlı Tarihinde Gizli Kalmış veya Şüphe İle Örtülü Bazı Olaylar ve Bu Hususa Dair Vesikalar-Tütün Yasağı Nedeniyle Veziriazamın Arizası ve Sultan Murad'ın Hatt-ı Hümâyunu", *Belleten*, XLI,(sayı 163), Ankara.

Uzunçarşılı, İsmail Hakkı, (1983), *Osmanlı Tarihi*, Ankara, Türk Tarih Kurumu, Cilt 3.

Yazar, Sadık, "XVII. Asır Şairlerinden Allâme Şeyhî, Divanı ve Bir Kasidesi", *Turkish Studies / Türkoloji Araştırmaları,* Volume 2/3 Summer.

Yenikale, Ahmet, (2002), *Ahmet Nâmî Dîvânı ve İncelemesi*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), İstanbul, İstanbul Üniversitesi SBE.

MİLLİ KÜTÜPHANE'DE BULUNAN 06 HK 578 NUMARALI "MECMÛʿA-İ MÜFREDÂT" ÜZERİNE

Serpil MUTLU

Osmaniye Korkut Ata Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Özet

Köken itibariyle Arapça "cemʿ" kökünden gelen "mecmûʿa" kelimesi, "toplanıp biriktirilmiş, tanzim ve tertip edilmiş şeyler heyeti" anlamına gelir. Bir edebi terim olarak ise mecmua, "farklı kişilere ait metinlerin/metin parçalarının bir araya getirildiği eserler bütünü" mânâsındadır. Kütüphanelerde genellikle "Mecmûʿa-i Eşèâr" ya da "Mecmûʿatü'l-Eşèâr" adlarıyla kayıtlı olan şiir mecmuaları arasında, özellikle klâsik şiirimize ait belirli nazım şekilleri ve türlerinden şiirlerin derlenmesiyle oluşan mecmualar da bulunmaktadır. Bunlar arasında seçme beyitlerden, matla ve müfredlerden oluşturulan mecmualar "Mecmûèa-i Müfredât" veya "Mecmûèa-i Ebyât" adıyla anılmaktadır. Çalışmamızda, Milli Kütüphane'de "Mecmûèa-i Eşèâr" adıyla anılan 06 Hk 578 numaralı, seçme beyitler, matla ve müfredlerden oluşan mecmuayı tanıtmaya çalışacağız.

Anahtar Kelimeler: Klâsik Türk Edebiyatı, Mecmua, Müfred.

Abstract

The word of "mecmua" originated from Arabic "cem" means "the things collected". As an literary term, the mecmua means that "the works collected literary works belonging to diverse poets". Among the mecmuas in the libraries save as "Mecmua-i Eşar" or "Mecmuatüél- Eşar",there are the mecmuas consisting of significant poetry species and forms. Among them the mecmuas consisting of selected couplets named "Mecmua-i Ebyat" or "Mecmua-i Müfredat". In this study, we acquaint the mecmua named "Mecmua-i Eşar" and numbered 06 Hk 578 consisting of selected couplets.

Key Words: Classical Turkish Literature, Mecmua, Couplet.

Giriş

"Mecmûʿa" köken itibariyle Arapça bir kelime olup, "cemʿ" kökünden gelmektedir. Mecmûè kelimesinin müennesi olan "Mecmûʿa" "toplanıp biriktirilmiş, teptip ve tanzim edilmiş şeylerin hepsi" (Devellioğlu: 596) mânâsındadır.

Mecmualar genelde bir veya daha fazla yazar yahut şaire ait çeşitli şekil ve hacimlerdeki dînî, din dışı nesir ya da şiirlerden oluşan derleme kitaplardır. Mecmualar birçok açıdan halk edebiyatındaki cönklerle benzerlik göstermektedir. Başlangıçta ayetler, hadisler, fetvalar, dualar, hutbeler, şiirler, ilahiler, şarkılar, latifeler, lugaz ve muammalar

ve faydalı bilgilerin toplandığı not defterleri olarak ortaya çıkmış, zamanla gelişerek düzenli bir kitap ve telif çeşidi özelliği kazanmıştır (Uzun 2003: 265).

Klâsik edebiyat terimi olarak ise mecmuayı "farklı kişilere ait metinlerin/metin parçalarının bir araya getirildiği eserler bütünü" (Köksal 2012: 83) olarak tarif edebiliriz.

"Mecmualarda bir araya getirilen metinlerin çoğunlukla benzer ya da ortak tarafları vardır. Bu eserler arasında çoğunlukla konu yakınlığı bulunmakla birlikte, esas müştereklik kısmen hacimsiz eserler derlemesi oluşudur. Bununla birlikte hacimli eserlerin toplanmasından oluşan mücessem mecmualar da yok değildir. Aynı konudaki metinlerin toplandığı mecmualar, içerikleriyle anılmaktadır (Köksal 2012: 83) ."

Âgâh Sırrı Levend mecmuaları dört bölüme ayırmıştır. Bunlar;

a) Nazire mecmuaları,

b) Meraklılarca toplanmış, birer antoloji niteliğinde seçme şiirler mecmuaları,

c)Türlü konulardaki risalelerin bir araya getirilmesiyle meydana gelen mecmualar,

d) Tanınmış kişilerce hazırlanmış, birçok yararlı bilgileri, fıkraları ve özel mektupları kapsayan mecmualar. (Levend 1988: 166)

Günay Kut da mecmuaları,

I. Nazire mecmuaları,

II. Seçme şiir mecmuaları (Mecmûèa-i eşèâr, mecmûèa-i devâvin)

III. Aynı konu ile ilgili eserlerin bir araya gelmesi ile oluşan mecmualar (Mecmûèa-i edviye, mecmûèa-i edèiye, mecmûèa-i tevârih, mecmûèa-i muammeyât, mecmûèa-i münşeat, mecmûèatü'r-resâil gibi),

IV. Karışık mecmualar,

V. Tanınmış kişilerce veya derleyeni belli kişilerce hazırlanmış mecmualar. (Kut 1986: 170) şeklinde beş sınıfta toplamıştır.[1]

M. Fatih Köksal mecmuaları şiir mecmuaları ve diğer mecmualar şeklinde iki başlık altında toplamıştır. "Kütüphanlerde 'Şiir Mecmuası', 'Mecmûèa-i Eşèâr' veya 'Mecmûèatü'l-Eşèâr' adlarıyla kayıtlı olan derlemeler herhangi bir nazım türü veya nazım şekli birliği aranmaksızın derlenmiş manzum metinlerden oluşan eserlerdir. Belirli nazım şekli veya türlerinden şiirlerle oluşan mecmualar da esas itibariyle şiir mecmuasıdır. Ama bu eserler çoğunlukla Mecmûèa-i nuût, mecmûèa-i kasâid, mecmûèa-i ilahiyât, mecmûèa-i gazeliyât gibi o nazım şekli ve türünün adıyla anılır (Köksal 2012: 84)."

"Bunların başlıcalarını ilâhilerin toplandığı "mecmûèa-i ilâhiyât"lar, kasidelerin bir arada toplandığı "mecmûèa-i kasâid"ler, nazirelerin ve nazirelere esas olan zemin şiirlerin bir arada toplandığı nazire mecmuaları (mecmûèatü'n-nezâir, mecmûèa-i nezâir), naatlerin toplandığı "mecmûèa-i nuût"lar, sadece gazellerin toplandığı "mecmûèa-i gazeliyât"lar, seçme beyit veya müfretlerin toplandığı "mecmûèa-i ebyât" veya "mecmûèa-i müfredât"lar, şarkıların bir araya getirildiği "mecmûèa-i şarkiyât»lar, muammâların toplandığı "mecmûèa-i muammiyât"lar, muhtellif tarih manzumelerini içeren "mecmûèa-i tevârih"ler, sadece ölüm tarihlerinin bir araya toplanmasıyla oluşan "mecmûèa-i vefeyât"lar sayılabilir (Köksal 2012: 85) ."

Bizim burada tanıtacağımız mecmua antolojiye karşılık gelen şiir mecmuasıdır. Bahsi geçen mecmua, aynı zamanda "Mecmuaların Sistematik Tasnifi Projesi" (MESTAP) dahilinde hazırlamış olduğumuz yüksek lisans tezimizde incelediğimiz mecmuaların arasında yer almaktadır.[2]

[1] Mecmuaların şekil ve muhteva bakımından sınıflandırılması için ayrıca bkz. Kılıç (2012); Gürbüz (2012). Şiir mecmuaları üzerine yapılan çalışmalar hakkında ayrıntılı bilgi almak için bkz. Gıynaş (2011).

[2] Mutlu, S., (2014), *Milli Kütüphane 06 Hk 578, 06 Hk 951 Numaralarında Kayıtlı Mecmuaların 'Mecmua-*

MESTAP projesi, hocam Prof. Dr. M. Fatih Köksal'ın Eski Türk Edebiyatı Çalışmaları adlı çalıştay dizisinin 3 Mayıs 2011 tarihinde yedincisi düzenlenen, *Mecmûa: Osmanlı Edebiyatının Kırkambarı* adlı ayağında bilim dünyasına tanıtılmıştır (Köksal 2012). Sonradan *Eski Türk Edebiyatında Tenkit ve Teori* adlı makaleler toplusunda da yayınlanan bu proje bilim dünyasında ciddi mânâda yankı bulmuş, 30 Haziran 2012 tarihinde Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı tarafından düzenlenen Osmanlı Şiirinin Hazineleri: Mecmualar ve Cönkler Çalıştayı'nın merkezini oluşturan proje 39 bilim insanı tarafından etraflı bir şekilde ele alınarak tartışılmıştır. Bu çalıştay MESTAP'ın hayata geçirilmesi adına en somut adım olmuştur.

MESTAP'a göre eski/yazma eser kütüphanelerimizde sayı itibarıyla en çok bulunan, ancak üzerine çok az çalışma yapılan şiir mecmualarımızın lisansüstü -özellikle de yüksek lisans- tezleri şeklinde çalışılması öngörülmüştür. Köksal›ın belirttiği üzere kütüphanelerimizde çalışmaya değer azami 4 bin civarında şiir mecmuası vardır. En kötü ihtimalle 30 üniversitenin bu çalışmaya katılması ve yılda takriben 5 öğrencinin mecmua çalışması düşünüldüğünde yılda yaklaşık olarak 180 tez çalışması yapılacaktır. Bu sayede de bir yıl içerisinde yaklaşık 1000 civarında mecmuanın dökümü tamamlanacaktır. Proje ifade edildiği gibi yürürse 5 yıl gibi kısa bir süre içerisinde Türkiye kitaplıklarında bütün şiir mecmualarının, 10 yıl içerisinde de bütün -edebiyatla alakalı- mecmuaların ve cönklerin dökümü elimizde olacaktır. Proje sonunda tez çalışmalarında elde edilen tablolar bir «veri bankası"nda bir araya getirilecektir.[3]

MESTAP, mecmuaların -isimleriyle müsemma olarak- "bir araya getirilmesini, derlenmesini, cemè edilmesini" sağlayacaktır. Bir tek mecmua bile edebiyat tarihimiz açısından değerliyken, MESTAP projesi tamamlandığında yüzlerce hatta binlerce mecmuanın tasnifinden oluşacak olan mecmualar mecmuası hüviyetine sahip bir "bilgi bankası" oluşturulacaktır. Bu "bilgi bankası"nda toplanan bilgi hazinesi ise edebiyat tarihimizdeki boşlukların dolmasını sağlayacak olan çalışmalara imkân verecek, hız kazandıracaktır. Normal şartlarda ayları hatta yılları bulan bazı çalışmaların süresi kısalacak, araştırmacılar ciddi mânâda vakit tasarrufu sağlayacaktır. Oluşturulacak olan "veri bankası" ileride yapılacak olan çalışmaların aynı zamanda sistematik bir şekilde yapılmasını da sağlayacaktır.

Bu bildiride MESTAP projesi dâhilinde hazırladığımız 06 Hk 578 arşiv numaralı, müstakil beyitler, matla ve müfredlerden oluşan mecmuayı tanıtmaya çalışacağız.

I. 1. Nüsha Tasvifi[4*]

06 Hk 578 numaralı şiir mecmuası, Ankara Milli Kütüphane Adnan Ötüken İl Halk Kütüphanesi Koleksiyonu'nda "Mecmûèa-i Eşèâr" ismiyle kayıtlıdır.

Cilt: Kahverengi, mıklepli, şemseli deri cilt.
Kâğıt: Üzüm salkımı filigranlı kâğıt.
Yazı: Cetveller ve söz başları kırmızı, siyah mürekkeple nesih hat.
Varak: 1b- 233a.
Sütun: İki sütun.
Satır: Muhtelif.
Ebad: 217x155 -162x105 mm.
Müstensih: Belli değildir.

ların Sistematik Tasnifi Projesi'ne (MESTAP) Göre Tasnifi, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstirüsü, Kırşehir.

[3] MESTAP projesi hakkında daha ayrıntılı bilgi için bkz. Köksal 2012.

[4] Nüshayla ilgili bilgilerin bir kısmı Milli Kütüphane yazmalar veri tabanından alınmıştır.

İstinsah Tarihi: Belli değildir.

Başı: O çeşm-i nāzuñı eyler óarìr-i Àõerde
Meger ki berg-i semen ola cÀme-hˇÀb saña

Sonu: Ol úadar iḥsān ehline bī-vefālıḳ istemez
İttisāli gönlidür dir úuluna sulṭānumuñ

Nüshanın fevâyid yapraklarında Ömer İzzet (1194 tarihli) ve Ali Ârif'e ait istishab kayıtları bulunmaktadır.

Ayrıca fevâyid yapraklarında şunlar kayıtlıdır:

"Rāġıp Paşa
Seyr it ḳafā-yı mürde-i ḫandān nümāları
Ṭavr-ı zamāna ṣūret-i bī-cān güldürür"[5]

"Güfte-i Kemāl İṣfahānī Naẓīre-i Bāḳī
Beni ḥayrān [u] mest itdi o ġarġafdan çıḳan ġarġaf
O bir yaʿ ḳūt-ı aḥmerdür sürer ġam leşkerin ṣaf ṣaf"[6]

" Raúabe el-óÀcc Zaèim Aàa der-yevm-i pençşembe ....[7] fi 13 CemÀõiyel-evvel sene 1199 ve zamÀn der mÀh-ı mart fi 13"

"VefÀt-ı èÂtıf-zÀde èÖmer VÀóid Efendi der yevm-i åÀliå der-mÀh-ı Cemâzi-yel-evvel"
"MÀh-ı devrÀn èizzet ü cÀh
ŞÀh-ı merdÀn èAlì veliyyu'llÀh"

"Yoḳdur gendüm ḳadar fikr-i dakīk eyler diyü
Âsiyāb-ı çarḥa [her] kim gelse öginür gider"[8]

"Ey dāġ-ı sīne sadra geçüp germe gögsüñi
Ḳan aġlamaḳda merdüm-i çeşmüm seni başar"

"İstiāḥabehu'l-faúìru ileyhi subhÀnehü ve teèālā Mìr ʿÖmer ʿİẕẕet ufiyye ʿanhü sene 94"

I. 2. Tertip Hususiyetleri:

233 varaktan oluşan mecmua, matla, makta ve şeçme beyitlerden oluşmaktadır.

Müstensih, beyitleri baştan ve sondan alfabetik olarak sıralamıştır. Söz gelimi " ا" harfi ile başlayan şiirler kafiyelerine göre "ا" ten "ى" ye kadar sıralanmış daha sonra aynı işlem "ب" ile başlayan şiirlere uygulanmıştır. Mecmua bu şekilde alfabetik olarak "ى" harfine kadar sıralanmıştır. Mecmuada "ا" ten "ى" ye kadar tüm harflerle başlayan şiirler yer almaktadır. Esere sonradan eklendiği anlaşılan beyitler de yine bu sıralamaya uygun bir şekilde yerleştirilmiştir. Bu durum mecmuanın derleyicisinin eseri bilinçli bir şekilde tertip ettiğini gösterir. Bu yönüyle ilgi çekici bir mecmua olduğu söylenebilir.

[5] Bu beyit üç kez yazılmıştır.
[6] Bu beyit üç kez yazılmıştır.
[7] 
[8] Bu beyit iki kez yazılmıştır.

Her sayfada iki sütun bulunmaktadır. Her sütunda ortalama beş beyit vardır. Her varakta en fazla 11 beyit en az 2 beyit bulunmaktadır. Sayfalarda yer yer boşlukların olduğu görülmektedir. Buradan derleyicinin kendi arzusuna göre boş bırakmış olması da, mecmuayı tamamlamamış olması sonucu da çıkarılabilir.

Mecmuada başlıkların tamamına yakını kırmızı mürekkeple yazılmıştır. Beyitlerin başında kırmızı mürekkeple ait oldukları şairin mahlası yazmaktadır. Beyitlerin 459'unda herhangi bir başlık bulunmamaktadır. 372 adet beyit ise "Lâ" başlıklıdır. Bu şiirlerden çok az bir kısmı yayınlanmış divanlarda tespit edilmiştir. Mecmuada ayrıca "Mîr, Mîr-i Evliyâ, Mîr'ül-Evliyâ" gibi başlıklar bulunmaktadır. Bunlar mahlas olarak da unvan olarak da kullanılmış olabilir.

I. 3. Mecmuada Bulunan Şairler ve Beyit Sayıları

Tablo 1'de belirtildiği üzere eserde 138 şaire ait toplam 3105 beyit vardır ve beyitlerin tamamı neşredilmiştir. 3105 beyitten 975'i matla', 378'i makta'dır. 1751'i ise müstakil beyitlerden seçilmiştir. Mecmuanın sonunda (233a) Âşık Ömere'e ait -mecmuaya sonradan eklendiği anlaşılan- bir şiir bulunmaktadır. Mecmuada en çok beyti bulunan şair Sâbit'tir. Sâbit'in mecmuada toplam 510 adet beyti bulunmaktadır. İkinci sırada 285 beyitle Bâkî gelmektedir. Üçüncü şair ise 181 beyiti bulunan Tecellî'dir. 65 şairin ise mecmuada yalnızca 1 beyti yer almaktadır.

Mecmuada yer alan 372 beyit "Lâ (Lâ Edrî: bilinmeyen) başlıklıdır. 459 beyitte ise herhangi bir başlık bulunmamaktadır.

Eserde şiirleri bulunan şairler ağırlıklı olarak 17. Yüzyılda yaşamışlardır.

Sıra	Şairin Mahlası	Beyit Sayısı	Yaşadığı Yüzyıl
1	Abdî	1	17.yy
2	Adlî	1	16.yy
3	Ahmed Paşa	4	15.yy
4	Ahmed Han	3	?
5	Ahmedî	1	15. yy
6	**Âlî**	4	16.yy
7	**Ârîf**	1	?
8	Arzî	1	?
9	**Âşık**	1	16.yy
10	**Âşık** Ömer	1 (Koşma)	17.yy
11	Aṭâyî	31	17.yy
12	**Âzerî**	1	16.yy
13	Azîz	1	?
14	Azmî	2	16.yy
15	Bahâyî	8	17.yy
16	Bezmî	1	?
17	Bâkî	285	16.yy
18	Cemâlî	20	15.yy

19	Cemʿî	42	17.yy
20	Cevrî	15	17.yy
21	Cinânî	2	16.yy
22	**Çarhî**	1	?
23	**Çagatay**	1	?
24	Dürrî	1	18. yy
25	Ebu's-suʿûd	1	16.yy
26	Edîbî	1	?
27	Ehlî	1	17.yy
28	**İsmetî**	2	17.yy
29	Emrî	17	16.yy
30	Enîs	2	?
31	Enverî	1	17.yy
32	Evliyâ	1	?
33	Fahrî	1	?
34	Fa'izî	10	17.yy
35	Fasîh	46	17.yy
36	Fehîm	17	17.yy
37	Fevrî	1	16.yy
38	Feyzî	1	18. yy
39	Figânî	3	16. yy
40	Fuzûlî	57	18. yy
41	Fürûgî	2	?
42	Hacı Hilmi	1	?
43	Hâfız	5	14. yy
44	Hâletî	11	17.yy
45	Hayâlî	5	16. yy
46	Hevâyî	4	18. yy
47	Hezârî	2	18. yy
48	Hilâlî	1	16. yy
49	Hulûsî	2	?
50	Hüdâyî	4	16. yy
51	İbn-i Kemâl	4	16. yy
52	İffet	1	?
53	İshak	1	16. yy
54	İsmetî	18	17. yy

55	İzzetî	2	?
56	Kâdirî	1	?
57	Kadrî	1	?
58	Kâmî	1	17. yy
59	Kelîm	1	17. yy
60	Kelîm Eyyûbî	1	?
61	Lâ	372	?
61	Leylâ	2	19. yy*
63	Lutfî	1	?
64	Makâlî	2	16. yy
65	Mantıkî	4	17. yy
66	Meşâmî	1	16. yy
67	Mezâkî	50	17. yy
68	Mihrî	1	15. yy
69	Mîr	16	?
70	Mîr-i Evliya	35	?
71	Mîr'ül-Evliyâ	1	?
72	Misâlî	2	16. yy
73	Muʿîd Han	1	?
74	Muhlis	1	?
75	Nâbî	179	17. yy
76	Nâdirî	8	17. yy
77	Nâ'ilî	29	17. yy
78	Nâʿimî	1	?
79	Nahîfî	3	17. yy
80	Nazîm	5	18. yy
81	Nazmî	27	16. yy
82	Necâtî	3	15. yy
83	Nedîm	7	18. yy
84	Nefʿî	16	17. yy
85	Neşâtî	10	17. yy
86	Nevʿî	5	16. yy
87	Neylî	1	18. yy
88	Nişânî	1	15. yy
89	Niyâzî	1	17. yy
90	Nizâmî	1	15. yy

91	Pîrî	12	?
92	Rahîmî	1	16. yy
93	Râsîh	1	18. yy
94	Râşid	1	?
95	Remzî	3	?
96	Rıfʿatî	2	?
97	Rıfʿat	1	?
98	Rızâyî	27	17. yy
99	Riyâzî	19	17. yy
100	Rûhî	28	16. yy
101	Rüşdî	14	17. yy
102	Sâbit	510	17. yy
103	Sabrî	90	18. yy
104	Saʿde'd-din	1	?
105	Saʿdî	1	17. yy
106	Sâʿib	11	17. yy
107	Safâyî	2	18. yy
108	Sânî	1	?
109	Sebzî	1	?
110	Sehî	2	16. yy
111	Semtî	1	?
112	Sırrî	2	17. yy
113	Siyâhî	1	?
114	Şânî	1	16. yy
115	Şehrî	76	17. yy
116	Şerîf	1	18. yy
117	Şerîf Sabrî	5	17. yy
118	Şeyh Naẓmî	2	?
119	Şeyhî	4	17. yy
120	Tâbʿî	1	?
121	Tâlib	7	17. yy
122	Tarzî	1	17. yy

* 19. Yüzyılda yaşamış Leylâ Hanım olup olmadığı tespit edilememiştir.

123	Taybî	7	17. yy
124	Tecellî	181	17. yy
125	Tesellî	1	?
126	Tıflî	29	17. yy
127	Ubeydî	1	16. yy
128	Ulvî	1	16. yy
129	Vâhid	3	18. yy
130	Vecdî	55	17. yy
131	Vecîhî	1	17. yy
132	Vehbî	1	18. yy
133	Velî	1	?
134	Veysî	14	17. yy
135	Yahyâ	46	16. yy
136	Zamânî	1	?
137	Zâtî	3	16. yy
138	Zihnî	1	18. yy
139	Zuhûrî	27	17. yy
140	-	459	?

Tablo 1

Mecmuada Sâbit başlığı altında bulunan beyitlerden 24'ü (15a, 42a, 43b, 44a, 45a, 48b, 54a, 57b, 65a, 94a, 96a, 108a, 157a, 167b, 170b, 175b, 181a, 189b, 192a); Nâbî'ye ait olanların 24'ü (10a, 10b, 30b, 40a, 45b, 68a, 71b, 84b, 92b, 141a, 163b, 167a, 178a, 181a, 186a, 192b, 196a, 202a); Tecellî'ye ait olanların 17'si (16a, 66a, 69b, 74a, 79a, 85b, 86a, 86b, 88a, 89b, 140b, 141a, 158a, 190a, 190b); Fuzûlî'ye ait olanların 14'ü (40b, 43b, 47a, 47b, 81b, 84a, 84b, 108a, 138b, 160a, 174b, 196a); Nedim'e ait olanların 4'ü (71b, 72a, 72b, 108b); Şeyhî'ye ait olanların 3'ü (84b, 204a, 220a); Mezâkî'ye ait olanların 2'si (42a, 72a); Fasih'e ait olanların 2'si (43a, 48a); Rızâyî'ye ait olanların 2'si (72a, 229b); Bağdatlı Rûhî'ye ait olanların 2'si (85a, 88a); Nef'î'ye ait olanların 1'i (2a); Cevrî'ye ait olanların 1'i (85b) şairlerin yayınlanmış divanlarında bulunmamaktadır.

Mecmuada bulunan "Lâ" başlıklı şiirlerden tespit edebildiğimiz kadarıyla 2'si *Sâbit Divanı*'nda (31a, 184b), 2'si *Muhibbî Divanı*'nda (73b,180a), 1'si *Fuzûlî Divanı*'nda (131b), 1'i de *Vecdî Divanı*'nda (35b) bulunmaktadır.

Söz gelimi 184b'de bulunan "Lâ" başlıklı şiir *Sâbit Divanı*'nda yer almaktadır:

Lâ [Sâbit]

Gönül ne Göksu'ya ma'il ne Sarıyer'e gider

Sipâh-ı gamdan emîn olmaga Hisâr'a gider (Karacan 1991: 565)

73b sayfasında bulunan "Lâ" başlıklı şiir Muhibbî'ye ait meşhur "gibi" redifli gazelin matla beytidir:

Lâ [Muhibbî]

Halk içinde mu'teber bir nesne yok devlet gibi

Olmaya devlet cihanda bir nefes sıhhat gibi (Ak 1987: 763)

180a sayfasında bulunan "Lâ" başlıklı şiir de Muhibbî'ye ait meşhur şiirlerdendir:

Lâ [Muhibbî]

Kadd-i yâre kimisi èarèar dimiş kimi elif

Cümlenin maksudı bir ancak rivayet muhtelif

131b sayfasında bulunan "Lâ" başlıklı beyit ise Fuzûlî'nin en meşhur şiirlerinden biri olan "Su Kasidesi"nin matla beytidir:

Lâ [Fuzûlî]

Saçma ey göz eşkden gönlümdeki odlare su

Kim bu denlü tutışan odlara kılmaz çare su

35b'de yer alan "Lâ" başlıklı şiirin *Vecdî Divanı*'nda bulunmaktadır:

Lâ[Vecdî]

Temâşâ-yı hırâm-ı kadd-i yâra intizâr ile

Çemende haşr olınca turmaga şimşâd ayak basmış (Mermer 2002: 102)

Mecmuada başlıksız olan beyitlerden 4'ünün Şeyhülislam *Yahyâ Divanı*'nda, 2'sinin *Bâkî Divanı*'nda, 1'inin *Nâbî*, 1'inin de *Sâbit Divanı*'nda yer aldığını tespit ettik.

Söz gelimi 52a sayfasında yer alan başlıksız şiir *Nâbî Divanı*'nda yer almaktadır:

[Nâbî]

Çemende cûyveş bu cüst-cûlar hep senüñçündür

Miyân-ı bülbülânda güft-gûlar hep senüñçündür (Bilkan 2011: 625)

Mecmuada bir beytin birinci ve ikinci mısralarının iki farklı vezinle yazılması da söz konusudur. Bu beyitlerin birinci mısrası " fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün" ikinci mısrası "mefâ'îlün mefâ'îlün fe'ûlün" kalıbıyla yazılmış olup beyit şöyledir:

Zâyiè olmaz âhı sâdık èâşıkuñ

Yeter cevr eyledin hercâyî insâf (137a)

Mecmuada ayrıca Sa'ib-i Tebrîzî'ye ait 11 Farsça beyit bulunmaktadır.

I. 4. Mecmuada Kullanılan Nazım Şekilleri

06 Hk 578 numaralı şiir mecmuası seçme beyitler, matla, makta ve müfredlerden oluşan bir mecmuadır. Ayrıca 233a sayfasında Âşık Ömer'a ait bir şiir bulunmaktadır.

I. 5. Mecmuada Kullanılan Aruz Kalıpları

	Kullanılan Kalıp	**Adet**
1	Fâʿilâtün Fâʿilâtün Fâʿilâtün Fâʿilün	629
2	Feʿilâtün Feʿilâtün Feʿilâtün Feʿilün	453

3	Mefâʿilün Feʿilâtün Mefâʿilün Feʿilün	348
4	Mefʿûlü Fâʿilâtü Mefâʿîlü Fâʿilün	311
5	Mefʿûlü Mefâʿîlü Mefâʿîlü Feʿûlün	267
6	Mefâʿîlün Mefâʿîlün Mefâʿîlün Mefâʿîlün	252
7	Feʿilâtün Mefâʿilün Feʿilün	85
8	Fâʿilâtün Fâʿilâtün Fâʿilün	50
9	Mefâʿîlün Mefâʿîlün Feʿûlün	33
10	Feʿilâtün Feʿilâtün Feʿilün	28
11	Mefʿûlü Fâʿilâtün Mefʿûlü Fâʿilâtün	15
12	Mefʿûlü Mefâʿîlü Mefâʿîlün Faʿ	11
13	Müstefʿilün Müstefʿilün Müstefʿilün Müstefʿilün	7
14	Mefʿûlü Mefâʿîlün Mefʿûlü Mefâʿîlün	6
15	Feʿûlün Feʿûlün Feʿûlün Feʿûlün	5
16	Müfteʿilün Fâilün Müfteʿilün Fâilün	4
17	Müstefʿilâtün Müstefʿilâtün	3
18	Feʿûlün Feʿûlün Feʿûlün Feʿûl	3
19	Mefʿûlü Mefâʿilün Feʿûlün	2
20	Mefʿûlü Mefâʿîlü Feʿûlün	2
21	Fâʿilâtün Fâʿilâtün Fâʿilâtün Fâʿilâtün	2
22	Müfteʿilün Müfteʿilün Fâʿilün	2
23	Müstefʿilün Feʿûlün Müstefʿilün Feʿûlün	2

Tablo 2

I. 6. Muhteva Özellikleri

Mecmuada 138 şairin şiirlerinden beyitler yer almaktadır. Mecmuada en fazla 17. Yüzyıl şairlerinin beyitleri yer almaktadır.

Mecmuanın geneline bakıldığında edebî sanatların yoğun kullanıldığı, anlam derinliği açısından zengin beyitlerin tercih edildiği söylenebilir. Ancak beyitler arasında bir konu bütünlüğü bulunmamaktadır.

I. 7. Derleyicinin Kimliği

Mecmuanın müstensihi ve istinsah tarihi belli değildir. Ancak mecmuada derlenen şiirlerin seçiminden hareketle mecmuanın derleyicisinin edebî zevki olan biri olduğunu söylemek mümkündür. Müstensihin mecmuada Fuzulî, Nâbî, Muhibbî ve Sâbit gibi meşhur şairlerin neredeyse en çok bilinen bazı beyitlerini "lâ" başlığıyla vermesi de edebî birikimini zayıf olduğu ihtimalini düşündürmektedir.

Sonuç

Milli Kütüphanede "06 Hk 578" arşiv numarası ve "Mecmû'a-i Eş'âr" adıyla kayıtlı olan 233 varaktan oluşan bu şiir mecmuası ağırlıklı olarak 17. yüzyılda yaşamış şairlere ait 3106 beyit ihtiva etmektedir (Abdî, Âşık Ömer, Bahâyî, Cem'î, Ehlî, İsmetî, Enverî, Fa'izî, Fasih, Fehim, Feyzî, Hâletî, İsmetî, Kelîm, Mantıkî, Mezâkî, Nâbî, Nâdirî, Nâ'ilî, Nahîfî, Nef'î, Neşâtî, Niyâzî, Rızâyî, Riyâzî, Rüşdî, Sabit, Sa'dî,

Sa'ib, Sırrî, Şehrî, Şerîf Sabrî, Şeyhî, Tâlib, Tarzî, Taybî, Tecellî, Tıflî, Vecdî, Vecîhî, Veysi, Zuhûrî).

Mecmuadaki beyitler yayımlanmış divanlarda taranmış, bazı beyitlerin yayınlanmış divan neşirlerinde olmadığı tespit edilmiştir. Özelikle Bâkî, Sâbit, Nâbî, Fuzûlî, Tecellî, Nedim gibi şairlerin yayımlanmış divanlarında yer almayan beyitlerin mecmuada bulunması mecmuanın önemini artırmaktadır.

Mecmuanın tertip şekli daha önce örneğine rastlamadığımız bir tertip şeklinin varlığından bizleri haberdar etmektedir. Ayrıca mecmuada yer alan istishab kayıtları bu eserlerin kişisel birer not defterinden öte, farklı zamanlarda farklı kişilerin elinde bulunan eserler olabileceğini düşündürmektedir.

Bu çalışmanın bilim dünyasına katkı sağlamasını temenni ediyoruz.

Kaynakça:

Ak, C., (2001), *Bağdatlı Rûhî Dîvânı I-II*, Bursa, Uludağ Üniversitesi Basımevi.

Ak, C., (1987), *Muhibbî Dîvânı*, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay.

Akkuş, M., (1993), *Nef*êî *Dîvânı*, Ankara, Akçağ Yay.

Akyüz, K.; Beken, Süheyl; Yüksel, Sedit; Cunbur, Müjgan, (2000), *Fuzûlî Divanı*, Ankara, Akçağ Yay.

Ayan, H., (1981), *Cevrî Hayâtı, Edebî Kişiliği, Eserleri ve Divanının Tenkidli Metni*, Erzurum, Atatürk Üniversitesi Basımevi.

Aydemir, Y.,(2011), "Biyografi Kaynağı Olarak Mecmualar", *Prof. Dr. Mustafa İsen Adına Klâsik Türk Edebiyatında Biyografi Sempozyumu-Bildiriler*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, s. 87-100.

Bilkan, A. F., (2011), *Nabi Divanı I-II*, Ankara, Akçağ Yay.

Çıpan, M., (2003), *Fasih Divanı İnceleme-Tenkidli Metin*, İstanbul, MEB Yay.

Demirel, M., (1996), İbn-*i Kemâl Dîvan (Tenkidli Metin)*, İstanbul, Fakülteler Matbaası.

Demirel, M., (2005), Mehmed *Ali Çelebi (Rızâyî) Dîvân Giriş-İnceleme- Metin-Sözlük-Tıpkıbasım*, İstanbul, Çağrı Yay.

Deniz, S., (2005), *Tecellî ve Dîvânı*, İstanbul, Veli Yay.

Gıynaş, K. A., (2011), "Şiir Mecmuaları Hakkında Yapılan Çalışmalar Bibliyografyası", *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi* S. 25, s. 122-137.

Gölpınarlı, A., (2004), *Nedim Divanı*, İstanbul, İnkılâp Kitabevi.

Gürbüz, M., (2012), "Şiir Mecmûaları Üzerine Bir Tasnif Denemesi", *Eski Türk Edebiyatı Çalışmaları VII, Mecmûa: Osmanlı Edebiyatının Kırkambarı*, İstanbul, Turkuaz Yayınları, s. 97-113.

İpekten, H., (1974), İsmetî *Dîvânı –Edisyon Kritik-*, Ankara, Baylan Matbaası.

İpekten, H., (1990), *Nâ*éilî *Divânı*, Ankara, Akçağ Yay.

İsen, M.; Kurnaz, Cemâl, (1990), Şeyhî *Divanı*, Ankara, Akçağ Yay.

Kahraman, A., (2002), *İshak-zâde Zuhûrî Divanı*, Selçuk Üni. SBE (Yüksek Lisans Tezi).

Karacan, T., (1991), *Bosnalı Alaeddin Sabit Divan*, Sivas, Cumhuriyet Üniversitesi Yay.

Karagöz, İ., (2010), *Dinî Kavramlar Sözlüğü*, Ankara, DİB Yay.

Karahan, A., (1966), *Kanunî Sultan Süleyman Çağı Şairlerinden Figanî ve Divançesi*, İstanbul, Edebiyat Fakültesi Basımevi.

Karaköse, S., (1994), *Nevèi-zâde* è*Atâyî Dîvânı*, (http://ekitap.kulturturizm.gov.tr).

Karasoy, Y.; Yavuz, Orhan, (2010), *Âşık Ömer Divanı*, Konya, İnci Ofset.

Kılıç, A., (2012), "Mecmûa Tasnifine Dair", *Eski Türk Edebiyatı Çalışmaları VII, Mecmûa: Osmanlı Edebiyatının Kırkambarı*, İstanbul, Turkuaz Yayınları, s.75-96.

Köksal, M. F., (2012b), "Şiir Mecmualarının Önemi ve Mecmuaların Sistematik Tasnifi Projesi, *Eski Türk Edebiyatında Tenkit ve Teori*, İstanbul, Kesit Yay.

Köksal, M. F., (2012a), "Biyografik Kaynak Olarak Şiir Mecmûaları ve İshak-zâde Fevzî Mecmûası", *Prof. Dr. Mustafa İsen Adına Klâsik Türk Edebiyatında Biyografi Sempozyumu-Bildiriler*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.

Kut, G., (1986), "Mecmûalar", *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*, C. 6, İstanbul, Dergâh Yay.

Küçük, S., (1994), *Bâkî Dîvânı Tenkidli Basım*, Ankara, AKM Yay.

Levend, Â. S., (1984), *Divan Edebiyatı Kelimeler ve Remizler Mazmunlar ve Mefhumlar*, İstanbul, Enderun Kitabevi.

Levend, Â. S., (1984), *Türk Edebiyatı Tarihi Giriş*, Ankara, TDK Yay.

Mehmed Bahaeddin (1997), *Yeni Türkçe Lügat*, Ankara, Akçağ Yay.

Mermer, A., (1991), *Mezâkî Hayatı, Edebî Kişiliği ve Divanı'nın Tenkidli Metni*, Ankara, AKM Yay.

Mermer, A., (2002), *XVII. Yüzyıl Dîvân* Şâiri *Vecdî ve Dîvânçesi*, Ankara, MEB Yay.

Mutlu, S., (2014), *Milli Kütüphane 06 Hk 578, 06 Hk 951 Numaralarında Kayıtlı Mecmuaların 'Mecmuaların Sistematik Tasnifi Projesi'ne (MESTAP) Göre Tasnifi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstirüsü, Kırşehir.

Mütercim Âsım Efendi (2009), *Burhân-ı Katı (Hzl: Mürsel Öztürk-Derya Örs)*, İstanbul, TDK Yay.

Okçu, N., (2011), Şeyh *Gâlib Dîvânı Hayatı-Edebî Kişiliği- Eserleri Şiirlerinin Umûmî Tahlîli*, Ankara, TDV Yay.

Parlatır, İ., (2011), *Osmanlı Türkçesi Sözlüğü*, Ankara, Yargı Yayınevi.

Redhouse, Sir James W. (2011), *Turkish and English Lexicon*, İstanbul, Çağrı Yay.

Saraç, M. A. Y., (2002), *Emrî Divanı*, İstanbul, Eren Yay.

Şemseddin Sami (2012), *Kâmûs-ı Türkî*, İstanbul, Şifa Yayınevi.

Şentürk, A. A.,- Ahmet Kartal (2010), *Eski Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul, Dergâh Yay.

Tarlan, Ali N., (1992a), *Necatî Beg Divanı*, Ankara, Akçağ Yay.

Tarlan, Ali N., (1992b), *Hayâlî Divanı*, Ankara, Akçağ Yay.

Uludağ, Erdoğan, (1992), *Şeyhülislâm Bahâyî Divanı*, Atatürk Üni., SBE. (Yüksek Lisans Tezi).

Uzun, M., (2003), "Mecmua", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, C. 29, s. 265-268.

Ünlü, M. Ş., (1991), *Ubeydî, Hayatı- Edebî Kişiliği ve Divanının Tenkidli Metni*, Mimar Sinan Üni., (Doktora Tezi).

Üzgör, T., (1991), *Fehîm-i Kadîm Hayatı, Sanatı, Dîvân'ı ve Metnin Bugünkü Türkçesi*, Ankara, AKM Yay.

Yeniterzi, E., (2001), "On Altıncı Yüzyılda Konyalı Bir Şair: Meşâmî", *Türk Dili*, S. 591., s. 317-328.

“YAKARIŞTAN MERAKA” KLASİK TÜRK ŞİİRİ’NDE “ACABA” VURGUSUYLA “YÂ RAB”

Songül BAYDAR

Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Özet

Klasik Türk şiiri ihtiva ettiği edebî, tarihî, dinî, içtimaî ve mitolojik malzemenin yanı sıra kelime kadrosuyla da dikkat çekmektedir. Klasik Türk şiirinde kullanılan kelimeler hiçbir zaman alelade seçilmedikleri için her bir kelime, beyit sahnesinde kendisine biçilen rolü üstlenmiş bir aktördür. Bu bakımdan Klasik Türk şiirinde kullanılan kelimelerin ve ibarelerin anlam katmanlarını ortaya koymak ve onların anlam dünyalarına girmek bu şiirin günümüz okuyucusuna hitap edebilmesi için elzemdir. Biz bu çalışmamızda, bahsettiğimiz ibarelerden biri olan “Yâ Rab” ibaresini inceledik. Bu ibareye Sûdî-i Bosnevî’nin Hâfız Divanı Şerhi’nde “Acaba” anlamının verildiğini ve Klasik Türk şiirinde bu ibarenin geçtiği beyitlerin; kelimenin bu anlamıyla nesre çevrilmesinin daha sağlıklı olduğunu tespit ettik. Bu çerçevede öncelikle ibare ve ibarenin geçtiği Farsça beyit verilmiş, bu ibarenin geçtiği beyitler tespit edilmiş, bunlar nesre çevrilmiş ve “Yâ Rab” ibaresinin bu tevriyeli kullanımı ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Klasik Türk Şiiri, Yâ Rab, Acaba, Sûdî-i Bosnevî, Hâfız Divanı Şerhi.

Abstract

Classical Turkish poetry attracts attention with not only the literal, historical, religious and mythological factors it contains but also it’s vocabulary. Words used in Classical Turkish poetry are never picked and used commonly so any and every word is an actor which undertakes the duty which was purposed just for itself in stage of distich. In this regard, it is indispensable to propound sememic stratum of words and phrases used in Classical Turkish poetry and to join their semantic world for this poetry’s being appeal to reader of today. In this paper, we analysed one of the phrases before mentioned: “Yâ Rab”. We ascertained that in Sûdî-i Bosnevî’s commentary of Hafız’s Divan, the phrase “Yâ Rab” was used for “I wonder” and we decided it is going to be more proper if distichs including this phrases is prosed with the accentuation of “I wonder”. In this context, at first, phrase and Persian distich including the phrase are given, all the distichs including the phrase are determined, these are prosed and it is tried to be proved the double-entendred use of the phrase of “Yâ Rab”.

Key Words: Classical Turkish Poetry, Yâ Rab, I Wonder, Sûdî-i Bosnevî, Paraphrase of the Diwan of Hâfız.

Klasik Türk Edebiyatı, üç büyük kültürün sentezi ve İslam medeniyetinin mühim katkılarıyla teşekkül etmiş; nazım ve nesir olmak üzere iki koldan gelişmiş bir edebiyattır. Ancak asıl olarak şiir vadisinde kendisini gösteren divan edebiyatı estetik güzelliği var etme aracı olarak daha çok şiiri kullanmış ve her türlü edebî, tarihî, dinî, ictimâî ve kültürel malzemeyi de içinde barındırarak başlangıçtan günümüze kadar müstesna yerini korumuştur.

Divan şiirinin en önemli özelliği geleneğe dayalı bir edebiyat olmasıdır. Bunun sonucu olarak şairler ortak duygu ve düşünceleri belli kurallar dâhilinde ele almışlardır. Neyin söylendiğinin değil nasıl söylendiğinin önemli olduğu bu edebiyatta şairlerin farklı olmak adına söyleyiş yarışına girmiş olmaları son derece doğaldır. Bunu yaparken çağrışım gücü yüksek olan kelimeleri kullanmaya ve dilin imkânlarını sonuna kadar zorlamaya, özgün ve yaratıcı olmaya yani bikr-i mânâyı bulmaya dikkat etmişlerdir. Mehmed Çavuşoğlu bu konuda şunları söyler: "Divan şiirinde her beyitte veya şiirde bir mânâ bulunması gerekiyordu. Ve divan şairleri de bikr-i mânâ ve diğer bir deyişle söylenmemiş anlam, bir nükteli söz bulmayı, daha doğrusu var etmeyi amaç edinirlerdi. Bu amaca erişmek için kıvrak bir zekâ sahibi olmak, dili incelikleriyle bilmek lâzımdır."[1]

Divan şiirinde dili incelikleriyle bilmenin en açık yolu ise edebî sanatları hakkıyla kullanabilmektir. İki anlama gelecek şekildeki sözcükleri, her ikisini de akla getirecek biçimde kullanma, divan şiirinde en çok başvurulan sanatlardan biridir. Bu bakımdan mecaz, tevriye, teşbih, hüsn-i ta'lil ve telmih gibi sanatlarla anlamı zenginleştirmeye çalışmak, Klasik Türk şiirinin estetiğini ortaya koymak açısından önemlidir.

Klasik Türk şairleri bu çerçeve dâhilinde tabiri caizse şiirden bir bina inşa etmişlerdir. Bu binayı oluşturacak sözcükleri seçerken kelimenin tek bir anlamıyla yetinmemiş; bunu ileriye götürerek iki, üç ve hatta daha fazla anlamı ihtiva edecek şekilde kelime seçmeye önem vermişlerdir. Muhayyilelerini büyük bir titizlikle şiirlerine dokuyan klasik şairler, her türlü sanatları ve söz oyunlarını kullanmayı da ihmal etmemişlerdir. Sonuç olarak "Birden fazla anlamı hedefleyen bu anlayışla birlikte sözcüğün yan, mecaz, terminolojik vb. manaları şiire yansımış, anlam genişlemesine/daralmasına uğramış kelimelere yer vermek gelenek hâline gelmiştir."[2] Bu yapılardan biri de makalemizin konusunu oluşturan "Yâ Rab" ibâresidir.

16. yüzyılın meşhur şarihi Sûdî-i Bosnevî (ö.1600?) Hâfız Dîvânı Şerhi'nde "Yâ Rab" ibaresini açıklarken şu bilgileri verir:

"Yâ Rab be-ki şâyed güft în-nükte ki der âlem
Ruhsâre be-kes nümûd ân-şâhid-i hercâyî"[3]

Yâ Rab acabâ dimekdür. Be-ki: Bâ-harf-i sıla. Ki isimdür kim manâsına. Şâyed lâyık manâsınadur. Güft bunda güften manâsınadur. Ki harf-i beyân. Mahsûl-i beyt: Acabâ bu nükteyi kime dimek olur ki âlemde kimseye yüz göstermedi ol hercâyî şâhid. Ya'nî hercâyî ola ve kimseye yüz göstermeye bu garîb kıssadur. Bunda şâhid-i hercâyîden murâd zât-ı Bârîdür celle ve alâ.

Şarihin ifadelerinden anlaşılacağı üzere beyitte "Yâ Rab" ibaresine, kelimenin üzerindeki vurgu da dikkate alınarak "acaba" anlamı verilmiştir. Bununla birlikte Konevî de aynı yapıya Sûdî gibi "Acaba" anlamını verir.[4] Biz ilk olarak bu ibarenin bilinen anlamıyla klasik şiirdeki kullanımına yer vereceğiz.

Bilinen Anlamıyla "Yâ Rab"

Kaynağını büyük oranda İslam medeniyetinden alan, Allah'ın adının her daim zikredildiği ve yüceltildiği bu edebiyatta O'na duyulan aşk, ana temalardan biri olmuştur. Bu sebeple "Yâ Rab" ibaresi bu edebiyatta hem kendi manasıyla hem de tespit ettiğimiz anlamıyla birçok örneğe sahip olacak kadar yaygın bir kullanıma sahiptir.

[1] Çavuşoğlu, M., (2011), *Türk Şiiri Özel Sayısı-II*, Ankara ,TDK Yay., s.3.
[2] Yılmaz, O., (2012), "Klasik Türk Edebiyatında Bir Başka Anlamıyla Bahâr", *Ankara Üniversitesi DTCF Türkoloji Dergisi,*S. 18, s.178.
[3] Sûdî-i Bosnevî, Şerh-i Dîvân-ı Hâfız, Matbaa-i Âmire, 1288, c. 2, s.513.
[4] Sûdî-i Bosnevî, *a.g.e.*, s.513.

Edebiyatımızın en lirik şairlerinden biri olarak kabul edilen ve 16. yüzyıla Bâkî ile birlikte adeta damga vuran Fuzûlî, aşk ve aşkın vermiş olduğu dertten hiçbir zaman şikâyetçi olmamıştır. Aşk belasıyla her dem içli dışlı olmak isteyen ve bu durumdan adeta zevk alan Fuzûlî, o beladan bir an dahi ayrı kalmamak için Allah'a yakarmakta ve O'ndan yardım istemektedir:

"Yâ Rab belâ-yı aşk ile kıl âşinâ beni
Bir dem belâ-yı aşktan etme cüdâ beni"

Fuzûlî (M. / b.1123)

Son dönem Klasik Türk şiirinin önemli temsilcilerinden Keçecizâde İzzet Molla ise *"Ey Allah'ım!Kutsal cennetin sefası kimin olursa olsun (önemli değil); sen beni bağışla, bu iyilik bana yeter."* şeklinde nesre çevrilebilecek,

"Bağışla cürmümü yâ Rab yeter bana bu 'atâ
Kimin olur ise olsun safâ-yı huld-ı berîn"

Keçecizâde İzzet Molla (K.7/37, s.81)

beyti ile Allah'a yalvarmakta ve ondan bağışlanmayı dilemektedir. Görüldüğü üzere yukarıdaki örneklerde "Yâ Rab" ifadesini "Ey Rabbim!" şeklinde karşılamaktan başka bir seçenek yoktur.

"Acaba" Vurgusuyla "Yâ Rab"

Anlam genişlemesi, kapsamı dar olan bir kelimenin zamanla ilgili olduğu kavram alanı içinde yayılarak daha geniş, daha genel bir anlam kazanması olayıdır.[5] Makalemizin konusunu teşkil eden "Yâ Rab" ibaresi ise zamanla anlam alanını genişleterek temel anlamının yanında vurgu yoluyla yeni bir kavramı da anlatır hale gelmiş, böylece değişik bir yapı olarak karşımıza çıkmıştır.

Klasik Türk şiirinin temellerini atan Ahmedî'den başlayarak Yenişehirli Avni'ye kadar uzanan çizgide "Yâ Rab" ibaresinin "acaba" anlamının hemen hemen bütün şairler tarafından kullanıldığını görmek ve söylemek mümkündür. Ancak burada dikkat edilmesi gereken en önemli şey bu anlamın vurgu yoluyla sağlanmasıdır. 14. yüzyıl şairlerinden olan Ahmedî'nin aşağıdaki beytinde bunu açıkça görmekteyiz:

"Yüzünde hâlüni gördi acablayup gönül eydür
Ki yâ Rab bu gülistâna nireden girdi ol Hindû"

Ahmedî (G. 542/5)

Sevgilinin gül bahçesiyle özdeş yüzündeki benini gören âşık, yüreğine bu Hintli hırsızın o güzel bahçeye nereden girdiğini sormaktadır. Beyti "Gönül, yüzünde benini görünce şaşakaldı ve dedi ki: 'Acaba bu gül bahçesine o Hintli nereden girdi?'"şeklinde nesre çevirdiğimizde bahsettiğimiz ibare tam olarak "acaba" şeklinde çevrilebilir.

15. yüzyıl şairlerinden Necâtî'nin aşağıdaki beytinde ise ibare sadece "acaba" vurgusundadır. "*Ey sevgili! Senin yanağındaki benin yüzünün karakullukçusudur. Acaba şu Mısır ülkesine neden vezir olmuştur?"* şeklinde nesre çevrilebilecek beyitte sevgilinin beyaz yüzündeki kara beni, Osmanlı Devleti'nde yeniçerilere hizmet veren karakullukçulara benzetilmiştir. Karakullukçu tabiri, hizmetlerinde bulundukları yeniçerilerin aynı zaman-

[5] Korkmaz, Z., (1992), *Gramer Terimleri Sözlüğü,*Ankara, TDK Yayınları, s.10.

da kul adıyla anılmasına dayanır.[6] Sevgilinin yüzü beyitte karşımıza Mısır ülkesi olarak çıkmış ben ise o ülkenin vezirine benzetilmiştir. Bu sebeple şair, benin neden Mısır ülkesine vezir olduğunu sorgulamaktadır:

"Hâl-i ruhı dil-dârun hod bir kara kullukçı
Şu Mısr'a azîz olmak yâ Rab neden olmışdur"
Necâtî (G. 182/5, s.257)

Yine Necâtî başka bir beytinde şöyle der:
"Gavgâlara uğradık bu hüsn bahârında
Şu nergis-i bed-mesti yâ Rab kim uyandırdı"
Necâtî (G. 576/2, s.505)

Klasik Türk şiirinde baştanbaşa bir iklim sayılan sevgilinin güzelliği, bazen bahar mevsimiyle benzerlik kurularak şiire taşınır. 'Güzellik baharı' terkibi tazelik ve güzellik bakımından kemâle ermiş bir sevgiliyi tasvir etmek için başvurulan benzetmelerden biridir."[7] Buna bağlı olarak yukarıdaki diğer beyitte ise şair, güzelliği ve erişilmezliğiyle yüzlerce âşığa ümit verip onlara eziyet eden sevgilinin uyanması yüzünden kendisini kavgalar içinde bulduğunu söylemektedir. Sevgili tıpkı nergis gibi baharda canlanmış ve gözleri uykudan açılmıştır. Şair, bu gözleri mest haliyle adeta rakipleri birbirine düşüren, bakışlarıyla fitneler çıkaran sevgiliyi uykudan uyandıranın, onları kavgalara sürükleyenin kim olduğunu merak edip "Yâ Rab" ifadesiyle bunu anlamaya çalışmıştır.

16. yüzyılın başarılı şairlerinden biri olarak kabul edilen ve şiirlerinde orijinal hayaller ile teşbihlere yer veren Emrî de ibareyi doğrudan "acaba" vurgusuyla kullanır. Divan edebiyatında çok yaygın bir teşbih unsuru olan sevgilinin boyu, servi gibi ar'ara da benzetilmiştir. Ancak sevgilinin boyu bu ağaçlardan her zaman daha üstün kabul edilmiş ve sevgilinin boyunu gören âşıklar bu ağaçlara bakmaz olmuştur. Aşağıdaki beyitte ise şair gül bahçesinde gördüğü gönül çelen sevgilinin boyuyla ilgili tam bir kararsızlık yaşamaktadır. O gülşende gördüğü kişinin ar'ar ağacının gölgesi mi yoksa servi boylu sevgili mi olduğunu istifham sanatının yardımıyla anlamaya çalışmaktadır:

"Görinen gülşende yâ Rab sâye-i 'ar'ar mıdur
Kara yir olmış yatur bir serv-kad dilber midür"
Emrî (Mkt. 110, s.319)

Hem "Yâ Rabbi" Anlamıyla Hem de "Acaba" Vurgusuyla "Yâ Rab"

Klasik şairlerin başarılarını ortaya koyan önemli ölçütlerin başında dili işleme becerileri gelir. Prof. Dr. Ali Nihad Tarlan bu konuda şunları söyler: "Divan şairinin başarısı son derece dar ve muayyen sahaya en orijinal hayat safhalarını, tabiat manzaralarını koymalarındadır. Eğer bu şairleri sathî bir nazarla okuyup geçersek hiçbir şey anlayamayız. Orada her kelime ayrı bir mana ifade eder. Ya bu mana hendesî bir tezahürdür, ya gizli bir mazmundur, ya bir tabiat manzarasını tasvirdir, ya bir ananeye temastır, ya bir tevriye

[6] Özcan, A., "Karakullukçu", *DİA*, İstanbul 2001, c.24., s.438.
[7] Yılmaz, O., (2012), s.190.

sanatı ile bize ikinci bir hayal ufku açar."[8] Ali Nihad Tarlan'ın bu ifadelerinden anlaşılacağı üzere klasik şairler çok anlamlı yapıları kullanmaya özen göstermişlerdir. "Yâ Rab" ibaresinin hem yakarış hem de vurguyla kendisini hissettiren "acaba" anlamının yoğun olduğu bazı beyitler ise şunlardır:

"Yâ Rab bu gönül derdine dermân olısar mı
Dermân talebine câna fermân olısar mı"

Kadı Burhaneddîn (G. 1117/1, s.434)

14. yüzyıl şairlerinden Kadı Burhaneddîn'in yukarıdaki beyti, iki şekilde nesre çevrilmeye müsaittir. Bilinen şekliyle nesre çeviri yaptığımızda şair bir yandan gönlünün derdine derman olması için Allah'tan medet umarken, diğer yandan da derman isteğinin sevgilinin onayından geçip geçmeyeceğini sorgulamaktadır. Beyit bu şekilde nesre çevrildiğinde 'Yâ Rab' ibaresi, 'acaba' vurgusunu da üstüne almaktadır.

"Aşkı yolunda gözyaşıdır hâsılım hemân
Yâ Rab benim neme kıyar o dil-rubâ neme"

Necâtî (G. 545/8, s.484)

Necâtî'nin bu beytinde ise "Yâ Rab" ifadesinin ikili kullanımı göze çarpmaktadır. "Acaba" vurgusu ağır basıyor olmakla birlikte, beyitte Allah'a yakarış da söz konusudur. "Allah'ım! O sevgilinin aşkının yolunda benim elimde kalan tek şey gözyaşı iken acaba o gönül çalan sevgili bana neden kıyıyor?" diyerek Allah'a serzenişte bulunan şair, âşıklarına eziyet etmekte üstâd olan sevgiliden dert yanmakta, onun kendisine bu denli zulmetmesini anlamakta zorlanmaktadır.

Ayrıca şair, aşağıdaki beyitte cennetin gece ve gündüzden münezzeh olduğu halde nasıl olur da sevgilinin saçının ve yanağının bu denli kara olduğunu merak eder ve bu durumu anlamaya çalışır. Bunu yaparken bahsettiğimiz ibareyi kullanarak içinde bulunduğu şaşkınlığı dile getirmekte ve hüsn-i talil sanatının kapılarını ardına kadar aralayarak sorusuna cevap aramaktadır:

"Dedim cennette olmaz şeb nedir zülf ü ruhun yâ Rab
Dedi miskîn cinân bâğında ömr-i câvidândır bu"

Necâtî (s.495)

15. yüzyıl şairlerinden Mesîhî de "Allah'ım! Mesîhî acabanasıl bir bahta sahip ki ölümsüzlük suyuna el uzatsa o dahi yok olur" şeklinde nesre çevrilebilecek beytinde bahtsızlığını anlatırken aynı ibareyi kullanmıştır:

"Yâ Rab ne kara bahtı var iş bu Mesîhînün
K'âb-ı hayâta el uzadursa olur serâb"

Mesîhî (G. 12/7, s.121)

Emrî Çelebi ise *"Ey Allah'ım! Acaba ben ne isyan ettim de ayrılık cehennemi içinde alevli duman boynumda ateşten zincirdir?"* şeklinde nesre çevirebileceğimiz aşağıdaki beytinde, ayrılık cehennemine düşmesine sebep olan günahının ne olduğunu merak etmektedir:

"Ne isyân eyledüm yâ Rab ki fürkat dûzahı içre
Duhân-ı pür-şerer boynumda âteşden selâsildür"

Emrî (G. 160/3, s.111)

[8] *Prof. Dr. Ali Nihad Tarlan'ın Makalelerinden Seçmeler*,(1990), Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, s.74.

"Yâ Rab" yapısının ikili kullanımı 16. yüzyılın sac ayağı şairlerinden Zâtî ve Taşlıcalı Yahyâ'nın da şiirlerine konu olmuştur. Sevgiliden ayrı kalan aşığın nasıl bir hale geleceğini bilemeyen ve cevabını Allah'a yakararak öğrenmeye çalışan âşık hayali beyitlere şu şekilde yansımıştır:

"Bilmezem fürkatde yâ Rab n'ola ahvâlüm benüm
Ah kim ben bende sultânumdan ayrılsam gerek"

Zâtî (G. 805/3, s.309)

*Ey Allah'*ım! Maalesef b*en köle, sultanımdan ayrılacağım. Bilmem ki acaba ayrılıkta halim ne olur benim?*

"Ayru düşdüm yârdan ayruksı hâlüm var benüm
Bilmezem yâ Rab ne virdi alımaz fürkat bana"

Taşlıcalı Yahya (G. 11/4, s.286)

Ey Allah'ım! Ben o yardan ayrılalı beri bambaşka bir haldeyim. Bilmem ki acaba ayrılığın benimle alıp veremediği nedir?

Klasik şiirin son dönem büyük şairlerinden Şeyh Gâlib de bu yapıyı kullanır. *"Dedi acaba bu gizli sır nedir? Çünkü huzurda dertliler yok"* şeklinde nesre çevirebileceğimiz beytinde, yine ikili bir kullanıma rastlanmaktadır:

"Dedi yâ Rab nedir bu sırr-ı pinhân
Ki yok bu bârgehde derdmendân"

Şeyh Galip (M.10/13)

Klasik Türk şiirinin son demlerini yaşadığı 19. yüzyılda dikkate değer şairlerinden biri olan Yenişehirli Avnî ise aşağıdaki beyitte Allah'tan başka kimseye derdini açamayacağını dile getirmiş ve "Yâ Rab" ibaresini soru yoluyla tevriyeli olarak kullanmıştır:

"Kime ifşâ ideyüm hâlümi yâ Rab bilmem
Kimden ümmîd-i 'inâyet ideyüm sen var iken" [9]

Yenişehirli Avnî

Son olarak şair Hitâbî'nin bir gazelinde geçen aşağıdaki beyitler, bildirimizde bahsettiğimiz durumu açıkça destekleyen örnekler içerir. Beyitler dikkatle incelendiğinde bu anlamın vurgu yoluyla sağlandığı görülecektir:

"Ol rakîbün ta'nesinden oldı bu cânum helâk
Bendeye hiç iltifâtun yok durur yâ Rab neden
Sorsam ol şîrîn tudagun sebze midür yâ nebât
Yâ Rab ol nâzük vücûdun yâsemendür yâ semen
Çîn-i zülfünde bulupdur tâ Hitâbi miskini
Yâ Rab ol gülgûn yanagun gül midür yâ nesteren"[10]

Hitâbî

İlk beyti ele aldığımızda ibarenin hem Allah'a seslenmek amacıyla hem de "acaba" vurgusuyla kullanıldığını görmekteyiz. Rakibin kınamasından dolayı adeta helak olan âşık, Allah'ın kendisi gibi bir köleye acaba neden iyilikte bulunmadığını sorgulamaktadır.

[9] Yenişehirli Avnî, *Dîvân,* Süleymâniye Kütüphanesi Yazma Bağışlar, No: 4356, vr.46b.
[10] Pervâne Beg, *Mecmuâtü'n-nezâir,* Topkapı Sarayı Bağdat Kitaplığı, No: 406, vr.461b.

İçinde bulunduğu durumu bu şekilde dile getiren âşık bahsettiğimiz anlamı ispatlar nitelikte bir söylemde bulunmuştur.

İkinci beyitte ise bahsettiğimiz ifadenin sadece "acaba" vurgusuyla kullanıldığını söylemek mümkündür. "O tatlı dudağı ayva tüyleriyle çevrili olan yasemin kokulu sevgiliye acaba narin vücudun da yasemin kokulu mudur diye sorsam?" şeklinde nesre çeviri yaparsak görüldüğü üzere bu ibareyi yalnızca "acaba" anlamıyla karşılamaktan başka seçeneğimiz yoktur. Çünkü beyitteki teşbihlerin muhatabının Allah olması imkansızdır. Buna benzer bir durum gazelin son beytinde de kendisini göstermektedir:

"Çîn-i zülfünde bulupdur tâ Hitâbi miskini
Yâ Rab ol gülgûn yanagun gül midür yâ nesteren"

Ey Ağustos gülü (sevgili)! Hitâbî senin saçının kıvrımında misk kokusunu bulmuştur. Acaba senin gül renkli yanağın gül müdür?

Üçüncü beyti bu şekilde nesre çevirdiğimizde yine bahsedilen "acaba" anlamı kendisini açıkça gösterir. Burada da muhatabın Allah olmadığı çok açıktır. Dolayısıyla örneklerden de anlaşılacağı üzere "Yâ Rab" ibaresinin yakarıştan meraka doğru bir köprü görevi gördüğü, vurguyla destekli bir anlam değişmesi yaşadığı açıkça görülmektedir.

Sonuç

Klasik Türk Edebiyatı'ndaki "Yâ Rab" ibaresinin kullanımı incelendiğinde, ibarenin bilinen anlamı dışında "acaba" manasını da barındırarak tevriyeli bir görünüm arz ettiği tespit edilmiştir. İbare ilk anlamıyla içinde bulunduğu durumu sorgulayan kulun yakarışını temsil ederken, ikinci anlamında istifham sanatının da yardımıyla merak unsurunun öne çıktığı bir kimliğe bürünmüştür.

Klasik Türk şiirinin temellerini atan Ahmedî'den başlayarak Yenişehirli Avni'ye kadar uzanan çizgide "Yâ Rab" yapısının bahsettiğimiz anlamıyla hemen hemen bütün şairler tarafından bilindiğini, bununla birlikte yapının şiirlerde bu anlamıyla da kullanıldığı görülmüştür. Ancak örnekleri dikkatle incelediğimizde bu anlamın vurgu yoluyla sağlanmış olduğunu görmekteyiz. Divan şiirini anlamak ve anlamlandırmak; onun dünyasına girebilmek, metne iyi nüfuz edip onu çağrışımlara daha açık hale getirmek ve günümüz okuyucusuna hitap edebilmek adına ibarenin bahsettiğimiz anlamıyla da nesre çevrilmesinin son derece faydalı olacağı kanaatindeyiz. Ayrıca bunun gibi daha birçok kelime içinde sakladığı türlü anlam farklarıyla kendisini keşfedecek olan araştırmacıları beklemektedir.

Kaynakça

Akdoğan, Yaşar, *Ahmedî Dîvânı,* Kültür ve Turizm Bakanlığı e-kitap, Erişim Tarihi: 06.06.2014.

Ceylan, Ömür; Yılmaz, Ozan, (2005), *Hazâna Sürgün Bahâr/Keçecizâde İzzet Molla ve Dîvân-ı Bahâr-ı Efkâr*, İstanbul, Sahhaflar Kitap Sarayı.

Çavuşoğlu, Mehmed (1977), *Yahyâ Bey Dîvânı*, İstanbul, İÜEF Yayınları, No:2233.

Çavuşoğlu, ……., (2011), *Türk Şiiri Özel Sayısı-II*, Ankara, TDK Yay.

Doğan, Muhammet Nur (2000), *Fuzûlî Leylâ ile Mecnûn*, İstanbul, Yapı Kredi Yay.

Ergin, Muharrem, (1980), *Kadı Burhaneddîn Divânı,* İÜEFYayınları, No*: 2244*

Korkmaz, Zeynep(1992), *Gramer Terimleri Sözlüğü*, Ankara:TDK Yayınları.

Mengi, Mine, (1995), *Mesîhî Dîvânı*, Ankara: TDK Yayınları.

Okçu, Naci, Şeyh Gâlip Dîvânı, Kültür ve Turizm Bakanlığı e-kitap, Erişim Tarihi: 06.06.2014.

Özcan, Abdülkadir, "Karakullukçu", *DİA,* İstanbul, 2001, c.24.

Pervâne Beg, *Mecmuâtü'n-Nezâir,* Topkapı Sarayı Bağdat Kitaplığı, No: 406.

Prof. Dr. Ali Nihad Tarlan'ın Makalelerinden Seçmeler, (1990), Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.

Saraç,M.A.Yekta,(2002), *Emrî Dîvânı,* İstanbul: Eren Yayınları.

Sûdî-i Bosnevî, Şerh-i Dîvân-ı Hâfız, Matbaa-i Âmire, 1288, c.2 (3cilt).

Tarlan, Ali Nihad (1997), *Necâtî Bey Dîvânı*, İstanbul, MEB Yayınları.

Tarlan, ……(1970), *Zâtî Dîvânı,*İstanbul, İÜEFY No: 1216, c.2.

Yenişehirli Avnî, *Dîvân,* Süleymâniye Kütüphanesi Yazma Bağışlar, No: 4356.

Yılmaz, Ozan, (2012), "Klasik Türk Edebiyatı'nda Bir Başka Anlamıyla Bahâr", *Ankara Üniversitesi DTCF Türkoloji Dergisi*, S.18/1, s.177.

KLASİK TÜRK EDEBİYATINDA ZİKR-İ ERRE

Songül KARACA

Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Özet

Klasik Türk Edebiyatı, başta tasavvuf olmak üzere dönemin bütün sosyal ve kültürel dünyasını yansıtan bir edebiyattır. Bu nedenle şairlerimiz, sahip oldukları tüm birikimi şiire taşıyarak bizlere bir kültür tarihi sunabilmişlerdir. Bunu yaparken mazmunlardan bolca faydalanmış, bazen de yeni mazmunlar üretmişlerdir. Tasavvufi kültür tarihimizin bir parçası olan zikr-i erre de, bu bağlamda şiirimizde yer alarak şiirimizi zenginleştirmiş, bazı örneklerde ise bir mazmun hâline gelmeye başlamıştır. Zikre ismini veren "erre", "bıçkı, testere" anlamına gelir. Yesevî usulü cehrî zikr olarak bilinen zikr-i erre, Allah'ın "Hayy" esmasının şiddetli bir şekilde çekilmesidir. Çekilen Hayy esması, testere sesini andırdığı için zikre bu ismin verildiği söylenir. Zikrin bu adı alması Hz. Zekeriya ile de ilişkilendirilmiştir. Rivayete göre Hz. Zekeriya kendisini öldürmek isteyen kişilerin zulmünden korunmak için bir ağaç gövdesinin içine saklanmış fakat orada olduğu fark edilmiştir. Bunun üzerine muhalifler Hz. Zekeriya'nın içinde olduğu ağacın gövdesini testereyle ortadan ikiye kesmişlerdir. Bu esnada sadece Allah'ı zikreden Hz. Zekeriya, öylece can vermiştir. Bir bakıma nefsin testere ile yok edilmesi ve salikin tam bir teslimiyet halinde olmasını amaçlayan zikr-i erre, Klasik Edebiyat'ımızda bu gibi kullanımların yanı sıra yeni anlamlar da kazanmıştır. Bu bildiride, zikr-i erre kavramı ve kimler tarafından nasıl icra edildiği hakkındaki bir girişten sonra Klasik Türk Edebiyatı'nda zikr-i errenin varlığı, nasıl değerlendirildiği, bu kavramla oluşturulan mazmunlar ve bu zikrin Hz. Zekeriya mazmununun kullanılmasına etkisi gibi hususlar tanık beyitlerle incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Erre, Zikr-i erre, Hz. Zekeriya.

Abstract

Classical Turkish Literature reflects all social and cultural characteristics of classical period, especially Sufism. Therefore, Turkish poets could leave us a history of culture by transferring all their literary accumulation to Turkish poetry. While realizing this, they frequently used metaphors and sometimes they produced new ones. In this context, Dhikr al-erre, as a part of our Sufistic cultural history has enriched our poetry by taking part in it, in some cases it has started to be a metaphor. "Erre" that is used as the name of dhikr, means "saw". Dhikr Al-erre, known as Yesevî manner buckthorn dhikr, is severely oral repetition of "Hayy" that is one of the names of Allah. It is claimed that this dhikr got its name because of the similarity between the sound arising while repeating the name of Hayy and the sound of saw. The name of the dhikr has been associated with Prophet Zechariah too. According to traditional Islamic narration, Prophet Zechariah hidden into tree hole in order to avoid from the cruelty of people who want to kill him but his place was found. After that, his enemies cut into two the tree and Prophet Zechariah by a saw. In the meantime, before he died, Prophet Zechariah was only repeating to say "Allah". In this manner, dhikr Al-erre aims killing of the soul and exact devotion of the Sufis to "Allah". In addition to these, in our Classical Literature it has gained new meanings. In this study, there is an introduction about consept of zikr-i erre and who it is used by. After that, such subjects like zikr-i erre's presence, how it is evaluated, metaphors which are created with this concept and the effect of this dhikr on using Prophet Zechariah metaphor in Classical Turkish Literature will be examined by using witness couplets.

Key Words: Saw, Dhikr Al-erre, Prophet Zechariah.

Giriş

"Testere, bıçkı" anlamına gelen "erre", bir tasavvuf terimi olarak Yesevilik tarikatına ait cehri zikrin adıdır. Zikr-i erre diye bilinir. Zikrin ilerleyen aşamalarında kelimeler kaybolup boğazdan testere sesini andıran bir hırıltı çıktığı için zikre bu ad verilmiştir.[1] Nakşibendîlikte de vardır. Çünkü Nakşibendîlik, Hâce Yusuf Hemedânî ile kurumlaşan "Hâcegan tarikatı" denilebilecek olan tasavvuf ekolünün Abdülhalık Gücdüvânî ile zikr-i hafî denilen sessiz zikri, Hâce Ahmed Yesevî ile zikr-i cehrî denilen açık ve sesli zikri benimsemesi ile her iki zikir tarzının yer aldığı bir tarikattır.[2] Dolayısıyla Nakşibendîlikte de Yesevî usulü cehrî zikir (zikr-i erre) yapılır.[3]

Bu zikirle ilgili olarak *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*'nde şu bilgiler yer almaktadır: "Naşkibendiğin 'cehrî zikir' usulünü benimseyen kollarında, eski Yesevîliğin "zikr-i erre" denilen gırtlak sesi hakimdir. Buhara Tekkesi olarak da anılan Sultanahmet Mehmet Paşa Yokuşu'ndaki ve Üsküdar'da Bülbülderesi'ndeki Haydar Taşkendî Tekkesi ile Sultantepe'deki Özbekler Tekkesi'nde bu tarz zikir yapılırdı. Ayakta karşılıklı saflar veya zikir halkası şeklinde yer alan dervişler, vücutlarını sağa sola eğerek ve zikir hızlandığında sağ dizlerini yere vurup tekrar dikilerek zikrederlerdi. Zor ve o oranda estetik ve coşturucu olan bu zikir sırasında zâkirler, diğer tarikat ayinlerinde olduğu gibi, zikre uygun ilahiler ve kasideler okurlardı."[4] Orta Asya'da zikr-i erre ayinine de katılmış olan Ömer Tuğrul İnançer, "Hayy" esmasının nasıl çekildiğini örneklendirdiği bir televizyon programında bu zikirle ilgili bazı bilgiler vermiştir. Buna göre zikr-i erre Kuzey Afrika, Horasan, özellikle Orta Asya'da yapılan bir Nakşi kıyamı olup sol dizleri yere vurarak nısf-ı kıyamdan kıyama kalkarak yapılan, kalbî kelime-i tevhidin, kalbî ism-i Hayy'ın şiddetlisi olan bir zikirdir. Esmanın nasıl çekildiğinin bir örneğini de veren İnançer, zikir esnasında bıçkıyla tomruk kesiliyormuş gibi bir ses çıktığını ve zikrin, kişinin her nefes alışında ve verişinde Allah'ı zikretmek anlamı taşıdığını söyler.[5] Bu zikrin, nefs-i emmarenin başına testere koyup onun arzularını kesiyormuş gibi bir duygunun oluşturduğu da nakledilir.[6]

Zikr-i errenin ne zaman ve nasıl başladığına dair farklı rivayetler bulunmaktadır.[7] Bunlardan birisi Hz. Zekeriya'ya dayandırılan rivayettir. Bilindiği gibi Hz. Zekeriya, oğlu Yahya'nın Büyük Herod tarafından idam edilmesinden sonra yaşadığı bölgeden kaçmış ve yarılmış bir ağaç kovuğunda saklanmıştır. Ancak şeytan, onun elbisesinin bir tarafını dışarıda bırakmış. Daha sonra da düşmanlarına haber vermiş ve düşmanları onu ağaç kovuğuyla beraber kavmi tarafından testere ile ortadan ikiye ayırarak şehit etmiştir.[8] Zikr-i errede ise Hz. Zekeriya'nın bu esnada Allah'ı zikretmekle meşgul oluşu esas teşkil etmiş ve bu bir gelenek haline gelmiştir.[9]

Hz. Zekeriya ile ilgili bu rivayetin de içinde yer aldığı Anadolu'da telif edilen Yesevilikle ilgili ilk Türkçe eser müellifi Hazînî (ö. 1593'ten sonra)'dir. *Cevâhirü'l-Ebrâr min Emvâc-ı Bihâr* adlı manzum-mensur eserinde zikr-i erreden bahsetmiş ve onu bazen mensur bazen de manzum halde açıklamıştır.[10] Bu beyitler şöyledir:

---

[1] Tosun, Necdet, "Yeseviyye", *TDV*, XLIII, 489.
[2] İnançer, Ömer Tuğrul, "Nakşibendîlik-Zikir Usulü ve Musiki", *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, VI, 39.
[3] Uygun, Mehmet Nuri, "Zikir-Mûsiki", *TDV*, XLIV, 412.
[4] İnançer, 39.
[5] Ömer Tuğrul İnançer'le Gönül Dünyamız, 14. Bölüm, (18:55-20:45).
[6] Tosun, Necdet, "Yesevîlik'te Zikr-i Erre", *Keşkül Dergisi*, S6, İstanbul 2005, 32.
[7] Bu rivayetler için bkz. Necdet Tosun, "Yesevilik'te Zikr-i Erre",*Keşkül Dergisi*, S6, İstanbul 2005, ss.30-33.
[8] Aydın, Mahmut, "Zekeriyyâ", *TDV*, XLIV, 211.
[9] Tosun, "Yesevîlik'te Zikr-i Erre", 31.
[10] Eser için bkz. Hazini, *Cevâhirü'l-Ebrâr min Emvâc-ı Bihâr*, haz. Doç Dr. Cihan Okuyucu, Erciyes Üniver-

Zikr-i erre mûcid-i fakr u fenâ
Zikr-i erre harfsiz eytür Hudâ (11[b])

Zikr-i erre hay u hû vü âh dir
Bî-zebân u kâm u leb Allah dir(11[b])

Bu beyitlerdeki "harfsiz" ve "bî-zebân" ifadeleri; zikir esnasında kelimelerin kaybolup testere sesini andıran bir sesin çıkmasına işaret etmektedir. Ayrıca zikirde Hayy, Hu ve âh çekildiğini ifade eder. Yine zikr-i errenin nefis ve hevanın başında durup onları kontrol altında tuttuğunu söylediği aşağıdaki beyitlerde zikrinde devam etmeyenlere de eleştiride bulunur.

Erre-i zikrini çekmez oldular
Nefs-perver tekyelerde turdılar(31[a])

Nefs ü hevânun başında erre-keş
Zikri irür dâfi'-i her gıll u gış (37[b])

Aşağıdaki beyitlerde de zikr-i errenin; kişiye fakr ve fena gibi tasavvufta ulaşılmak istenen halleri kazandıracak hâsü'l-hâslara ait bir zikir olduğunu, ihlasın ve gayb sırlarının ortaya çıkmasına mazhar ve ilm-i ledünne, aşka ve Allah'a yakınlığa ulaştıracak çok güzel bir zikir olduğundan bahsediyor. Bunu yapan kişilere sadece uyulması gerektiğini, üzerinde düşünülmemesi gerektiğini de söylüyor.

Erre-i 'ışk çekerler rûz u şeb
Maden-i fakr u fenâ bahrü'l-edeb (21[a])

Erre zikri zikr-i hâsu'l-hâsdur
Mazhar-ı ser-mazhar-ı ihlâsdur (44[a])

Mûris-i ilm-i ledünnîdür bu zikr
Teb'iyyet kıl muktedâya kılma fikr (44[a])

İsmi vü resmi güzellerden güzel
Erre-i 'ışk u velâya ol mahal (48[a])

Mazhar-ı Hak mazhar-ı esrâr-ı gayb
Zikr-i erre hâverinün şark-ı ceyb (48[a])

Dervişlere seslendiği aşağıdaki beyitlerde ise bu zikrin kendilerinde tesirli olmasını istemeyi öğütlüyor. Nitekim gönül tekkesi, düşüncelerin hücumuna uğrayıp onlar yüzünden viran olabilir. Şaire göre zikr-i erre her nefeste viran gönlü mamur eder.

Zikr-i erredür mü'essir hazret-i mezkûrdan
Zâkirâ bu zikrden her lahza te'sîrün dile (88[b])

Hankâh-ı dil havâtır darbından vîrân olur
Zikr-i erre her nefes mi'mâr ta'mîrün dile (88[b])

sitesi Gevher Nesibe Tıp Tarihi Enstitüsü Yayın No: 20, Kayseri 1995; *İyilerin Dalgalı Denizlerden Çıkardığı İnciler*, haz. Prof. Dr. Cihan Okuyucu-Doç. Dr. Mücahit Kaçar, Büyüyen Ay Yayınları, İstanbul 2004.

Kendisi de bir Yesevî olan Hazînî, *Cevâhirü'l-Ebrâr*'ın muhtelif yerlerindeki bu beyitlerin yanı sıra zikr-i errenin yüksek sesle icra edilmesine gelen tepkilere cevap mahiyetinde naklettiği bir rivayetten sonra şu gazele yer verir:

'Işk ile uşşâk zikri 'aklını mecnûn kılur
Tâklarını seyl-i zikri 'ışk ile Hâmûn kılur

Zikr-i erre saykal-ı mir'at-ı dil uşşâkına
Zâkir-i 'âşık cihân gönlini meşhûn kılur

Hufye vü cehriye çün bahrini mevvâc eyleye
Mecma'u'l-bahreyn olup dil pür-dür-i meknun kılur

Cezbe-i zikr-i Hudâ fark-ı hevâya erre-keş
Tab'-ı nâ-mevzûn ehl-i zikrini mevzûn kılur

Çün telâtum ursa bahr-ı zikr zâkir mahv olur
Fi'l-mesel bir katre ger bulsa gönül Ceyhûn kılur

Kimyâdur zikr-i erre cism-i zâkirdür bakır
Kimya bakırlarınun altun kılup Kârûn kılur

Ey Hazînî zikr-i erreden gönül la'l-i Bedahş
Dimegil ızrâb-ı zikr-i erre gönül hûn kılur (79^{b}, 80^{a})

Bu gazelde zikr-i erre için aşıkların gönül cilası olup onların dünyalarına hükmettiğini söyler. Tasavvufta hafî ve cehrî olmak üzere iki çeşit zikrin birleşmesini mecmau'l-bahreyn diye ifade eden şair bu zikirle gönlün değerli incilerle dolacağını belirtir. Hevasından kurtulamayan kişilerin zikrin cezbesiyle hallerinin düzeleceğini, zikrin küçük bir parçasının bile gönülleri doldurmaya kafi olduğunu bildirir. Şair için zikr-i erre kimyadır ve bakırları altın yapar. Her zâkirin cismi de bakırdır. Dolayısıyla zikr-i erre her dervişi altın gibi kıymetli kılar. Yine zikr-i erre, gönlü kan değil Bedahşan yakutu haline getirir.

1. Zikr-i Erre ve "Erre" İle İlgili Şiirler

Klasik Türk edebiyatının, her dönemin kültürel birikimini yansıtan çok zengin bir kaynak olduğu bilinmektedir. Kültürümüzde bir şekilde yerini almış bir unsur bazen aynen, bazen çağrışım yoluyla bazen de yeniden üretilerek edebiyatımızda arz-ı endam eylemiştir. Zikr-i erre; Hz. Zekeriya ve Habib-i Neccar mazmunlarından da faydalanılarak bu üç şekilde karşımıza çıkmıştır. Zikr-i erreyi doğrudan işleyen 5, çağrışımsal boyutta işlediğini düşündüğümüz 1 şair tespit edilmiştir. Bir de "erre"nin adeta başlı başına bir mazmun haline geldiği şiirlere rastlanmıştır.[11] Bildirimizde bu metinler sırasıyla değerlendirilecektir.

1.1. Zikr-i Erreyi İşleyen Şairler

Zikr-i erreyi şiirine taşıyan şairler şunlardır: Hazînî (ö.1593'ten sonra), Arpaeminizade (ö.1734), Seyyid Vehbi (ö.1736), Lebîb (ö.1768), Kânî (ö.1792). Şairlerin yaşadığı döneme baktığımızda Hazînî hariç hepsinin 18.yy. şairi olduğunu görmekteyiz. Bu da zikr-i errenin Hazînî ile edebiyatımıza girdiğini ve daha sonra başka şairler tarafından

[11] Bu şiirler, *Metin Bankası* ve *Kültür Bakanlığı e-kitap* projelerinde yer alan metinler taranarak elde edilmiştir.

kullanılmaya başlandığını düşündürmektedir. Şairlerimizden Arpaeminizade ve Kânî'nin Mevlevi olması, Seyyid Vehbî'nin de soyunun ehl-i beyte dayanması zikr-i errenin öne çıktığı muhitler hakkında bilgi vermektedir.

Aslında Hazînî'den önce Lâmiî (ö.1532)'nin zikr-i erreden bahsettiğini düşündürecek beyitleri vardır. Nitekim Lâmiî, kendi coğrafyasında cereyan eden ilmî ve kültürel gelişmelere hakim olduğu kadar İran ve Orta Asya'daki gelişmeleri de takip eden biridir. Molla Câmî ve Ali Şir Nevâî'yi takip ettiği, onlardan tercüme eser telif ettiği de bilinmektedir.[12] Bu üç müellifin Nakşî ve zikr-i errenin Orta Asya merkezli olduğu göz önüne alındığında Lâmiî'nin zikr-i erreden haberdar olması, şiirinde de bundan bahsetmesi olağandır. Fakat beyitlerin, doğrudan zikr-i erreyi ifade ettiğini düşünmediğimiz için bu başlık altında ele alınmamıştır.

1.1.1. Hazînî

Kronolojik sıraya göre zikr-i erreyi Klasik Türk Edebiyatında kullanan ilk şair, Hazînî'dir. Yukarıda tek tek beyitlerini verdiğimiz ve kendisi de bir Yesevî olan Hazînî'nin şiiri, zikr-i errenin sanatsal ifadesinden çok öğretici bir hava taşımaktadır. Sadece bahsedilen gazelinde şairin kendi muhayyilesinde birtakım benzetmelerle yeniden yorumlandığı ve sanatsal bir nitelik kazandığı sezilmektedir.

1.1.2. Arpaemînizâde

18.yy. şairlerinden Arpaeminizâde hat ve musikî ile uğraşan Mevlevî bir şairdir.[13] Zikr-i erreyi şiirinde kullanması, musikîyle uğraşması ve Mevlevî oluşuyla izah edilebilir. Zikr-i erre, divanında sadece bir yerde geçip beytin tamamına sindirilmiştir.

Peyk-i dil her gece kat-i reh-i eflâk eyler
Olarak erre-keş-i na'ra-i yâ Rab yâ Rab (G10/ 5)

"Peyk" kelimesi burada tevriyeli kullanılmıştır. Hem "haber ve mektup getirip götüren" hem de "peyk-i felek" tamlamasında kazandığı "ay" anlamıyla değerlendirilmiştir. Eskiden kuşların haber getirip götürdüklerini de düşünürsek beytin kazanacağı birinci anlam şöyle olacaktır: "Gönül kuşu "Yâ Rab" narasının testerecisi olarak her gece feleklere doğru yol alır." Beytin bu anlamı düşünüldüğünde her gece evrad ü ezkar eden dervişin "Yâ Rab" diyerek Allah'ın adını anmasıyla manevi yükselişi kastedilmektedir. Bu yükselişi somut benzetmelerle "feleklere doğru yol almak" şeklinde ifade eden şair "peyk"in "Şark edebiyatında ve nücum ilminde ay, güneşin peyki tanınmıştır."[14] anlamıyla da değerlendirmiştir. Ayrıca yarım ay şeklindeki teberleri taşıyan piyadelere de "peyk" dendiği bilinmektedir. Tüm bu anlamları çağrışımsal boyutta şiirine dahil eden şairimiz "erre-keş" kelimesiyle "Yâ Rab" "na'ra"sını zikr-i erreye yöneltmektedir. Dolayısıyla beyit bir de şu anlamı kazanmıştır: "Dervişlerin her gece Yâ Rab diyerek çektikleri zikr-i erre onlara maneviyatta yukarılara doğru yol aldırır." Nitekim "kat etmek" burada seyr ü sülukta yol almak şeklinde düşünülmelidir. Görüldüğü gibi zikr-i erre, bu zengin çağrışım dünyası içinde özgün bir kullanımla karşımıza çıkmaktadır.

1.1.3. Seyyid Vehbi

18.yy. şairlerinden Seyyid Vehbi de zikr-i erreyi şiirine taşıyan şairlerdendir. Gayet açık bir üslupla ve "erre-i zikr" tamlamasıyla zikr-i erreyi işaret eden şair, beytinde Hz. Zekeriyya telmihini de kullanmıştır.

[12] Kut, Günay, "Lâmiî", TDV, XXVII, 96,97.
[13] http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/Eklenti/10592,arpaeminizade-samipdf.pdf?0[26.12.2013].
[14] Onay, Ahmet Talat, *Açıklamalı Divan Şiiri Sözlüğü*, haz. Cemal Kurnaz, Birleşik Yayınevi, Ankara 2007, 316.

Erre-i zikr ile dünyâdan edip kat-ı nazar
Zekeriyyâ gibi cânlar verelim cânâne[15]

"Erre-i zikr ile dünyadan alakamızı kesip Hz. Zekeriyya gibi canana canlar verelim" anlamına gelen bu beyitte Hz. Zekeriyyâ ve zikr-i errenin bir arada kullanılmış olması, şairin zikr-i errenin kaynağına dair bilgi sahibi olduğunu düşündürmektedir. Beyitte en öne çıkan unsur Hz. Zekeriyya telmihidir. Onun şehadetini "sevgili için can veren aşık" şeklinde yorumlayan şair, kişiyi/dervişi bu duyuşa yükseltecek şeyin dünyaya duyulan alakanın kesilmesiyle mümkün olacağını söyler. "Kesmek" anlamına gelen "kat" kelimesini "erre" ile bağlantılı olarak kullanan şair, bu bağlamda zikr-i erreye gönderme yapmaktadır. Zikr-i errenin bir anlamının da nefs-i emmarenin boynunu kesmek olduğunu yukarıda belirtmiştik. Şu halde bu beyitte zikr-i errenin tasavvufî işlevini yanı sıra Hz. Zekeriyya'nın şehadetine dayandırılması rivayetinin de şairimizce bilindiği ortaya çıkmaktadır. Seyyid Vehbi ehl-i tarik olduğuna dair bir bilgimiz olmayan, ehl-i beyt soyundan geldiği bilinen, müderris ve kadılık yapmış bir şairdir.[16] Böyle bir şairin zikr-i erre gibi bir tasavvufî malzemeyi şiirinde adeta bir mazmun haline getirerek kullanmış olması ayrıca dikkat çekicidir.

1.1.4. Lebîb

18.yy. şairlerimizden olan Lebîb, zikr-i erreyi diğer şairlerden farklı olarak olumsuz anlamda kullanır. Aslında onun bu tavrı alıntı yapılacak olan beytin bulunduğu gazelin tamamında vardır. Nitekim gazelin diğer beyitlerinde müteşeyyih olduğunu düşündüğü şeyhlere ve kendisine bu konudaki öğüt vermeye çalışanlara sataşmaktadır.[17] Doğrudan zikr-i erre tamlamasına yer vermeyen şair, zikri beytin genelinde ifade etmiştir.

Etmez tarîk-i maksadı kat' erre-i nefes
Baksan zamânede yine sâhib-i nefs ceres (G64/ 1)

Beyitin doğru bir şekilde anlamlandırılabilmesi için zikr-i errenin bilinmesi adeta zorunludur. Nitekim zikr-i erre düşünülmeden beyit "Nefes testeresi, maksada götüren yolda mesafe aldırmaz. Bakarsan, zamane kişilerinde yine nefis sahipleri olarak dünya zindanı vardır." gibi bir anlam taşıyacaktır. Fakat "tarîk-i maksad", "kat", "erre-i nefes" ve "sâhib-i nefs" kelimeleri hep birlikte zikr-i erreyi çağrıştırmaktadır. Belli ki şair, zikr-i errenin her nefeste dünyayı kesip Allah'a yakınlaşmayı amaçlayan bir histen hareketle icra edildiğini bilmekte fakat kendi zamanının dervişlerinde bu duyguyu görememektedir. Dolayısıyla onların zikrinin kişiyi/dervişi amacına ulaştıramayacağını, yine dünya zindanında kalacaklarını ifade etmektedir. Zikr-i erreyi bu şekilde işleyen tek şair, şimdilik sadece Lebîb'dir.

1.1.5. Kânî

18.yy.ın Mevlevî şairlerinden olduğu bilinen Tokatlı Kânî zikr-i erreye şiirinde yer verdiğini tespit edebildiğimiz son şairimizdir. Zikr-i errenin en açık şekilde ifade edildiği şiirlerden biri olan beyit şudur:

Te'sîr-i zikr-i erre dimâgı eyler tashîh
*Men hanne abduhu Zekeriyyâ*dı der misin (G136/ 15)

[15] Akkuş, Metin, *Divan Şiirinde İnsan I-Dini Kişilikler*, Atatürk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Yayınları, Erzurum 2000, 181.
[16] Dikmen, Hamit, "Seyyid Vehbi", TDV, XXXVII, 74.
[17] *Lebîb Dîvânı*, haz. Orhan Kurtoğlu, http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/Eklenti/10623,lebib-divanipdf.pdf?0[26.12.2013].

"Abduhu Zekeriyyâ" ifadesi Meryem Suresi, ikinci ayetin bir kısmıdır. "Kulu Zekeriyya" demektir. "Hanne" kelimesi hem "acımak, merhamet etmek" hem de "özlemek" anlamlarına gelmektedir. Beyitin genel anlamı içerisinde bu Arapça ifadeyi "Kulu Zekeriyya'ya merhamet eden" şeklinde çevirebileceğimiz gibi metnin bizi götürdüğü "yâd etmek" ifadesiyle beraber de değerlendirmeliyiz.[18] Şu halde beyitte zikr-i errenin tesirinin dimağı düzelttiği ifade edilip dervişe/kişiye bunun rahmet eseri olduğunu düşünüp düşünemeyeceği sorulmaktadır. Burada Hz. Zekeriyya mazmununa önemli bir vurgu yapılmıştır. Ayrıca Zekeriyya kıssasının zikr-i erre ile ifade edilmesi, şairin zikr-i erreye dair donanımını da gözler önüne sermektedir.

1.2. Zikr-i Erreyi Çağrıştıran Şiirler

Klasik edebiyatımızda zikr-i errenin yukarıdaki örnekler kadar mütebariz olmadığı fakat şairlerin kültürel birikimini oluşturan bir unsur olarak şiirlerine de yansıdığı, özellikle şiirin çağrışım dünyasının bizi zikr-i erreye götürdüğü örneklere de rastlanmaktadır. Zikr-i erreyi bu şekilde işleyen 1 şairimiz tespit edilebilmiştir. O da Lâmiî Çelebi(ö.1532)'dir. Lâmiî'den başka çağrışım düzeyinde zikr-i erreye gidebileceğimiz başka örnekler varsa da bunlar artık zikr-i erreyi ifade etmekten uzak, başlı başına bir mazmun haline gelmiş örnekler olduğu için bu başlık altında değerlendirmemiştir.

Bir de okuyan kişinin birikimine göre zikr-i erreyi de çağrıştırabilecek fakat buna dair bir ipucunun olmadığı bazı şiirler vardır. Bunlar daha ziyade hz. Zekeriyya ya da Habib-i Neccar telmihleri ile telif edilen şiirlerdir. Mesela 16.yy.ın büyük şairlerinden Fuzulî'nin şu iki beyti buna örnektir:

Harîf-i erre-i gam sanma her kuru ağacı
Ki yazılır Zekeriyyâ adına ol menşûr (K2/ 3)
Geh Zekeryâ kimi çekmiş çok cefâlar bıçkıdan
Geh büt-i Azer kimi olmuş giriftâr-ı teber (K34/ 6)

Yine Nigârî (ö.1885)'nin şu beyti öyledir:

Dest-efşân pâ-feşânam vakt kim âvâz-ı Hak
Erre-i neccârdan u zeng-i kilîsâdan gelür (G194/ 6)

1.2.1. Lâmiî

Lâmiî'nin Ali Şir Nevâyî ve Molla Câmî ile aynı çizgide yürüdüğüne dair bazı açıklamalarımız olmuştu. Özellikle hepsinin Nakşî oluşundan kaynaklanan kültür birlikteliği İran, Orta Asya ve Anadolu hattında bir etkileşime sebep olmuştur. Nitekim 16.yy., Osmanlı edebiyatı için çok parlak bir dönem olmasına rağmen bu dönem şairleri arasında sadece Lâmiî'de zikr-i errenin izleri bulunabilmiştir.

Lâmiî, *Ferhâd ile Şîrin*'de zikr-i erreyi hatırlatan bazı ifadelere yer vermiştir. Eserin iki farklı yerindeki beyitler belli bir konu akışı içinde verilmiştir. Bunların ilki eserin birinci bölümünde "Bismillah" şerhinin yapıldığı kısımdadır:

Kılup **dendân**ların sertîz-i **teşdîd**
İder her dem bunı tehdîd ü **teşdîd**

[18] *Kânî Dîvânı*, haz. İlyas Yazar, http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/Eklenti/10620,kani-divanipdf.pdf?0[04.06.2014], 352.

Ki izz ü kadr **dergâh**ında her gâh
Huzâvend-i cihândan gayri bir şâh
Riyâset küngürin idinse efser
Siyâset **erre**sidür ana berser

Muhassal keşf olınsa bu muammâ
Çıkar her noktasından yüz bin **esmâ** (b.107,110)

Şın harfinin dişlerini keskinleştirip Allah'tan başka herhangi birinin riyaset iddia etmesi halinde başındaki tacın siyaset erresi olacağı, bu muamma keşf olunursa 'şın'ın her noktasından yüz bin esma çıkacağı şeklinde anlamlandırabileceğimiz bu beyitlerde hakiki riyâsetin Allah'a ait olduğu, ondan başkasının yaptıklarından sorumlu olacağı ifade edilmiştir. Ayrıca dünyada baş olmanın da ancak siyasetle mümkün olacağı belirtilmiştir. Reisliğin tacı ile siyaset testeresi arasında "dişli" oluş bakımından benzerlik kuran Lâmiî, aslında riyasetin zorluğunu ifade etmektedir.

Yukarıdaki beyitlerin ilk bakışta bizi zikr-i erreye götüremeyeceği düşünülebilir. Fakat koyu yazılan kelimeleri bir arada düşündüğümüzde zikr-i erre muhayyilemizde belirmeye başlamaktadır. Lâmiî gibi bir şairin zikr-i erreden haberdar olmasının gayet tabii olduğunu düşünürsek bu beytin arka planında zikr-i errenin var olduğu ve Lâmiî'nin, çağrışımsal düzeyde bunu şiirine yerleştirdiği söylenebilir.

Lâmiî'nin zikr-i erreden bahsettiğini düşündürten diğer beyitleri ise *Ferhâd ile Şîrin*'nin 43. Bölümündedir. Bir seher vaktinin tasvir edildiği bu kısımda Lâmiî, sabah ezanını kastederek zikr-i erreye işaret etmektedir.

Meger fark-ı hurûs-ı **erre-âyîn**
İki şâh itmiş id tâc-ı la'lîn
Ki 'ömr-i defterini eyleyüp tay
İşitmezdi kimesne **bâng-i yâ Hay**
Hunâk-i gam gibi yâ vakt-i tekbîr
Hamîr-i pîre-zen olmuş gelû-gîr (b. 5888-5890)

Horozun ibiğini testere dişlerine benzeterek testerenin keskinliğinden mülhem horozun da gece ile gündüzün ayrılmasındaki işlevini hatırlatan şair, onun ezan vaktinin girdiğine dair haberini/ötüşünü ifade eder. Bu ötüşü ezan vaktinde seslenerek boğaz hastalığına yakalanmış birinin seslenirken çıkardığı ses ya da eskimiş hamurun boğazdan zorla yutulması gibi ifade eder.

Şairin kullandığı bu kelimeler bizi zikr-i erreye götürmektedir. Nitekim zikr-i erre Allah'ın Hayy esmasının şiddetli yani hırıltılı bir sesle icra edilmesidir. Koyu yazılan kelimelere dikkat edilerek anlama tekrar bakıldığında bu anlaşılmış olacaktır.

1.3. "Erre"nin Mazmun Olduğu Şiirler

Yaşanan döneme dair tüm birikimin şiirde karşılık bulduğu Klasik Türk Edebiyatı; Hz. Zekeriyya, Habib-i Neccar ve zikr-i erre bağlamında zenginleşen "erre/testere/bıçkı" motifini özellikle erre-i gam, erre-i mihnet, erre-i ömr gibi söylemlerle şiirimize kazandırmıştır. Zikr-i erre ile bir bağlantısı olmasa da altyapısını oluşturan kültürel birikimin bir parçası olması dolayısıyla erre mazmununun işlendiği birkaç örnek beyit sunulacaktır. Bu beyitler Bâkî (ö. 1600), Kâtibzâde Sâkıb (ö. 1716) ve Sâkıb Dede (ö. 1735)'ye aittir.[19]

[19] Herhangi bir şekilde "erre"ye şiirinde yer verdiğini tespit edebildiğimiz diğer şairlerimiz şunlardır: Kadı

Sultânu'ş-Şuarâ'nın bir gazelinde geçen şu beyitte saç, tarak ve testere bağlantısı kurulmuştur:

Turra-i müşgînüne olmazsa rûzî dest-res
Şâne-veş minşâr-ı mihnet çâk çâk eyler beni (G539/ 4)

Sevgilinin misk kokulu saçında nasibi yoksa aşık mihnet testeresiyle tarak gibi parça parça olur. Tarağın dişleri ile testerenin dişleri birbirine benzetilmiş ve saçın taranırken parça parça olması ile aşığın dertten parça parça olan gönlü arasındaki bağlantı öne çıkarılmıştır. Bu yönüyle "erre" bir mihnet aracıdır.

Kâtibzâde Sâkıb da sevgilinin saçından hareketle Bâkî'ninkine benzer bir ifade kullanmıştır:

Şâne-veş erre-i gamla niye sâd çâk olmaz
Ol ki sevdâ-zede-i kâkül-i serbestündür (G165/ 2)

Sevgilinin dağınık saçları ile parçalanmış göğüs arasında bir bağlantı kuran şair, sevgilinin dağılmış kakülüne aşık birinin gam testeresiyle bin parçaya bölünmesini normal karşılar. Çünkü saçın dağınıklığı aşığın gönlünü de dağıtır, parçalar. Dolayısıyla aşık, bu şekilde göğsü parçalanmayan kişiye şaşırır. Yine tarak ve testere benzetmesinden hareketle sevgilinin saçıyla dağılan aşığın kalbi söz konusudur.

Hz. Zekeriyyâ mazmununun çok başarılı bir şekilde işlendiği son örneğimiz Sakıb Dede'nin şu beytidir:

Dü-nîm olmak dile yek-pâre zevk-i âfiyetdür kim
Reg-i nabz-ı sükûnı cünbiş-i minşâra bend olmış (G89/ 5)

"Cünbiş-i minşar" ifadesiyle testerenin hızlı bir şekilde hareket etmesini kasteden şair, "dü-nîm" kelimesiyle Hz. Zekeriyya'ya işaret eder.[20] Sevgili için can vermenin çarpıcı örneklerinden biri haline gelen Hz. Zekeriyya, şehadeti esnasında sadece Allah ile meşgul olmuştur. Sakıb Dede bu tavrı testerenin şiddetine rağmen kalbin sükun içerisinde oluşu şeklinde yorumlamış ve bunun gönül için büyük bir zevk olduğunu dile getirmiştir.

Sonuç

Tasavvuf, Klasik Edebiyatımızın en çok etkilendiği unsurdur. Kendisi sufi ya da mutasavvıf olan pek çok şairimiz vardır. Bununla birlikte ehl-i tarik olmadığı halde şiirinde tasavvufi malzemeyi kullanan şairlerimiz de vardır. Tasavvufla bu kadar iç içe bir edebiyatın, zengin çağrışımları olan tasavvufî malzemeleri şiirde kullanması kaçınılmazdır. Bu bildiride de tasavvufun zengin çağrışımları olan unsurlarından zikr-i errenin Klasik Türk Edebiyatımızda nasıl değerlendirilmiş olduğu ele alınmıştır.

Zikr-i erre, tasavvuf ve tarikatlar tarihi içinde yerini almış küçük bir mecradır. Fakat bu mecra, öncekilerin yaşantısına başka bir boyut kazandırmış ve sonrakilere yeni çağrışım alanları hazırlamıştır. Zikr-i errenin tek başına ele alındığı beyitler neredeyse yok gibidir. Daha çok Hz. Zekeriyya ya da Habib-i Neccar mazmunlarıyla beraber kullanılmıştır. Nitekim taranan metinlerde elde edilen yekûn fazla değildir. Kanaatimizce

Burhaneddin (ö. 1398), Ahdî (ö. 1593), Süheylî (1630?), Azmizâde Hâletî (ö. 1631), Nev'îzâde Atâî (ö. 1635), Şeyhülislam Yahya (ö. 1644), Şeyh Gâlib, (ö. 1799), Sünbülzâde Vehbî (ö. 1809), Nebzî (ö. 1757), Çelebizâde Asım (ö. 1760), Said Giray (18.yy).

[20] Hem Hz. Zekeriyya hem de Habib-i Neccar'ın testere ile şehit edildiğine dair rivayetler, şiirde hangi kişinin anlatıldığı karmaşasını doğurabilir. Bu noktada "dü-nîm" ve "dü-tâ" kelimeleri kanaatimizce ayırt edici özelliktedir. Hz. Zekeriyya'nın ortadan ikiye ayrıldığı bilindiği için "dü-nîm", Habib-i neccar'ın başı testereyle kesildiği için "dü-tâ" ifadesiyle karşılanacağı düşünülebilir.

bunun en önemli sebebi Yesevîliğin ve Nakşibendîliğin cehrî zikir yapan kolunun topraklarımızda yaygın olmayışıdır. Buna rağmen şairlerimiz zikr-i erreyi çok özgün şekilde işlemişlerdir. Böylece zikr-i erre tasavvuf tarihinde olduğu gibi edebiyat tarihimizin de bir parçası olabilmiştir.

Kaynakça

Akkuş, Metin, (2000), *Divan Şiirinde İnsan I-Dini Kişilikler*, Erzurum, Atatürk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Yay.

Arpaemîni-zâde Mustafa Sâmî, *Dîvân*, haz. Fatma Sabiha Kutlar,

http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/Eklenti/10592,arpaeminizade-samipdf.pdf?0 [04.06.2014].

Aydın, Mahmud, "Zekeriyyâ", (2013), *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, XLIV, İstanbul, s. 210, 211.

Bâkî Dîvânı, haz. Sabahattin Küçük,

http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/Eklenti/10596,bakidivanisabahattinkucukpdf.pdf?0 [04.06.2014].

Dikmen, Hamit, "Seyyid Vehbi", (2009), *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, XXXVII, İstanbul, s. 74, 75.

Fuzûlî Divanı, (2000), haz. Kenan Akyüz, Süheyl Beken, Sedit Yüksel, Müjgan Cumbur, Ankara, Akçağ Yay.

Hazini, *Cevâhirü'l-Ebrâr min Emvâc-ı Bihâr*, (1995), haz. Doç. Dr. Cihan Okuyucu, Erciyes Üniversitesi Gevher Nesibe Tıp Tarihi Enstitüsü Yayın No: 20, Kayseri.

Hazînî, *Cevâhirü'l-Ebrâr min Emvâc-ı Bihâr-İyilerin Dalgalı Denizlerden Çıkardığı İnciler*, (2014), haz. Prof. Dr. Cihan Okuyucu-Doç. Dr. Mücahit Kaçar, İstanbul, Büyüyen Ay Yay.

İnançer, Ömer Tuğrul, (1994), "Nakşibendîlik-Zikir Usulü ve Musiki", *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, VI, İstanbul.

Kânî Dîvânı, haz. İlyas Yazar,

http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/Eklenti/10620,kani-divanipdf.pdf?0 [04.06.2014].

Kâtib-zâde Sâkıb Dîvânı, haz. Mehmet Kırbıyık,

http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/Eklenti/10622,katibzade-sakibpdf.pdf?0 [04.06.2014].

Kut, Günay, "Lâmiî", (2003), *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, XXVII, Ankara, ss.96, 97.

Lâmiî, Ferhâd ile Şîrin, haz. Hasan Ali Esir,

http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/Eklenti/10697,metinpdf.pdf?0 [04.06.2014].

Lebîb Dîvânı, haz. Orhan Kurtoğlu,

http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/Eklenti/10623,lebib-divanipdf.pdf?0, [26.12.2013].

Nigârî, *Dîvân*, haz. Azmi Bilgin,
http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/Eklenti/10638,nigar-i-divani-azmi-bilgin-pdf.pdf?0 [04.06.2014].

Onay, Ahmet Talat, (2007), *Açıklamalı Divan Şiiri Sözlüğü*, haz. Cemal Kurnaz, Ankara, Birleşik Yayınevi.

Ömer Tuğrul İnançer'le Gönül Dünyamız, 14. Bölüm,
http://www.trtturk.com/arsiv/14-bolum-2552.html [04.06.2014].

Sâkıb Dede ve Dîvânı, haz. Ahmet Arı,
http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/Eklenti/10646,sakibdededivanimetinpdf.pdf?0 [04.06.2014].

Tosun, Necdet, "Yeseviyye", (2013), *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, XLIII, İstanbul, ss. 487-490.

Tosun, Necdet, "Yesevîlik'te Zikr-i Erre", *Keşkül Dergisi*, S6, İstanbul 2005, ss. 30-33.

Uygun, Mehmet Nuri, (2013), "Zikir-Mûsiki", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, XLIV, İstanbul, ss. 412-413.

ALİ EMÎRÎ EFENDİ'NİN HANEDAN SEVGİSİ VE II. ABDÜLHAMİD'E YAZDIĞI LEVÂMİÜ'L-HAMÎDİYYE ADLI ESERİ

Ülkü AKÇAY

Boğaziçi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Özet

1857'de Diyarbakır'da doğan Ali Emîrî Efendi, Millet Kütüphanesi'nin kurucusu, şair, araştırmacı ve kitapseverdir. Emîrî'nin istinsahını yaptığı metinler hariç; toplamda 16 manzum ve mensur eseri vardır. Emîrî'nin eserlerinin 3 tanesi padişahların divanlarındaki şiirlere yaptığı tahmislerden oluşur. Bunların dışında II. Abdülhamid'e yazdığı şiirleri ihtiva eden *Levâmi'ü'l-Hamîdiyye* adını verdiği bir eseri daha vardır. Bu bildiri Ali Emîrî'nin Osmanlı padişahlarına duyduğu hayranlığı O'nun padişahlara yazmış olduğu şiirleri üzerinden değerlendirmeyi amaçlamaktadır.

Anahtar Sözcükler: Ali Emîrî Efendi, II. Abdülhamid, padişah, *Levâmi'ü'l-Hamîdiyye*

Abstract

Ali Emîrî Efendi was born in Diyarbakır in 1857. He has established Millet Library and he was a poet, a researcher and a grade bibliophile. He has written 16 books and 3 of them includes poems of Ottoman Sultans. Besides these there is an another book that contains poems about Abdülhamid II. This paper's purpose is to show Emîrî's love to Ottoman Sultans via his poems which he wrote for these rulers.

Key Words: Ali Emîrî Efendi, Abdülhamid II, sultan, *Levâmi'ü'l-Hamîdiyye*

Giriş

1857'de Diyarbakır'da doğan Ali Emîrî Efendi, Divânü Lügâti't-Türk'ü bilim dünyasına kazandıran, Millet Kütüphanesi'nin kurucusu, şair, araştırmacı ve kitapseverdir. Emîrî, bu özelliklerinin yanı sıra Osmanlı hanedanına duyduğu derin ve büyük sevgisiyle bilinir. Yaşamı boyunca Abdülaziz, V. Murad, II. Abdülhamid, V. Mehmed ve Vahdettin'in hükümdarlıklarına şahitlik eden Emîrî'nin, istinsahını yaptığı metinler hariç; 16 manzum ve mensur eseri vardır. Bu eserlerden üç tanesinde padişah şiirlerine yapılmış tahmisler bulunur. İkisi II. Mehmed'in ve II. Bayezid'in şiirlerinin tahmisleridir ve

Emîrî'nin diğer padişah şiirlerini içeren eseri, *Cevahirü'l-Müluk'*un içerisinde bulunmasının yanı sıra, bazı farklılıklarla münferit olarak da yazılmıştır. Padişah şiirlerinin en kapsamlı şekilde yer aldığı Doç. Dr. İdris Kadıoğlu, Doç.Dr. Halil Çeçen, ve Yard. Doç. Dr. Ramazan Sarıçiçek'in yayımladığı *Cevahirü'l-Müluk'*ta, Osmanlı padişahlarından Osman Gazi, Orhan Gazi, Murad Hüdavendigar, I. Bayezid, Çelebi Mehmed, II. Murad, Fatih Sultan Mehmed, II. Bayezid, Yavuz Sultan Selim ve Sultan Süleyman'ın şiirlerinin tahmisleri bulunur.[1] Bunların dışında Emîrî'nin yayınlamış olduğu *Osmanlı Tarih ve Edebiyat Mecmuası'*nda da Kanunî Sultan Süleyman'ın 13, Sultan III. Murat'ın 10 ve Sultan I. Ahmet'in 7 şiiri yayınlanmıştır. Zira Emîrî'nin mecmuayı çıkarmaktaki amaçlarından birisi de Osmanlı sultanlarının eserlerini neşretmektir. Mecmuada Emîrî'nin sultanların şiirlerine yazdığı nazireler de yer almaktadır.[2]

Padişah şiirlerinin tahmislerini içeren bu eserlerin dışında Emîrî Efendi, II. Abdülhamid'i övmek ve tebrik etmek için yazdığı şiirleri de *Levâmi'ü'l-Hamîdiyye* adlı eserinde toplamıştır. Hicri 1310'da (1892/93) yazılmış olan bu eser 58 yapraktır ve iki sene sonra 187 sayfa olarak Âlem Matbaasında basılmıştır.3 Padişah tarafından da gümüş liyakat madalyasına lâyık görülerek bir kısmı altın yaldızlı olarak tabedilmiştir. Bildiride, Emîrî'nin hanedan sevgisinin çeşitli eserlerinden şiirlerle ortaya konulması amaçlanacak, ardından II. Abdülhamid öncesi ve sonrası Osmanlı Devleti kısaca tanıtılıp Emîrî'nin divanında bulunan, II. Abdülhamid'e yazdığı kasideleri ve *Levâmi'ü'l-Hamîdiyye* adlı eserindeki şiirleri göz önünde bulundurularak Ali Emîrî için II. Abdülhamid'in nasıl bir yeri olduğunun tespit edilmesi hedeflenecektir.

Emîrî'nin Hanedan Sevgisi

Emîrî, 17 Nisan 1916 tarihinde Millet Kütüphanesi'ni kurar. Kütüphanenin şu anki müdürü Melek Gençboyacı "Diyarbakır'dan İstanbul'a Ali Emîrî Efendi" başlıklı makalesinde bu eşsiz kütüphanede başta Divanu Lugati't-Türk olmak üzere kıymetli padişah divanları, tuğraları, tezhipli-minyatürlü tek nüsha nadir eserler, kısaca Türk-İslam dünyasının dil, edebiyat, tarih, coğrafya, tıp, sanat ve pozitif ilimlerle ilgili paha biçilemeyen el yazması eserlerinin bulunduğunu belirtir. 4 Emîrî'nin hanedan sevgisi en belirgin şekliyle kütüphanesinde topladığı padişah divanlarına yazdığı tahmislerin bulunduğu eserlerinde karşımıza çıkar. Hayatının büyük bir kısmını padişahların şiirlerini araştırmak ve onlar üzerine çalışmakla geçiren Emîrî, daha önce hiç yapılmaya cesaret edilememiş bir şeyi yapmış ve *Cevahirü'l-Müluk'*ta 25 Osmanlı padişahının şiirlerini toplamış, düzenlemiş ve onlara tahmisler yazmıştır. Hatta Emîrî, bu eserinde devrinin padişahı V. Mehmed'in de şiirinin olmasını dilemiş ve kendisine bir istirhamname göndererek "Ecdadınızın bütün manzum eserlerinin toplandığı bu hazinede yeriniz açık bulunuyor efendim" demiş ve onu şiir yazmaya davet etmiştir. V. Mehmed de bunun üzerine bir gazel kaleme almıştır.[5]

Emîrî'nin Osmanlı'ya duyduğu hayranlık ilk olarak gençlik yıllarında şiirlerine yansır. Henüz on yedi yaşındayken Osmanlı sultanlarından Abdülaziz Han için bir kaside yazmış ve bu kasidesinde kendisinin Abdülaziz'in yüce zatını medh edecek kadar muktedir olmadığını fakat her daim ilimle meşgul olduğunu dile getirmiştir:

[1] Kadıoğlu, İ, (2013), *Ali Emîrî Efendi – Cevâhirü'l-Mülûk*, Diyarbakır, Diyarbakır Valiliği, s. 76.
[2] Erdoğan Çeltik, S (2007), *Ali Emîrî'nin Osmanlı Tarih ve Edebiat Mecmuası Üzerine Bir İnceleme*, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, s. 81.
[3] Karateke, H, (1995), *İşkodra Şairleri ve Ali Emîrî'nin Diğer Eserleri, İstanbul*, Enderun Kitabevi, s.26.
[4] Gençboyacı, M, (2012), "Diyarbakır'dan İstanbul'a Ali Emîrî Efendi", İlmi Araştırmalar Dergisi, sayı VII, 210.
[5] İstanbul Ansiklopedisi, Muzaffer Esen (1959), İstanbul, Nurgök Matbaası, "Ali Emîrî Efendi" maddesi.

On yedi yaşında bir ṭıfl- ı sebaḳ-ḫanım henüz
Nerde ben nerde muʿallâ ẕâtıñı medḥ ü ṣenâ

Gördüm ammâ muḥterem ʿilm ü hüner eṣḥâbını
Añladım ʿilm ü hünerdir iftiḫâr-ı mâsivâ

Etmedim dünyâda artıḳ başḳa şeye iʿtibâr
Başladım ʿilm ü hüner taḥsîline ben dâimâ

Ol ḳadar taḥṣîl-i ʿilme saʿy ü tâm etmekdeyim
Etmemiş bir kimse hiçbir şeye böyle iʿtinâ
(K V - 33-35-36-37)6

Emîrî'ye göre Türk edebiyatının yüksek seviyeye ulaşmış olması, idarecilerin, özellikle de padişahların şairleri himaye ederek onları eser vermeye teşvik etmesinden kaynaklanmıştır.[7] Osmanlı padişahları hem şairleri çevrelerine toplayıp himaye ederek eserler verilmesini sağlamışlar hem de kendileri edebiyata ilgi göstermiş ve divan tertip edecek kadar şiir yazmışlardır. Emîrî, padişahların şiir söyleme kabiliyetlerinin de Allah vergisi olduğunu ve Osmanlı padişahlarının Kelâmu'l-Mülûk ve Mülûku'l-Kelâm, yani sultanların sözü ve sözlerin sultanı olduklarını söyler.8 *Cevahirü'l- Müluk* adlı eserinin mukaddimesinde Emîrî, Osmanlı'ya bağlılığını şöyle ifade eder:

"Biz ne bahtiyarız ki, millet-i muazzama-i Osmaniyye'ye mensubuz. Bunun hakkıyla şükrünü eda eylemek bir ferdimizin elinden gelmez."[9]

Emîrî, yüksek lisans tezi olarak çalıştığımız "Fatih Sultan Mehemmed Hân-ı Sâni Hazretleri'nin Divanının Tahmisi" adlı eserinde, II. Mehmed için övgü dolu mısralar kaleme almıştır.

Emîrî'nin Fatih için, cihanın övüncü, dünyanın şerefi, en büyük hediye gibi sıfatlar kullandığı bir şiiri şöyledir:

Naẓar-ı ḥubb-ı Emīrīde şeh-i yek-tāsuñ
Nūrsuñ faḫr-ı cihānsuñ şeref-i dünyāsuñ
Ḳıble-i cümle-i müştāḳ elem-i peymāsuñ
Cāmiʿ-i ḥüsn ü bahā mevhibe-i kübrāsuñ
(Tes 3 / X)10

Emîrî'ye göre hiçbir milletin II. Mehmed gibi bir padişahı yoktur. O, iki yüz şehir fetheden bir fatihtir. Nesiller boyunca tahta çıkan gelmiş geçmiş tüm padişahların en büyüğüdür ve şiirinde bunu şöyle ifade eder:

Ḥażret-i Ḫān-ı Meḥemmeddür ebu'l-feth-i edīb
Ced-be-ced pādişeh-i aʿẓam-ı taḫt-ı pür-zīb
(T 10 / IV)[11]

[6] Arslan, M, (2008), *Ali Emîrî Efendi ve Divanı*, Fatih Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi, s. 158.
[7] Kadıoğlu, İ, (2013), s. 6.
[8] Kadıoğlu, İ, (2013), s.26.
[9] Kadıoğlu, İ, (2013), s.53.
[10] Akçay, Ü, (2013), *Fatih Sultan Mehmed'in Eş'ârının Tahmîsât u Tesdîsâtı (ALİ EMÎRÎ EFENDİ)*, Boğaziçi Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi, s. 200.
[11] Akçay, Ü, (2013), s. 116

Emîrî'nin, şiirlerine tahmis yazdığı bir diğer padişah da Yavuz Sultan Selim'dir. *Cevahirü'l Müluk* adlı eserinin "Yavuz Sultan Selim Han Gazi Hazretleri'nin Eş'âr-ı Şahanelerinin Tesdisat ve Tahmisatı" adlı bölümündeki bir şiirinde Emîrî, İran'ın millî destanı ve Fars edebiyatının en büyük eserlerinden biri kabul edilen, İran şahlarının anlatıldığı manzum destan Şehnâme'nin yazarı Firdevsî', Sultan Selim'i görseydi, başka padişahlar için şiir yazmazdı der:

Hazret-i Sultan Selim Hândur muazzam kahramân
Görmüş olsaydı eğer Firdevsî-i muciz-beyân
Başka şehler nâmına nazm eylemezdi dâsitân
(T 12/ III)[12]

Emîrî, buna benzer bir tahmis de Kanuni Sultan Süleyman'ın bir beytine yazmıştır ve tahmisinde İran şahlarından Cem, Dara ve Feridun'un değil, padişah Sultan Süleyman'ın kutlu ordusunun askerleriyiz der:

Biz ne Cemşîd ü ne Dârâ vü Ferîdûnîleriz
Biz hümâ-yı himmetiz ceyş-i hümâyûnileriz
Leşker-i Sultan Süleymân Hân-ı Kânûnîleriz
(Hamâsiyyât 8 / II)[13]

Ali Emîrî'nin Osmanlı hanedanına duyduğu hayranlık Sultan Süleyman'ın
" Şâh Süleymânım cihânda Âl-i Osmân nesliyim
Sancak-ı İslam benimdir hasmı her bâr incidir"
beytine yaptığı tahmiste, Osmanlı sülalesinden olmanın iftihar duyulacak bir mevki olduğunu söylemesiyle bir kez daha karşımıza çıkar:

Derse lâyıktır o Sultân ced-be-ced hân nesliyim
Oğluyum Sultan Selîm'in pâdişâhân nesliyim
Fâtih-i yek-tâ Mehemmed Hân u Orhân nesliyim
(Muhâberât ve Mücâvebât 14 / V)[14]

II. Abdülhamid ve Levâmi'ü'l-Hamidiyye

Emîrî tüm hanedana büyük sevgi duyar fakat bunlardan ikisinin, Fatih ve II. Abdülhamid'in yeri O'nun için ayrıdır. Emîrî'nin Fatih'e duyduğu sevgi öldüğünde Fatih'in yanına gömülmeyi isteyecek derecededir. 23 Ocak 1924 tarihinde vefat ettiğinde de bu isteği yerine getirilir, Fatih Camii'nde namazı kılınır ve cenazesi Fatih Türbesi avlusuna defnedilir. II. Abdülhamid'e olan hayranlığı ise O'na yazdığı şiirleri bir araya getirdiği 187 sayfalık eseri *Levâmi'ü'l-Hamidiyye* ile kendisini gösterir.

Ali Emîrî Efendi Osmanlı Devleti'nin zor zamanlarına tanıklık etmiş bir zattır. 13. yüzyılda küçük bir beylik olarak kurulmuş ve zamanla asırlar boyu üç kıtada varlığını sürdüren bir imparatorluğa dönüşen Osmanlı Devleti, ondokuzuncu yüzyıla bir önceki yüzyıldan devraldığı büyük siyasi sıkıntılarla girer. Bu sıkıntılardan bazıları Fransız

[12] Kadıoğlu, İ, (2013), s. 411.
[13] Kadıoğlu, İ, (2013), s. 438.
[14] Kadıoğlu, İ, (2013), s, 446 .

İhtilali'nin yaydığı milliyetçilik ve bağımsızlık fikirlerinin etkisi, Rusya, Avusturya ve İran savaşlarıdır. Tüm bunlar devletin siyasi, askeri ve ekonomik anlamda yıpranmasına sebep olur. Sanayi inkılâbını gerçekleştirmiş ve büyük bir gelişme kaydetmiş Batı'nın karşısında, uzun zamandır fetih politikalarını terk etmiş, iç problemleriyle meşgul olan ve ayakta kalmak, otoriteyi korumak amacıyla düzenlemeler yapan bir Osmanlı Devleti vardır.[15] Ondokuzuncu yüzyılın son çeyreğinde ise, dünyada ve ülkemizde üzerinde en çok konuşulan şahsiyetlerden biri olan II. Abdülhamid tahta çıkar ve neredeyse tarihten silinecek bu büyük devleti tekrar eski gücüne kavuşturma gayretine düşer. [16] Semiha Ayverdi, *Türk Tarihinde Osmanlı Asırları* adlı kitabında yeni padişahın Osmanlı saltanat tahtına oturduğu zaman hem idare çarkını, hem de bu çarkı çevirenleri koyu bir gaflet ve şaşkınlık içerisinde bulduğunu söyler. O'na göre ortada devlet adamı demeye layık hiç kimse yoktur.[17] Bu nedenle de devletin her biriminde büyük sıkıntılar yaşanmaktadır ve dolayısıyla halk da bu sorunlardan ziyadesiyle etkilenmektedir. Ziya Kazıcı da *Sultan II. Abdülhamid ve Dönemi* adlı çalışmasında II. Abdülhamid'in son dönem Osmanlı padişahları gibi sadece saltanat sürmediğini, gerçek anlamda hükmeden, yöneten, devletin dizginlerini elinde tutan bir hükümdar olduğunu dile getirir.[18]

Düzeni bozulmuş bir devletin ve bunun etkisiyle nizamı bozulmuş bir toplumun başına geçen II. Abdülhamid'in Osmanlı Devleti'ne olan etkisi, Ali Emîrî'nin divanındaki kasidelerde karşımıza çıkar. Emîrî II. Abdülhamid dönemi öncesini bir kasidesinde şu beyitlerle anlatır:

Cihânı kesb eylemişdi bir zamandır ḥâl-i ġam-fersâ
ᶜÂyandır kişverin her cânibinde şûriş ü ġavġā
(K 7 / 1)[19]

Ṭârîḳ-i rüşvete ṣaymışdı meʼmûrân-ı âsâyişin
Esirrâ eylemezdi kimseden endîşe'-i verdâ
(K 7 / 6)[20]

Kemâl- i ḫavf u dehşetten naẓar-gâhında maẓlûmuñ
Leyâliñ her demi olmuşdu ṣanki bir şeb-i yeldâ
(K 7 / 7)[21]

Baḳan yoḳ diñleyen yoḳ añlayan yok ḫavf iden yoḳdu
Ne vehm-i maḥşer-i ferdâ ne ḫavf-ı Ḥażret-i Mevlâ
(K 7 / 9)[22]

Cihanın gamla dolduğu, memleketin her yerinde kargaşa ve kavgaların olduğu, memurların rüşvet aldığı, mazlumların korku ve dehşet içinde yaşadığı, kimsede mahşer ve

[15] Çelik Y, vd, (2013), *Osmanlı Tarihi (1789-1876*), Eskişehir, Anadolu Üniversitesi, s.25.
[16] Kazıcı, Z, (2009), *Sultan II. Abdülhamid ve Dönemi Osmanlı Devleti*, İstanbul, Kayıhan Yayınları, s.8.
[17] Ayverdi, S, (1976), *Türk Tarihinde Osmanlı Asırları*, İstanbul, Damla Yayınevi, c. III, s. 5.
[18] Kazıcı, Z, (2009), 18.
[19] Arslan, M, (2008), s. 165.
[20] Arslan, M, (2008), s. 165.
[21] Arslan, M, (2008), s. 165.
[22] Arslan, M, (2008), s. 165.

Allah korkusunun olmadığı bir Osmanlı'dan bahseden Emîrî, II. Abdülhamid'den sonra memleketin geldiği durumu da şu mısralarla nakleder:

O şâhıñ ḥüsn ü icrâ'ât ü tedbîr-i celîliñden
ʿAdâlet oldu nur-efzâ şeḳâvet oldu nâ-peydâ
(K 7 / 17)[23]

Bir pâdişeh-i memleket eylerse ʿadâlet
Elbette olur şeş-cihet-i memleket iḥyâ
(K 8 / 43)[24]

Zîrâ ki ʿadâletle müseccelsiñ efendim
Maẓhar eder elbette seni luṭfuna Mevlâ,
(K8/47)[25]

Emîrî'ye göre, II. Abdülhamid'in icraatları ve tedbiri sayesinde Osmanlı Devleti'nde adaletin nuru yayılmış, sıkıntılar bitmiştir. Bu devletin hünkârı adaletli olduğu için memleketin her yanı ihya olmuştur. Bu zat adaletiyle bilinen bir hükümdardır ve bu sebeple Allah'ın lütfuna mazhar olur.

Ali Emîrî Efendi'nin *Levâmi'ü'l-Hamidiyye* adlı eseri daha önce de belirtildiği gibi II. Abdülhamid'e yazılmış şiirlerden müteşekkil bir eserdir. II. Abdülhamid'e yazılmış şiirlerin dışında münacat, na't ve dört halife için yazılmış olan bir şiirle, Osman Gazi, Fatih Sultan Mehmed ve Abdülmecid'e yazılmış bir takım manzum ve mensur bölümler de ihtiva eder.

Emîrî, II. Abdülhamid'in cülusu için yazdığı bir tarihte, II. Abdülhamid'in devletin ve saltanatın süsü, eşsiz bir sultan ve şükrünün hakkıyla yapılamayacağı bir nimet olduğunu söyler:

Degüldür şükrün îfâ eylemek bu niʿmetiñ mümkün
Naṣîb etdi Ḫüdâ bir böyle bî-mânend-i sulṭânı [26]

Ārāyiş-i devletdür pīrāye-i şevketdür
Ḥaḳdan bize niʿmetdür ol pādişeh-i yek-tā[27]

Diğer bir beytinde ise Emîrî şu şekilde bir dua eder:

İlâhî sâyesinde öyle râḥat eylesün millet
Daḫî yâd etmesin ʿaṣr-ı Sulṭân Selîm Ḫânı[28]

Emîrî'nin Allahtan dileği, II. Abdülhamid sayesinde milletin rahata kavuşması ve Sultan Selim'in hüküm sürdüğü yılları bile anmamasıdır.

[23] Arslan, M, (2008), s. 166
[24] Arslan, M, (2008), s. 177.
[25] Arslan, M, (2008), s. 177.
[26] Ali Emîrî Efendi, (1894), *Levâmi'ü'l-Hamidiyye*, İstanbul, Âlem Matbaası, s. 28.
[27] Ali Emîrî Efendi, (1894), s. 164.
[28] Ali Emîrî Efendi, (1894), s. 29.

Bir başka tarihte de Emîrî, II. Abdülhamid'in devleti yenilemeye ve geliştirmeye muvaffak olarak Yavuz Sultan Selim'in ve Fatih'in ruhlarını şad ettiğini dile getirir:

Yavuz Sulṭân Selîm ü Fâtiḥiñ şâd etdi ervâḥın
Muvaffaḳ oldu şân-ı devleti tecdîd ü iḥyâya[29]

Emîrî, II. Abdülhamid'in cülusuyla memleketin vücuduna can geldiğini, adaletiyle kâinata hayat verdiğini söyleyerek O'nu Mesiha-yı zaman olarak niteler:

Tâze cân geldi vücūd-ı kişvere
Vâḳıaʿ olduḳda cülūs-ı pâdişâh[30]

Ḥayāt-ı tāze virdi kāʾināta ʿadl-i feyyāżın
Mesīḥā-yı zamānsıñ feyż-i luṭfuñ rūḥ-baḫşādur[31]

Emîrî'ye göre II. Abdülhamid icraatlarına herkesin hayran olduğu bir padişahtır. Bu padişah birkaç sene önce tahta geçmiş olsaydı Osmanlı halkının gönlü bu kadar gamla dolmuş olmazdı:

Ḳadīm etsin Cenāb-ı Kibriyā taḫṭ-ı celīlinde
Ki icrāat-i ʿāle'l-ʿāline ḫayrān olur ādem[32]

Eger birḳaç sene evvel geleydi taḫṭ-ı iclāle
Dil-i ʿOṯmāniyān olmazdı aṣlā jeng-dār-ı ġam[33]

Emîrî tüm dünyanın II. Abdülhamid'e kul olduğunu, O'nun yüceliğini kabul ettiğini söyler ve O'nun düşmanlarının Allah'ın kahrına uğramaları için dua eder:

O şāhenşāha ḳul olmuşdur Emîrî dünyā
Ḳahr ide ẕāt-ı Ḫüdā varsa ʿadüsi bi'l-farż[34]

Dünyā bütün inṣāf edip ʿulviyetin taṣdīḳ ider
Olsa ʿacep mi her nefes mecbūr vaṣıfı her edīb[35]

Sonuç

Osmanlı Devleti'nin son zamanlarına ve Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşuna şahitlik eden Ali Emîrî, kitaplara duyduğu aşk ve Osmanlı Devleti hanedanına duyduğu sevgi ile bilinir. Emîrî, kitap aşkıyla ulaşabildiği her yerden değerli kitaplar toplamıştır. Bu kitaplar arasında şüphesiz ki en değer verdikleri padişahların şiirlerinin yer aldığı eserlerdir. Emîrî'nin kitap aşkı, yazma kabiliyeti ve sultanlara duyduğu sevgisinin birleşmesiyle *Cevâhîrü'l-Mülûk, Levâmi'ü'l-Hamidiyye* gibi çok değerli eserler meydana gelmiştir. Bildiride de Emîrî'nin bu eserlerinden örnekler verilerek O'nun hanedana duyduğu muhabbetin gösterilmesi amaçlanmıştır.

[29] Ali Emîrî Efendi, (1894), s. 34.
[30] Ali Emîrî Efendi, (1894), s. 38.
[31] Ali Emîrî Efendi, (1894), s. 80.
[32] Ali Emîrî Efendi, (1894), s. 55.
[33] Ali Emîrî Efendi, (1894), s. 56.
[34] Ali Emîrî Efendi, (1894), s. 61.
[35] Ali Emîrî Efendi, (1894), s. 102.

Kaynakça

Akçay, Ülkü, (2013), *Fatih Sultan Mehmed'in Eş'ârının Tahmîsât u Tesdîsâtı (Ali Emîrî Efendi)*, Boğaziçi Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi.

Ali Emîrî Efendi, (1894), *Levâmi'ü'l-Hamidiyye*, İstanbul, Âlem Matbaası. (Millet Kütüphanesi AE Manzum 1080-1081)

Arslan, Mustafa, (2008), *Ali Emîrî Efendi ve Divanı*, Fatih Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi.

Ayverdi, Semiha, (1976), *Türk Tarihinde Osmanlı Asırları*, İstanbul, Damla Yayınevi.

Çelik, Yüksel, vd, (2013), *Osmanlı Tarihi (1789-1876*), Eskişehir, Anadolu Üniversitesi.

Erdoğan Çeltik, Seher, (2007), *Ali Emîrî'nin Osmanlı Tarih ve Edebiyat Mecmuası Üzerine Bir İnceleme*, Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

İstanbul Ansiklopedisi, Muzaffer Esen (1959), İstanbul, Nurgök Matbaası.

Kadıoğlu, İdris, vd, (2013), *Ali Emîrî Efendi – Cevâhirü'l-Mülûk*,, Diyarbakır, Diyarbakır Valiliği.

Karateke, Hakan, (1995), *İşkodra Şairleri ve Ali Emîrî'nin Diğer Eserleri, İstanbul*, Enderun Kitabevi.

Kazıcı, Ziya, (2009), *Sultan II. Abdülhamid ve Dönemi Osmanlı Devleti*, İstanbul, Kayıhan Yay.

TASAVVUFİ EDEBİYATTA UŞŞAKİLİK VE CEMALEDDİN-İ UŞŞAKİ

Yağız YALÇINKAYA

İstanbul Kültür Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Özet

Bu çalışmamızda, Türkistan'dan Balkanlara uzanan bir coğrafyada, neredeyse sekiz yüz yıl yaşamış olan tasavvufi edebiyat içinde Uşşaki tarikatına ve mensuplarına, bilhassa da Cemaleddin-i Uşşaki'ye değineceğiz. Tasavvufi Edebiyatın 18. yüzyıldaki önemli temsilcilerinden olan Cemali, şiirlerinde kendi tasavvuf düşüncesini işlemiş ve bu minvalde tavsiye ve telkinlerde bulunmuştur. Şairin edebi bir kaygısı olmamakla birlikte şiirleri tasavvufi literatür açısından oldukça zengin ve bilgilendiricidir.

Anahtar Kelimeler: Tasavvuf, Uşşakilik, Tasavvufi Edebiyat, Cemaleddin-i Uşşaki

Abstract

In this study, we are touch on Uşşaki Order which has lived in a earth spread from Türkistan to the Balkans, about eight hundred years and its members and especially Cemaleddin-i Uşşaki. Cemali, one of the important attorny of Sufizm in eighteen century, has worked his own sufistic idea and in this way given advice and suggested in his poems. Along with the Poet don't have literary pursuits, his poems are fairly instructive and rich in sufistic literatüre.

Key Words: Sufism, Uşşaki Order, Sufistic Literature, Cemaleddin-i Uşşaki,

Uşşakilik Tarikatı

Uşşâkîlik, Halvetiyye tarikatının kolu olan Ahmediyye'nin bir alt şubesidir. Ahmediyye, Saruhan kazasının Gölmarmara nahiyesinde dünyaya gelen Pir Ahmed Şemseddin tarafından kurulan bir tarikattır.

Uşşâkiyye'nin piri ise Hüsameddin-i Uşşakî'dir. Hüsameddin-i Uşşakî, h. 880,m. 1475-76 senesinde Buhara'da Hacı Teberrük isimli bir zatın oğlu olarak dünyaya gelmiştir. Uşak'a hicret eyleyip oradan III. Murad Han'ın davetiyle İstanbul'a avdet etmiştir. Kendisine ilk önce Aksaray civarında bir yer tahsis olunmuş; daha sonra Kasımpaşa'daki asitane inşa edilmiştir.[1] Pir, m. 1593, h. 1001 senesinde vefat etmiştir.[2]

[1] Vassaf, Gündüz, (2011), *Sefine-i Evliya*, C. 4, Kitabevi Yayınları, 2. Baskı, İstanbul, s. 282

[2] Öztürk, Mehmet Cemal, (2004), *Cerrahilik*, Gelenek Yayınları, İstanbul, s. 38

Uşşakilik, İstanbul'da doğduktan sonra hızla yayılmış, özellikle Çanakkale, Aydın civarlarında ve Balkanlarda rağbet görmüştür. Özellikle aydın ve Çanakkale yörelerinde Uşşaki tarikatına bağlı tekke şairlerinin sayısı fazladır. Bu şairler tekke edebiyatı tarzında eserler veren, yer yer Bektaşi üsluba yaklaşan tarikat mensuplarıdır. Cemaleddin-i Uşşaki'ye geçmeden önce, Uşşaki tarikatının tasavvuf şiiri içindeki durumunu görebilmek adına belli başlı birkaç Uşşaki şair hakkında kısa bilgiler verelim:

Kutub Ömer Dede

Gelibolulu'dur. 16. yy sonu 17. yy başında yaşamıştır. Mürşidi Muhammed Memi Can Efendi; halifesi Cahidi Ahmed Efendidir. Sefine-i Evliya'da manzum bir divançesi olduğu söylense de bugün bu divaçeye ulaşılamamaktadır. Karibi mahlasını kullanmıştır. Süleymaniye Kütüphanesi Hasan Hüsnü Koleksiyonu 796 numarada Cahidi Ahmed Efendi adına kayıtlı nüshada Şeyh Karibi'ye ait şiirler bulunmaktadır.[3]

Şeyh Âlim Sinan

Şeyh Ömer Karibi'nin halifelerindendir. Muğla'da doğup, Keşan'da defnolunsa da, Gelibolu'da otuz sene kadar yaşadığı için "Gelibolulu" olarak anılmıştır. Hadis kitabı olan Mesabih'i tercüe etmiştir ayrıca Akaid-name isimli manzum bir eseri daha vardır.[4]

Şeyh Kuloğlu Mustafa Efendi

Şeyh Âlim Sinan'ın halifesidir. Mesabih'i nazmen tercüme etmiştir. Divan-ı Nüman isimli büyük bir divanı bulunmaktadır. Ayrıca Etvar-ı Seba ve Mevlid-i Nebi isminde manzum eserleri vardır.[5]

Câhidî Ahmed Efendi

17. yy şairlerinden Cahidi'nin asıl adı Ahmet'tir. Edirne'de, Rumelili bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. Babasının adı Muhammed'tir. Edirne'de bir Halveti-Uşşaki şeyhinden hilafet aldıktan sonra Çanakkale'ye giderek Gelibolu'da Şeyh Ömer Karibi'ye intisap etmiştir. Karibi'nin vefatından sonra Kilitbahir'e geçen Cahidi burada bir tekke kurmuş ve burada irşat faaliyetinde bulunmuştur. Ölümüne "istirahat" kelimesi tarih düşürülmüştür. Bu da 1070 yılına denk gelir. Tekkenin ön tarafına defnolunmuştur ve türbesi bugün Çanakkale'nin önemli ziyaretgâhların biri haline gelmiştir.[6]

Cahidi Efendi'nin üç eseri günümüze intikal etmiştir. Bunlardan biri Yunus ekolünde yazdığı ilahilerden, gazellerden müteşekkil Divan'ı; diğeri ikisi tasavvufi bilgilerden, seyri sülukun edep ve erkânından bahsettiği Kitabü'n-Nasiha ve Tevhid-i Zat isimli eserleridir.[7]

Cahidi, Tekke şairi hüviyetindedir ve Ümmi Sinan, Niyazi-i Mısri gibi mutasavvıf şairlerin önemli temsilcileri olduğu Yunus Emre ekolüne yakındır. Tasavvufi fikir ve hislerini halka en rahat yolla aktarabilmek için yalın bir Türkçe ve hece ölçüsü tercih etmiştir. Aruz ile yazdığı manzumeleri olsa da bunların sayısı azdır.

Şiirlerinde tevhit, ilahi aşk, tasavvufi mefhumlar, Peygamber sevgisi gibi konuları işlemiştir. "Bir değirmendir bu dünya öğütür bir gün seni" mısraıyla meşhur olan şiiri ile birlikte yüzün üzerinde manzumesi vardır.

---

[3] Kızıler, Hamdi, (2004) *Cahidi Ahmed Efendi ve Tasavvuf Anlayışı*, Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Temel İslam Bilimleri (Tasavvuf Tarihi) Bilim Dalı, Ankara; Vassaf, (2011) s. 387

[4] Vassaf, (2011), s. 388

[5] Vassaf, (2011), s. 389; Selami Şimşek, (2007), s. 261

[6] Kızıler, Hamdi, (2004); Nihat Azamat, (1993) *Cahidi Ahmed Efendi, İslam Ansiklopedisi,* C. 7, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul, s. 16

[7] Çamlıca, Orhan, (2006) *Ahmed Cahidi'nin Nasihatname ve Tevhid-i Zat Risalelerinin Tahlili*, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Sosyal Bilimler Enstitüsü İlahiyat Anabilimdalı Tasavvuf Bilimdalı, İstanbul

Salahaddin-i Uşşaki

h. 1117/ m. 1717 senesinde, Rumeli'de, bugün Yunanistan sınırları içinde kalan Gölükesriye'de dünyaya gelmiştir. Asıl adı Abdullah'tır. Salahaddin-i Abdi, Abdullah Salahi namlarıyla meşhur olmuştur, şiirlerinde Salahi mahlasını kullanır. İlk tahsiline doğduğu şehirde başlamış daha sonra İstanbul'a gelip burada devam etmiştir. Tahsilini çok ileri götürmemesine rağmen dönemin veziri Hekimoğlu Ali Paşa'nın maiyetinde hizmete göreve başlamış ve onunla birlikte Mısır'a gitmiştir.

Daha sonra devlet vazifesini bırakıp İstanbul'a gelmiş ve burada ömrünü tasavvuf yoluna vakfetmiştir. Cemaleddin-i Uşşaki'ye intisab etmiş, ona damat olmuştur. Kaynaklar, mana âleminde Muhyiddin-i Arabi'den tasavvuf terbiyesi aldığını söyler.

Salahi çok velut bir müelliftir. İki yüzden fazla eseri olduğu söylenir. Divanı ile tekke şiiri literatürüne katkı yapmış olsa da Şair, asıl şerh ve tercüme eserleri ile ön plana çıkar. Külliyatının önemli bir kısmını bu şerh ve tercüme eserler oluşturur. Fıkıhtan hadise şiirden Nasrettin Hoca nüktelerine kadar geniş bir alanda şerh çalışmaları yapmıştır. Çalışmaların ortak yönü tasavvuftur ve Salahi bu şerh çalışmalarıyla şerh edebiyatımızın kayda değer bir ismi haline gelmiştir diyebiliriz.

Salahi, h. 1196/m. 1783 senesinde vefat etmiştir.

Ömer Hulusi Efendi

19. yy.'ın ilk yarısında yaşamıştır. Nazilli'de irşad ile meşgul olurken bir dönem İstanbul'a gelmiş, Kaybolmaya yüz tutan Uşşakilik'i yeniden canlandırmıştır. İstanbul dışında Ödemiş, Akhisar, Turgutlu, Manisa, Çanakkale şehirlerinde de irşad vazifesini yürütmüştür. Tekrar döndüğü Nazilli'de h. 1284/m. 1868 senesinde vefat etmiştir. Vasiyeti üzerine Nazilli'ye defnedilmiştir. Aydın civarında boy gösteren Tarik-i Nazenin adlı Bektaşi topluluğa gösterdiği yakınlıktan dolayı halifesi Talib-i İrşadi'ye atfedilen Nazenin-i Uşşakiye'nin çıkış noktası olarak kabul edilir. Bir divanı vardır ve yayınlanmıştır.

Talib-i İrşadi

19. yy başlarında Bayındır'da doğmuştur. Asıl adı Ahmed'tir. Ömer Hulusi'ye bağlanarak Uşşakilik yoluna girmiştir. Yedi sene inziva hayatı yaşamış, Ömer Hulusi tarafından teslim edildiği Hüseyin Hakkı Efendi'nin halifesi olduktan sonra Uşşakiye'nin İrşadiye kolunu kurmuştur. Bazı kaynaklarda, İrşadi'nin aslında Bektaşi olduğu da zikredilmiştir. Nüzhet Ergun'a göre "Nazenin-i Uşşaki" de denilen tarik, Bektaşiliğin sadece bir kisvesidir. 1298/1881 yılında Kilitbahir'de vefat etmiştir.[8] Divanı vardır.

Şeyh Hüseyin Hüsni

Talib-i İrşadi'nin halifesidir. H. 1276/ m. 1859 yılında dünyaya gelmiştir. Kilitbahir'deki dergâhında irşad vazifesini görmüştür. Divan şiiri geleneğini sürdürdüğü bir Divanı vardır. Bu divan Talib-i İrşadi'nin divanı ile bir arada Ali Talip Çatalyürek tarafından Uşak'ta yayınlanmıştır[9]

Bu bilgilerden sonra Cemali'ye geçebiliriz.

---

[8] Şimşek, Selami, (2007), *Avrupa ile Asya Arasında Önemli Bir Geçiş Noktası Gelibolu'da Tarikatlar ve Tekkeler;* Türkiyat Araştırmaları Dergisi S. 22, ss. 255, 256

[9] Vassaf, (2011), s. 496, 497; Selami Şimşek, (2007), s. 267

Cemâlî'nin Hayatı[10]

Cemâlî, Edirneli'dir. Tam ismi Muhammed Cemâleddin; künyesi Ebu Nizameddin es-Seyyid Muhammed Cemâleddîn-i Uşşâkî'dir.[11]

H. 1150 / m. 1742'de manevi işaret ile İstanbul'a hicret etmiş,[12] hayatının kısm-ı küllisini Edirne'de geçirmiştir. Şeyh Muhammed Hamdi'nin (ir. h.1136/m.1723) manevi ikliminde yetişmiş, mürşidinin irtihalinden sonra bir süre Gülşenî yolunun pir-i sânîsi Şeyh Hasan Sezâî'nin mürit halkasına intisap etmiştir. Onun da âlem-i bekaya göç etmesinden sonra dört yıl kadar Edirne'de irşatta bulunmuş ve ardından İstanbul'a geçmiştir.

İstanbul'da, Eğrikapı dışında bulunan Savaklar'da, Hıramî Ahmed Paşa zaviyesine yerleşmiştir ve burada müritlerini irşada koyulmuştur.. *"O dönemde İstanbul'da zayıflamaya yüz tutan Uşşâkîyye'yi yeniden canlandırdığı için Uşşâkîlerce tarikatın ikinci kurucusu sayılır. Halvetî-Uşşâkî zikir erkânındaki esma-i sebâya, furuat-ı hamse adıyla beş isim daha ilave ederek esma sayısını on ikiye çıkaran Cemâleddîn, bunu kendisine rüyasında Hz. Ali'nin öğrettiğini söyler."*[13] Cemâlî Efendi ayrıca Kasımpaşa'daki Uşşâkî Asitanesi'nde yedi sene şeyhlik yapmıştır.

Divanının sonunda bulunan Silsile-i Tarik-i Uşşâkîyye adlı mesnevide Cemâlî, tarikat silsilesi Hamdi-i Bağdadî'den başlayıp Hüsameddin-i Uşşâkî'ye; ondan Ahmed Şemseddin'e; Seyyid Yahya-yı Şirvanî'ye kadar uzanır.

Şair, vefatına kadar, Ahmed Paşa Zaviyesi'nde irşada devam etmiş, h. 1164, m. 1751 senesinde[14] vefat etmiştir.. Türbesi, bu zaviyenin çatısı altına defnedilmiştir.

Cemali'nin bir divanı vardır ve bu divanın günümüze ulaşan iki nüshasından biri Süleymaniye kütüphanesinde diğeri ise Millet Kütüphanesindedir.

Edebi Kişiliği

Cemâleddîn-i Uşşâkî, mutasavvıf bir tekke şairidir. Genç yaşından itibaren iyi bir dinî-tasavvufî terbiye görmüş, şeyhlik ve pirlik makamına ulaşmış bir mürşittir. Bu minvalde, Cemâlî Efendi'nin şiirlerinde telkin ve tembih edici, yol gösteren ve tavsiyelerde bulunan bir üslup göze çarpar. Şair, bir mürşit olarak insanlara hitap ederek nutuklar söyler. Bu nutuklar içerisinde tasavvufî hayata, edebiyata ve ıstılahata dair çok sayıda mefhum zikreder.

Şairin tasavvufî literatüre oldukça hâkim olduğu gözlenmektedir. Şair, aşktan tevhide, masivadan hakikate geniş bir ıstılah denizinde yüzmüştür. *Samimi bir dille söylediği ve Uşşâkiyye usul ve erkânı bakımından öğretici*[15] şiirlerini bu ıstılahlar ile kurmuştur.

Tasavufi Dünyası

Cemâlî, tasavvufi şiirin 18. yüzyıldaki kayda değer temsilcilerindendir. Klasik bir tekke şairi hüviyetindeki[16] Cemâlî, yer yer klasik şiir neşvesine ulaşmışsa da bu şiir-

[10] Cemâleddin-i Uşşâkî'nin hayatı üzerine, divanını neşreden Nihal Nomer Karaman, *Ramiz Tezkiresi, Riyaz-ı Belde-i Edirne, Hadikatü'l-Cevami, Tercemetü'l-Meşayih, Osmanlı Müellifleri, Esad Efendi Tezkiresi, Sicill-i Osmani, Mecmua-i Tekaya* gibi eserlerden yararlanarak neşrinin başında önemli bilgiler vermiştir. Burada ise, bu çalışmadan ve Karaman'ın başvurmadığı diğer birkaç kaynaktan hareketle şairin hayatına dair mühim görülen noktalar vurgulanacaktır.

[11] Vassaf, (2011), s. 403

[12] Vassaf, (2011), s. 404

[13] Kılıç, Mahmud Erol, (1993) *"Cemâleddîn-i Uşşâkî", İslam Ansiklopedisi*, C. 7, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul, s. 315

[14] Vassaf, s. 404

[15] Ceylan, Ömür, (2010) *Böyle Buyurdu Sufi*, Kapı Yayınları, 2.Baskı, İstanbul, s. 85

[16] Ceylan, (2010), s. 85

lerinde dahi tasavvufî göndermelerden vaz geçmemiştir. *"Hemen hemen bütün Halvetî şairleri gibi Cemâlî de şiirlerini tasavvufî bir eda ile kaleme almıştır. Manzumelerinde sanat endişesi taşımayan şairin asıl amacı, samimi aşkını ve coşkularını dile getirmekten başka bir şey değildir."*[17]

Tasavvufi ekollerin temelini oluşturan tevhit nazariyesi, Cemâlî'nin şiir dünyasında da önemli yer tutar. Divanda kesret âleminde yaşanılan gurbet; bu âlemden gelip vahdet iline giden yola revan olma gibi fikirlerle karşılaşılır. Cemâlî, yaratılan ilk varlığın nur-i Muhammedî olduğunu söyler ve daha sonra yaratılan bütün mevcudatta bu nurdan bulunduğu fikrini savunan bir tevhit anlayışına sahiptir.

Böyle bir tevhit idrakine ise ancak aşk ile yükselmek mümkündür. Çünkü nur-i Muhammedî'nin yaratılışında da bir aşk söz konusudur. "Küntü kenz" remzi ile işaret edilen hadis bu aşktan bahseder.

Canı, canan uğruna feda etmeyi sağlayan aşk, insanın kalbini temizler, terbiye eder. Kuru sofuluk insanı Hak yolda bir yere kadar götürür. Ondan sonra aşk devreye girmez ise salik yolda kalır.

Sonuç

Sonuç olarak görülüyor ki, edebiyat tarihimize ismi yazılan Uşşaki şairler, genel olarak tekke-tasavvuf ekolüne bağlı şiirler söylemişler, şiiri bir amaçtan çok araç olarak görüp, bu aracı tasavvufi davalarını anlatmak için kullanmışlardır. Dolayısıyla edebi bir kaygı gözetmeksizin, fakat aşk ve coşku ile söyledikleri şiirlerle edebiyatımıza kıymetli eserler kazandırmışlardır. Cemali de, bu şairler arasında, tarikatın ikinci kurucusu unvanına sahip olması sebebiyle önemli bir yer tutar. Kendisi de şiiri, başta müritlerine ve diğer insanlara irşat etmek için bir araç olarak görmüş, fakat yer yer klasik üsluba da yaklaşarak, aşk ile coşkulu şiirler söylemiştir.

Kaynakça

Azamat, Nihat, (1993) *Cahidi Ahmed Efendi, İslam Ansiklopedisi,* C. 7, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı Yay.

Ceylan, Ömür, (2010) *Böyle Buyurdu Sufi*, İstanbul, Kapı Yay., 2. Baskı.

Çamlıca, Orhan, (2006) *Ahmed Cahidi'nin Nasihatname ve Tevhid-i Zat Risalelerinin Tahlili*, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Sosyal Bilimler Enstitüsü İlahiyat Anabilimdalı Tasavvuf Bilimdalı, İstanbul

Kılıç, Mahmud Erol, (1993) *"Cemâleddîn-i Uşşâkî", İslam Ansiklopedisi*, C. 7, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı Yay.

Kızıler, Hamdi, (2004) *Cahidi Ahmed Efendi ve Tasavvuf Anlayışı*, Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Temel İslam Bilimleri (Tasavvuf Tarihi) Bilim Dalı, Ankara

Öztürk, Mehmet Cemal, (2004) *Cerrahilik*, İstanbul, Gelenek Yay.

Şimşek, Selami, (2007) *Avrupa ile Asya Arasında Önemli Bir Geçiş Noktası Gelibolu'da Tarikatlar ve Tekkeler;* Türkiyat Araştırmaları Dergisi S. 22

Vassaf, Gündüz, (2011) *Sefine-i Evliya*, C. 4, İstanbul, Kitabevi Yay., 2. Baskı.

[17] Canım, (2010),, s. 391

YENİ TÜRK EDEBİYATI

PEYAMİ SAFA'NIN *BİR TEREDDÜD*ÜN *ROMANI* ADLI ESERİNDE YAPI VE İZLEK

Aysel ASLANBOĞA

Ardahan Üniversitesi, İnsani Bilimler ve Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Özet

Peyami Safa, otobiyografik özellik taşıyan *Bir Tereddüdün Romanı* adlı eserinde, Birinci Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkan buhran ve ardından Cumhuriyet'in getirdiği yeni hayat tarzının yaşandığı sosyal ortamda kendisine, topluma, dünyaya "tereddüt"le yaklaşan başkişi Muharrir'in öyküsünü anlatır. Safa'nın bu romanında da doğuyu ve batıyı temsil eden karakterlerin değer çatışması yaşadığı görülür. Roman dört bölümden oluşur. Yazar, anlatı içine anlatı yerleştirir; birinci ve üçüncü bölüm arasında *Bir Adamın Hayatı* adlı romanı anlatır. Dördüncü bölümde ise Pirandella'nın Çıplakları Giydirmek adlı çeviri oyunundan bazı parçalar alıntılar. Başkişi Muharrir, Mualla ile *Bir Adamın Hayatı* adlı roman ve Vildan ile de Çıplakları Giydirmek adlı çeviri oyun vesilesiyle tanışır ve onlarla gönül ilişkisi yaşar. Başkişi, "Zekânın en sivri noktası şüphe ve tereddüttür." görüşünü savunur ve başkişinin çevresinde bulunan kadınlar onun bu sloganını destekler nitelikte karakter özelliklerine sahiptir. Doğu ve batı medeniyeti sarmalı içinde sıkışan başkişi Muharrir, Mualla ve Vildan aşk, aile, iletişim, sanat yani onları var eden her şeye tereddütle yaklaşarak, tereddüt ve şüphenin oluşturduğu sis bulutundan roman sonuna dek arınamazlar. Bu bildiride *Bir Tereddüdün Romanı* adlı eser, roman teorisi esas alınarak yapı ve izlek başlıkları altında çözümlenmeye çalışılacaktır. Roman yapı olarak irdelenirken romanın kimliği, bakış açısı ve anlatıcı, olay örgüsü, zaman, mekân, şahıs kadrosu başlıkları açımlanacaktır. İzleksel incelemede romandaki ülkü ve karşıt değerler; kişiler, kavramlar ve simgeler düzeyinde KORA şemasına yerleştirilecek ve romana ismini veren "tereddüt" kavramının şemadaki birimlere nasıl yansıdığı yorumlanacaktır.

Anahtar Sözcükler: Doğu/Batı, tereddüt, muharrir, aşk, roman teorisi.

Abstract

Peyami Safa, in his autobiographical novel *Bir Tereddüdün Romanı* with the property, the depression of the first world war, and then the Republic's new lifestyle, society, social environment is experiencing the world of "hesitation", wavering tells the story of protagonist. This novel of East and West, represents the value conflict experienced by the characters. The novel consists of four sections. The author places the narrative into narrative, *Bir Adamın Hayatı* between the first and third episodes of the novel. The fourth section is Pirandella some of the parts of the game, the translations of excerpts from the Çıplakları Giydirmek. Prime Writer, *Bir Adamın Hayatı* with the novel and Mualla Vildan meets on the occasion of the translation of the game to dress with Nudes and an emotional affair. Prime, "Mind altering, the sharp point of doubt and hesitation" defends and supports him, the protagonist around women's opinion of the character. Eastern and Western civilization in the coil stuck Prime Writer, Mualla and Vildan love, family, people, communication, art, so there is hesitantly anything that approaches them and they can't be purified hesitation and doubt cloud of mist created by until the end of the novel. In this leaflet, *Bir Tereddüdün Romanı*, based the theory of the novel to analyze the structureand themes under the headings will be studied. When analyzing the structure of novel as a novel identity, narrative perspective and narrater, plot, time, space,

characters titles will be expounded. Analysis of the thematic opposing ideals and values in the novel, people, concepts and symbols will be placed at the level of KORA and novel scheme to give the name “hesitation” how to units of the concept is reflected in the scheme will be reviewed.

Key words: East/West, hesitation, author, love, the theory of the novel.

1. Romanın Kimliği

Bir Tereddüdün Romanı, Doğu ve batı medeniyeti sarmalı içinde sıkışan başkişi Muharrir, Mualla ve Vildan aşk, aile, iletişim, sanat yani onları var eden her şeye tereddütle yaklaşırlar. Roman, değişen devirle birlikte mikro ölçekte karakterlerin kendi hayatları, makro ölçekte de toplumda ve dünyada yaşanan kültür buhranını algılamaya ve bu buhrana yorum getirmeye çalışmalarını anlatır.

İlk baskısı 1933 yılında Suhulet Kitabevi tarafından yayınlanan Bir Tereddüdün Romanı, 1968 yılında Ötüken Yayınevi tarafından ikinci baskısını yapar. Ötüken Yayınları, romanın 2007 yılında 16. baskısını yayınlar.

2. Bakış Açısı ve Anlatıcı

Bir Tereddüdün Romanı, romanın birinci bölümünde hakim bakış açısı ile kurgulanır. Romanın sonuna kadar öykünün aktarımı kahraman anlatıcıya devredilir. Sınırsız bilme yetisine sahip olan anlatıcı her şeyin üstünde ve her şeye hâkim konumdadır. *“Böyle bir imkânla donatılmış (teçhiz edilmiş) anlatıcı figür, adeta ‘tanrı gibi’, her şeyi, bilir, görür, sezer; geçmişten ve gelecekten haberler verir.”* [1] Dolayısıyla, anlatıcı roman karakterlerinin yaşanan olaylar karşısında hissettiklerini okuyucuya aktarırken bu bilme yetisinden faydalanır;

“Mualla kitabı kapadı. Hayır! Okuyamıyacak. Bir roman kahramanı, her şeyden evvel, kendisiyle beraber yaşanacak sevimli bir arkadaş olmalıdır. Mualla’nın böyle ne kadar dostları var. Onun, için ekseriya, romandan ziyade meşhur adamların hayatlarını anlatan hakiki eserler okumuştu. Bu kitabın da ismi öyle bir şey vadediyor: “Bir Adamın Hayatı”. Ne hayat! Muharrir mi? Kim bu adam? Muharrir olacak. Türk. Niçin böyle bir otelin yatağında kıvranıp duruyor? Aman o çay” (B.T.R., s. 9-10)

Romanın ikinci bölümünden itibaren olaylar ben anlatıcının bakış açısıyla anlatılır. Kahraman anlatıcı bakış açısında anlatıcının dünyası, anlatı çevresinde kurgulanan dünyadır ve bu dünyada o, hem “ anlatan”, hem de “anlatılan” figür konumundadır. Okuyucu onun zihin ve bakış açısının izin verdiği ölçüde olaylara tanık olur; kişi ve nesneleri yine onun verdiği/verebildiği ipuçlarıyla tanımaya, anlamaya çalışır. Onun görmediğini, bilmediğini okuyucu da bilemez, göremez. [2] Olaylar romanın başkişisi muharririn bakış açısı ile anlatılır. Sınırlı bilme yetisine sahip olan ben anlatıcı bakış açısında olaylar, muharririn anlatımıyla çerçevelenir;

“BEN, ki “Bir Adamın Hayatı” muharririyim, kitabımın etrafında cereyan eden bu şeylerden hiç haberim olmadan ve Mualla Hanım isminde hiç kimseyi tanımadan, bir Cuma günü, dostum Raif’in apartmanına gittim.” (B.T.R., s. 31)

Bir Tereddüdün Romanı’nda başkişi muharrir ikinci bölümden itibaren devreye girer ve olayların devamı onun ağzından okuyucuya aktarılır;

“Mecliste Raif’le benden başka hiç kimse böyle bir roman vakasının yarım saatten beri başlamış olduğunu bilmiyordu. Mualla Hanım da, kendisinin haberi olmadan çekilen bir filmde en mühim rolü oynadığının farkında değildi. Fakat yeni tanıdığı bir

[1] Tekin, M. (2010), *Roman Sanatı 1*, İstanbul, Ötüken Neşriyat, s. 50.
[2] Tekin, M. (2010) , s. 41.

erkek karşısında her ihtimale karşı uyanan hissi hususi bir dikkatle beni dinlediğini anlıyordum." (B.T.R., s.46)

Eserin otobiyografik roman olması sebebiyle olaylar başkişinin ağzından anlatılır. *"Otobiyografik yöntemin hakim olduğu romanlarda uygulanan bir bakış açısıdır. Bu tür romanlarda "anlatıcı" ile "anlatılan" aynı kişidir. Bu nitelikleri taşıdığı için bu figüre "kahraman-anlatıcı" adı da verilmektedir."* [3] İkinci bölümde başkişi muharrir Mualla ile tanışmasını anlatmaya başlar ve tanışma esnasında romanın asıl vakasının başladığını kendisi ve Raif Bey haricinde kimsenin bilmediğini ifade eder.

3. Olay Örgüsü

Roman dört bölümden oluşur. Yazar, anlatı içine anlatı yerleştirir; birinci ve üçüncü bölüm arasında *Bir Adamın Hayatı* adlı romanı anlatır. Dördüncü bölümde ise Pirandella'nın Çıplakları Giydirmek adlı çeviri oyunundan bazı parçalar alıntılar. Başkişi Muharrir, Mualla ile *Bir Adamın Hayatı* adlı roman ve Vildan ile de Çıplakları Giydirmek adlı çeviri oyun vesilesiyle tanışır ve onlarla gönül ilişkisi yaşar.

Romandaki olay örgüsünü şu şekilde sıralayabiliriz;

- Mualla'nın Bir Adamın Hayatı adlı romanı okumaya başlaması,
- Mualla'nın Bir Adamın Hayatı adlı romandan etkilenmesi ve kitabın muharririni merak etmesi,
- Mualla'nın kitabı kendisine veren Raif Bey ve Mualla'nın annesiyle kitap ve ahlak üzerine tartışmaları,
- Mualla'nın Raif Bey'in davetiyle "muharrir" ile tanışmaya karar vermesi,
- Muharrir'in Mulla'ya evlenme teklif etmesi,
- Muharrir'in Mualla'nın cevabını merak etmesi,
- Mualla'nın cevabının gecikesiyle muharririn ümitsizliğe düşmesi,
- Başkişi muharririn Vildan ile karşılaşması,
- Vildan'ın çevirisini yaptığı Çıplakları Giydirmek piyesi üzerine muharrir ve Vildan'ın fikir alışverişi yapması,
- Vildan'ın yaptığı çevirinin muharririn imzasıyla yayımlatmak istemesi,
- Vildan'ın muharrir ile gönül ilişkisi yaşamak istemesine muharririn olumsuz bakması ve onun bu teklifini reddetmesi,
- Muharririn Vildan'dan kaçması ve onunla görüşmeyi kesmesi,
- Vildan'ın ısrarı üzerine muharririn Vildan ile son kez görüşmeye gitmesi,
- Muharririn Vildan'ın Suriyeli bir Hristiyan olduğunu öğrenmesi,
- Vildan'ın içki ve uyuşturucu etkisiyle fenalaşması,
- Muharririn Vildan'ın rahatsızlığı sebebiyle o gece onun yanında kalması ve ertesi sabah Vildan'a görünmeden evden kaçması,
- Muharririn Mualla, Vildan ve hayatını baştan sona sorgulaması,
- Muharririn yaşanılan devrin kapanıp yeni bir devrin başlayacağı inancıyla hayatını, dünyayı izlemeye devam etme kararı alması.

4. Zaman

Bir Tereddüdün Romanı'nda vaka zamanı Birinci Dünya Savaşı sonrası dönemi kapsar. Vaka zamanı ile ilgili net bir tarih romanda belirtilmez. Fakat, *"büyük bir felaketle uzun bir kıştan sonra"* [4] olayın kış mevsiminde başladığını anlıyoruz. Roman, Mualla'nın

[3] Aktaş, Ş. (1984), *Roman Sanatı*, Ankara, Akçağ Yayınları, s. 100.
[4] Safa, P. (2007), *Bir Tereddüdün Romanı*, İstanbul, Ötüken Yayınevi, s. 99.

Bir Adamın Hayatı adlı romanı okumasıyla başlar. Sonra Mualla ile muharrir tanışır ve muharrir Mualla'ya evlenme teklifinde bulunur. Mualla muharrire hemen cevap vermez. Başkişinin, *"Mualla Hanımın cevabını beklerken bütün yaz mevsimini İstanbul'un muhtelif sayfiyelerinde geçirmeye karar vermiştim."*[5] cümlesiyle vaka zamanının yaz mevsimine kaydığını tespit ediyoruz.

Başkişinin Vildan ile karşılaşmasıyla romanın ikinci bölümü başlar. Olay yaz mevsiminde yaşanmaya devam eder. Başkişi, Vildan ile nasıl tanıştığını zamanda geriye dönerek okuyucuya aktarır. Romanda bir kere zamanda geriye dönüş yaşanır ve roman kronik olarak ilerler. Fakat romanın sonuna kadar herhangi bir mevsim, gün, yıl gibi zaman ifadelerine yer verilmez. Olay akışı, *bir gün, daha sonra, bir süre sonra* gibi ifadelerle anlatılır. Bu sebeple vaka zamanının hangi zaman zarfını kapsadığını tespit edemiyoruz.

Romanda sosyal zaman unsurlarına da yer verilir. Başkişi, Birinci Dünya Savaşı sonrası ülke ve dünya üzerine yorumlarda bulunur. *"İnsanlık 1918'den sonraki kadar hiçbir zaman tereddüt etmemiştir, bu muhakkak; fakat muharrir de büyük bir harp sarsıntısını yıkılış zanneden imansızlardandır. Hayır. Büyük harpten sonra bütün dünya bir ağaç gibi silkelenmeğe başladı."*[6] Romanda sosyal zaman başkişi aynı zamanda ben anlatıcı olan muharririn bakış açısı ile aktarılır. Öykü zamanı ve sosyal zaman birbirine girer ve bu durum da romanın zamansal boyutuna derinlik kazandırır.

5. Mekân

5.1. Çevresel Mekân

Romanda olayların geçtiği mekânlar sadece fiziksel özellikleriyle değil, aynı zamanda roman kahramanlarının ruhsal durumlarını da yansıtan nitelikleriyle öne çıkarlar. "*Epik anlatı türlerinde daha çok bir topoğrafik yer olarak algılanan mekân unsuru, dramatik anlatılarda olayların akışına yön veren karakterle yaşadıkları mekân ile bilme, görme, anlama ve yansıtmaya yönelik bir ilişki içerisindedirler."* [7] Mekân çevresel ve algısal olmak üzere iki yönüyle karşımıza çıkar. Romanda çevresel mekan olarak İstanbul'un sayfiye yerleri, Beyoğlu, Tarlabaşı, Hürriyet Tepesi, otel ve Beyoğlu'nda yer alan bar ve restoranları sayabiliriz.

5.2.Algısal Mekân

Romanda kahramanların ruh hallerinin, içsel dünyalarının mekâna yandığı durumlarda algısal mekân devreye girer. " *Olgusal mekânlar, kişi-yer ilişkisini sorunsal açıdan yansıtan, dönüştürülmüş, anılaştırılmış yerlerdir; yalnızca topoğrafik bir yer değil, anlam üreten, anıları barındıran, kişinin iç dünyasını yansıtan bir değerdir."* [8]Mekânın insanla olan ilişkisine bağlı olarak mekân, labirentleşen dünya veya kapalı dar mekânlar ve sınırları sonsuza açılan açık ve geniş mekânlar olmak üzere iki şekilde teşekkül eder.

5.2.1.Kapalı-Dar ve Labirentleşen Mekânlar

Bir Tereddüdün Romanı adlı eserde algısal mekanı olarak kapalı-dar mekan oluşturur. Başkişi muharrir, Vildan ve Mualla için mekan bunaltan, sıkan yönüyle ön plana çıkar. Bir Adamın Hayatı adlı kitabın yazarı muharririn otel odasının onu nasıl kuşatıp, bunalttığı şöyle anlatılır;

[5] Safa, P. (2007), s. 99.
[6] Safa, P. (2007), s. 203.
[7] Korkmaz, R. (2007), "Romanda Mekanın Poetiği", Ankara, *Edebiyat ve Dil Yazıları, Mustafa* İsen'e *Armağan*, s. 435.
[8] Korkmaz, R. (2007), s. 403.

"Bütün vücudu kendisinden kaçıyor gibi. Ellerinin yorgan üstünde olduğunu adeta biraz düşünerek buluyor. Kendisine nüzul inmediğinden şüphe edecek kadar zihninde fikir uzanışları yok; yalnız derin bir korku içinde yoğurularak teşekkül eden zayıf bir irade ile, ellerinin parmaklarını sıkıyor, tırnaklarının avucuna gelişini hafifçe duyuyordu. (...) Vücudu yeni soğumuş bir sıcak su içinde yüzüyor gibi. Gene arka üstü yattı. O vakit, su içinde bulunduğu hissi kaybolmağa başlamıştı. Bu su yavaş yavaş çekiliyor ve yatağın içi kuruyordu. Fakat bu sefer de şiltede ve örtülerde bir yapışkanlık." (B.T.R. , s. 7)

Muharirrin romanda anlattığı karakter otel odasında sıkışıp kalmıştır. Bedeni ve aklı birbirinden bağımsız hareket etmektedir. *"Kendisine nüzul inmediğini"* fark edemeyecek kadar zihni, bulanık ve gerçeklikten uzaktır.

"Nihayet, her tesirin cevabını bekleyen içtimai hassasiyetimizin azdığı vakitlerde, ikinci bir insanla aramızdaki ruhi temaülü çok arıyoruz; ben bunu geceleri o kadar arıyordum ki, hiç bilmediğim ağaçlıklı yollarda, kendi başıma saatlerce dolaştıktan sonra, oteldeki odama pek yorgun döndüğüm halde, gece yarısından sonra saatlerce uyuyamıyordum ve gürültülü kalabalıklardan daha tesirli darbelerle ihsaslarımın üzerine vuran yalnızlığım uykumu kaçırıyordu." (B.T.R., s. 99)

Başkişi için otel odası ona *"yalnızlığı"* hatırlatan, onu yalnızlığa iten bir kapalı-dar mekandır. Başkişi, kendisini kalabalıklar içinde yalnız hisseder. Çevresinde bir sürü insan vardır, fakat bu gürültülü kalabalıktan daha etkili bir ses, darbe ona tesir eder, o da hissettiği yalnızlık duygusudur. Yalnızlığı onu geceler boyunca uyutmaz ve onu bunaltır. Bu sebeple kaldığı otel odası onun için zindan gibidir.

"Başımı bütün bütün duvara çevirdim. Nefretten boğuluyordum. Tecessüsümün eseri olarak orada kalmak, yerimden kımıldayamamak, fırlayıp kaçamamaksa bana ayrıca nefret, kendime karşı nefret veriyordu. (...) Fırtınanın bile camı hesapla salladığını zannettim: Pencereler bazı iki, bazı üç defa zangırdıyorlar ve fırtınanın ağaçlardan çıkardığı ses, havada ölçüsü muayyen bir kavis çizerek yükseliyor ve düşüyordu. Kiremitler uçtu. Arada bir insan çığlıklarına benzer sesler geliyor ve bende enkaz altında kalmış adamların haykırdığı vehmini uyandırıyordu. Bu gürültüler arasında Vildan'ın bağırarak ve daha ziyade kıymet vererek telaffuz ettiği bazı kelimler, cümleler kulağıma çalınıyordu; "Çıplakları Giydirmek!", "Hiç değilse şu kadarcık anladın mı, şu kadarcık!", "Tereddüt!..", "Yıkılıyor, her şey yıkılıyor!" sonra latince mısralar." (B. T. R., s. 176)

Başkişi muharrir, Vildan ile geçmişte bir gönül ilişkisi yaşar ve ayrılırlar. Aradan belli bir zaman geçtikten sonra yolları tekrar kesişir. Vildan muharrir ile tekrar bir ilişkiye başlamak ister fakat başkişi kabul etmez ve onunla görüşmeyi keser. Vildan'ın ısrarı üzerine son kez onunla buluşmak için Vildan'ın evine gider. Vildan'ın o gece alkol ve uyuşturucu yüzünden fenalaşması üzerine mekan başkişi için *"nefret"* barındıran bir hal alır. Başkişi *"nefretten boğulmamak"* için buradan kaçmak, uzaklaşmak ister; zihni bulanıklaşır.

"Işıkları çekilmiş, soluk bir dünya içinde yaşamak ne korkunç.!" (B.T.R., s. 123)

Vildan eğlenceyi, gezmeyi seven bir kadındır. İtalya'da yaşar, muharriri görmek için İstanbul'a gelir. Muharrir ile İstanbul'un çeşitli eğlence mekanlarına giderler, gezerler. Vildan için *"ışıkları çekilmiş, soluk dünya"* amaçsız, boşuna yaşanılan dünya demektir. Vildan evlidir, eşi İtalya'dadır. Evliliği yolunda gitmemektedir, çocuğu yoktur daha doğrusu Vildan'ı hayata bağlayan hiçbir şey yoktur. Bu sebeple onun içinde yaşadığı dünya *"soluk ve* ışıksız"dır.

*"*Ölüm iştiyakı ile mücadeleye bundan müsait bina olamaz. Yüksek tavanlardan yağan tek şey var: Can sıkıntısı!" (B.T.R. , s. 162)

Başkişi için otel odası ne kadar dar bir mekan ise, Vildan'ın evi de bir o kadar kapalı mekandır. Vildan'ın *"soluk, ışıksız"* dünyası adeta evine sinmiş gibidir. Başkişi, bu evde *"can sıkıntısı"*ndan başka bir şey olmadığını duyumsar. Mekan hem Vildan'ı hem de başkişiyi boğar, bunaltır. Vildan daha önce intihar girişimlerinde bulunur. Ölümle onun arasında çok ince bir çizgi vardır. Yaşadığı ev de onu ölüme sürüklemeye müsait bir durum arz eder.

Romanda başkişi için otel odası ve Vildan'ın evi kapalı-dar mekan olarak karşımıza çıkar. Bu mekanlarda hissedilen bunaltı, can sıkıntısı, ölüm düşüncesi başkişi için mekanın algısal olarak darlaşmasına sebep olur.

5.2.2. Açık ve Geniş Mekânlar

Açık ve geniş mekânlar insanın ruhsal anlamda içinde barındırdığı duyguları dışa taşıdığı mekânlardır. *"Bu mekânlarda karakter, kendisiyle, çevresi ve bütün evrenle uyuşum içindedir."*[9] bu anlamda kahramanın kendini gerçekleştirdiği ve huzurlu olduğu mekânlar açık ve geniştir.

Bir Tereddüdün Romanı'nda kapalı-dar mekanlar kullanılır. Açık ve geniş mekanlara rastlanmaz. Beyoğlu'ndaki lokantalar, barlar, İstanbul'un çeşitli sayfiye yerleri başkişinin hissettiği yalnızlık duygusunun hafiflemesine, bu duygudan kısa süreli de olsa uzaklaşmasına yardımcı olur, fakat başkişi için bu mekanlar algısal anlamda açık ve geniş mekan hüviyetinde değildir.

6. Şahıs Kadrosu

6.1. Başkişi

Bir Tereddüdün Romanı'nda başkişi muharrirdir. Romanın ikinci bölümünde sözü devralan başkişi, romanı da kendi bakış açısıyla anlatır. Başkişi maceraperest bir karakterdir. Hep bir arayış içindedir, hayatına giren kadınlara bakar hepsi birbirine benzer. Devamlı bir sorgulama hali içindedir;

"Şüphesiz ben gizli şeylere bayılıyorum. Kendi kendime:" Hayatıma yeni bir kadın giriyor, hem bu sefer bir yıldırım hızıyla giriyor." diye düşündüm ve derin bir sevinçle ürperdim. Fakat en heyecanlı anlarıma bile daima refakat eden şuurum, bu sevincimin üstüne de hemen kontrolünü koydu. " Nedir bu?" diye kendi kendime sordum ve içime ansızın derin bir nefret yapıştı. Nedir bu gizli maceralar? Aman bu macera kelimesi. Nedir bu sihirli kadınlar? (...) Nedir bu gidiş, bu yürüyüş? Gaye nedir? Ne çıkar? Ne olacak?" (B.T.R., s. 120)

Hayattaki gayesini, nereye gideceğini devamlı sorgulayan başkişi askında boşluktadır. Tutunacak bir dal aramaktadır ve hayattan zevk almamaktadır. *"Hiçbir şeye bağlanamamak insanın boşluk ve anlamsızlık duygusunu yaşamasına sebep oluyor."* [10] Başkişi, hayatı devamlı sorgular fakat neden ve nereye sorularına takılmadan günlerini geçirdiği de olur. Çünkü *"hiçlik"* kavramının ebediliğini sezmiştir;

"Bununla beraber, her türlü gayenin kıymeti üstünde de ebedi hiçliği sezmiş ve kararını vermiş bir adam gibi, hareket için hareket halinde yaşamasını da seviyordum. "Gidelim bakalım dedi, niçin ve nereye olursa olsun!". (B.T.R., s. 121)

Yarınını düşünmeden yaşamak isteyen başkişi, gelecek üstüne yorum yapaktan kaçınır; "İstikbale hükmetmeğe kalkmayalım. Yarın mademki doğmamıştır, yoktur. Hiç üzerinde bütün tahminlerimizin kıymeti de hiçtir." (B.T.R., s.122)

[9] Korkmaz, R. (2007), s. 411.

[10] Geçtan, E. (2002), *İnsan Olmak*, İstanbul, Metis Yayınları, s. 29.

"Hiç" üzerinde tahmin yapmanın kıymetsiz olduğu görüşünü savunur başkişi. Fakat, *"Hiç kaygıyı doğurur. Hiçliğin aynı zamanda kaygı oluşu, masumiyetin derin sırrıdır."* [11] Aslında başkişi geleceği ile ilgili derin kaygılar hissetmektedir. Mualla ile bir hayat kurmak istemesinin sebebi de budur, geleceği hakkındaki belirsizlikten kurtulmak ister. Belirsizlik devam ettikçe de hiçlikte savrulmaya devam eder. Başkişi, Mualla ile bir davette tanışır ve onunla evlenmek ister, fakat Mualla'nın başkişi ile ilgili tereddütleri vardır bu sebeple de kendisine net bir cevap vermez. Başkişi Mualla'dan gelecek cevabı beklerken, karşısına eskiden tanıdığı Vildan çıkar. Vildan bir piyes çevirisi yapar ve bunu başkişiye göstermek için İstanbul'a gelir. Vildan evli olmasına rağmen başkişi ile bir ilişki yaşamak ister ve başkişi onu reddeder. Başkişi ile birçok noktada ortak özellikler göstermesine rağmen başkişi, kendisine bu kadar benzeyen bir kadından korkar ve Vildan'dan kaçar. Roman boyunca Mualla ve Vildan arasında kalır, Mualla'dan evlilik için cevap bekler; Vildan'ı ise özler onunla konuşmak vakit geçirmek ister. Fakat onun için mühim olan Mualla'nın cevabıdır, çünkü Mualla onun için kurtuluştur;

"Ve en sevdiğim insanı almak için evime ölüm girdiği gün, ancak o günün sabahı, bu ses kesildi. Onun yerini insan çığlıkları ve iniltiler doldurdular. Pek az sonra her şeyim dağılmış olarak, yurtsuz ve sevgisiz, kendimi yapayalnız, etrafında en yakın şeyler bile yabancılaşmış bir halde, sokakta buldum. Sonra Mualla Hanım hikayesi başladı. Aradan iki üç ay geçmişti, hala kati cevap vermiyordu. Ne ret, ne kabul: Tereddüt." (B.T.R., s.15)

Başkişi, *"yersiz, yurtsuz, amaçtan uzak"* yaşayan bir karakterdir. Mualla onu bu karmaşıklıktan çıkaracak kişidir. Başkişi Vildan'ı istemez çünkü Vildan da kendisi gibidir ve onunla birlikte hayatı daha da karmaşık olacaktır. Mualla ise her şeyiyle başkişiyi normale döndürecek güçte bir karakterdir.

6.2. Norm Karakter/ler

Romanda başkişinin eksik yanlarını tamamlayan, onu bütünleyen karakterlerdir. *"Romanda, birinci derecedeki kahramanlardan sonra ferdi planda en çok boyutlu olan ve en rahatlatmak gibi görevleri olduğu kadar, birinci derecedeki kahramanların kusurlarını yansıtma, somutlaştırma gibi fonksiyonları da vardır."* [12] Romanda başkişinin norm karakteri Vildan'dır. Vildan ile başkişinin hayatı, hayata bakış açıları, yalnızlıklarının ortaklığı, dünyaya bağlanamama gibi duygular noktasında paralellik gösterir. Başkişi Vildan ile ilk karşılaşmasında ona yakınlık hisseder ve onu önceden de tanıyormuş hissine kapılır;

"Bir akşam buluştuk ve tanıştık. Onu gördüğüm ilk on dakika içinde, o ana kadar tanıdığım kadınların en gayritabiisi karşısında bulunduğumu anladım: Bütün vücudu ve elleri, daimi hareket halinde bulunan, fevkalade sinirli bir kadın; insana verdiği tesir her an değişiyor. Kısa müddetler içinde güzellikten çirkinliğe ve en kaba insiyakların hoyratlığından en ruhi süzgünlüklere ve safiyetlere giden merdivenin basamaklarından hızla inip çıkıyordu." (B.T.R., s.111)

Vildan *"sinirli"* bir karakter olduğu kadar bir o kadar da inatçı ve istediği yaptıran bir kadındır. Vildan'ın yaşadığı anlık duygu değişimleri başkişiye her an farklı şekilde *"tesir"* ediyor. Kimi zaman başkişi Vildan'ı çözmekte ve anlamakta güçlük çekiyor. Başkişi Vildan'ın fiziksel özelliklerinden bahsederken bir nokta dikkati çeker; Vildan yaşamaktan bıkmış, intihara meyilli bir kadındır. Hayatı *"soluk ve renksiz"*dir. Fiziksel özelliklerini de sanki bu renksizliği tamamlar niteliktedir;

[11] Kierkegaard, S. (2004), *Kaygı Kavramı*, (çev. Vefa Taşdelen), Ankara, Hece Yayınları, s. 108.
[12] Korkmaz, R. (1997), *Sabahattin Ali İnsan ve Eser*, İstanbul, YKY Yayınları, s. 298.

"Küçük bir yüz. Ateş böcekleri gibi yanıp sönen ve fazla kırpılan hem parlak, hem de karanlık siyah gözler. Hakiki rengi belli olmayan boyasız bir deri. Kuzguni siyah saçları altında şakakların hasta bir beyazlığı var; fakat kulakları yanından boynuna indikçe deri bir parşömen renginden kil rengine kadar istihaleler geçirerek esmerleşiyor; küçük ve toplu bir ağız etrafında bir fildişi rengini alıyordu. Omuzları dar, fakat göğsü iyi teşekkül etmiş. Elleri çok ince, lades kemiklerinden yapılmış gibi nahif parmaklarıyla bu eller, sert bir şeye çarpacak olursa cam gibi kırılacak zannediliyor. Ve *mütemadiyen bir meşgale arıyorlar: Didiklenecek bir mendil veya eldiven, yırtılacak bir kağıt bulamazsa, elleriyle dizlerini ve bacaklarını sıkıyor."* (B.T.R., s. 111-112)

Vildan'ın *"karanlık gözleri, renksiz derisi"* onun silik hayatıyla uyum gösterir. Vildan'ın hayatının solukluğu fiziksel özelliklerine sirayet eder. Vildan kendisine sürekli meşgale arar, hiç boş duramaz. "*Didiklenecek bir mendil veya eldiven, yırtılacak bir kağıt bulamazsa, elleriyle dizlerini ve bacaklarını"* sıkması onun iç dünyasının ne kadar karışık ve ruh dünyasının gelgitlerle dolu olduğunun göstergesidir. Çünkü Vildan hep kafasını bir şeylerle meşgul etmek ister, kendisiyle baş başa kalıp düşünmeye başladığında yaşadığı hayat onun bunaltır, sıkar ve onu intiharın eşiğine getirir.

"Size garip bir şey söyleyeyim mi? Onun da, sizin de kitaplarınız da ne kadar kadın varsa hepsini kendime benzetiyorum ve ikinizi de onun için seviyorum, yani kendimi seviyorum. Okudunuz mu onu hiç?" (B.T.R., s. 112)

Vildan İtalyan yazar Pirandello ile başkişi muharriri birbirine benzetir. Onların yazmış oldukları kadınlar ile kendini özdeşleştiren Vildan bu sebeple başkişiye farklı bir yakınlık duyar. Vildan gizemli bir bayandır. Romanın sonuna kadar başkişi onun gerçek kimliğini öğrenemez. Vildan ismi, nereli olduğu konusunda çelişkili konuşur ve başkişinin kafasını karıştırır. Başkişi ile görüşmelerini insanlardan saklamak konusunda başkişiden söz alır;

"Ben ölmeden evvel, hiç kimsenin yanında ismimi ağzınıza almayacaksınız. Bir sır taşımağa muktedir misiniz? Doğru söyleyiniz. Beni sokakta görürseniz, bir mecliste… hayır, ben mizantropum, meçlilerde bulunmam, esasen benim hayatım çok karışıktır, ne diyordum? Sokakta görürseniz selamlaşmayacağız.Tanıştığımızı ikimizden başka kimse bilmeyecek. Bana dair hiç kimseye bir şey sormayacaksınız. Ben evliyim. Kocam şimdi İtalya'da. Vaziyetim çok nazik." (B.T.R., s. 114)

Vildan'ın bu sözlerine bir anlam veremese de başkişini onun dediklerini kabul eder ve Vildan ile bu vaziyette görüşmeye devam eder. Vildan gizemli olduğu kadar dediğim dedik bir karakterdir. Başkişiye istediklerini yaptırmak için ona baskı yapar;

"Yapacaksınız. Öyle istiyorum ben. Kabul etmezseniz bu son görüşüşümüz olsun. Bence o kadar mühim bu. Beynimi esaslı surette işgal eden insanlar arasında bir mukadderat yaratmak istiyorum." (B.T.R., s. 115)

Vildan'ın karakterinin bir hayli değişken olmasının sebebi hayatta tutunacak bir dalı olmamasından kaynaklanır. Evliliği, işi hayatıyla ilgili her şey yarım kalmıştır;

*"Sen hayatında her şey yapmış bir kadınsın. Fakat hiçbirine alışamam*ışsın, hiçb*irinde ihtisas kazanamamışsın: Evlendin, fakat tam manasıyla bir zevce olamadın; sevdin fakat yekpare bir aşkın olmadı, birçok hadiseler en büyük ihtirasın billurunu kırdı; seyahat ettin, fakat sende bir seyyah melekesi teşekkül etmedi; birçok hafiflikler yaptın, barlarda, balolarda, tiyatroların kulis aralarında yaşadın, fakat bir kokot pişkinliği elde edemedin; tercemeler yaptın, fakat tek bir satır neşretmedin; çocuklara bayılıyorsun, fa-*

kat ana olmadın; her emelin, her gayenin büyüklüğünü ve güzelliğini anlıyorsun, fakat hiçbir emelin ve gayen yok; bir çocuk saflığiyle en basit yalanlara inanabilirsin; fakat hiçbir şeye iman etmiyorsun." (B.T.R., s.135)

Vildan'ın hayata tutunamayışını başkişi, onun hiçbir şeye *"iman etmemesi"*ne bağlar. *"Problem yitimine uğrama, insanın, varoluşsal sorunlar/ı/na karşı duyarsızlaşması, hatta çoğu zaman kendisi için kurulan felaket sürecinin bizzat öznesi konumuna gelmesidir."*[13] Vildan hayatının belirsizlik felaketine dönüşmesinde özne konumundadır. Vildan hayatı boyunca her şeyi yarım bırakmıştır. Evliliği, aşkı, işi, emelleri her şeyi yarımdır. En basit yalanlara inanabilecek kadar saf ruhludur fakat bir şeylere inanma ve bağlanma noktasında eksiktir.. Vildan ve başkişi pek çok açıdan birbirine benzer ve birbirini tamamlar;

*"Vildan'ı özlediğim günler oldu. Fakat aramağı düşünmedim. Onun hayalinde bile arzularım*ı daima kesen sivri ve keskin bir köşe vardı. Neydi bu, neydi bilmiyorum. Belki de onun bana benzeyen tarafıydı ve kendime karşı nefretlerimle birleşiyordu." (B.T.R., s. 157)

Başkişinin kendisine karşı bitmek bitmeyen bir "nefret"i vardır. Çünkü o da Vildan gibi eksik bir hayat yaşar. Norm karakterler, "*pek çok şekilde ve özellikte derinliği olan perspektiflerle, roman başkişisinin kusurlarını yansıtan bir ayna"*[14] görevi görürler. Vildan gibi başkişi de hayata tutunamamıştır, hep bir arayış içindedir. Bu özelliğiyle Vildan onu kendisine çekmesine rağmen, bu benzerlik başkişiyi korkutur ve Vildan'dan kaçar.

6.3. Kart Karakter/ler

Kart karakterler, *"tek, yoğun, canlı unsurları somutlaştıran"* [15] karakterlerdir. Romanda Mualla kart karakterdir. Romanın başından sonuna kadar başkişiye şüphe ile yaklaşır ve bu tavrı değişmez. Başkişiye güvenmez ve ona mesafeli davranır. Başkişinin evlilik teklifine cevap vermez.

Mualla ve başkişi pek çok konuda ortak görüşlere sahiptir, birlikte konuşurlar fikir alışverişinde bulunurlar. Fakat Mualla başkişiye hep uzak durur. Mualla'nı zekası ve entellektüelliği başkişiyi etkiler, fakat aradaki yaş farkı başkişiyi düşündürür;

"Yirmi altı yaşını fazlaca geçen Mualla Hanıma zekamızın bize her zaman dost olmadığı ve tereddütlerimizin saçlarımızı ağartacağını söylemedim; çünkü, *ne kadar entelektüel olursa olsun bir kadınla bir erkek arasındaki farkı hesaba katıyordum."* (B.T.R., s.55)

Mualla başkişinin Bir Adamın Hayatı adlı romanını okur ve çok etkilenir, zaten bu sebeple başkişi ile tanışmaya gider. Mualla kitap okumayı çok sever, fakat kitapları karışık okur. Başından sonuna kadar kitap okumaz, kitaplardaki vakalara önem vermez;

"Ben bu kitabı karmakarışık okuyorum. Başından başlamadım. Ortasından. Çünkü bazı kitaplar mevzuları için okunmaz. Ben zaten vakaya ehemmiyet vermem. İnsan ruhunun içi görünmelidir, değil mi?" (B.T.C., s.80)

Mualla'yı başkişiyle tanışmaya iten şey, Bir Adamın Hayatı adlı eserdeki karakterdir. Romanın, başkişinin hayatı olduğunu öğrenen Mualla başkişiyi çok merak eder. Çünkü romandaki karakter, yalnız, bunalımlı, hayattan bir gayesi olmayan, ro-

[13] Korkmaz, R. (2008), *Aytmatov Anlatılarında Ötekileşme Sorunu ve Dönüş İzlekleri*, Ankara, Grafiker Yayınları, s. 72.
[14] Stevick, P. (2010), *Roman Teorisi*, (çev. Sevim Kantarcıoğlu), Ankara, Akçağ Yayınları, s. 179.
[15] Stevick, P. (2010), s. 178.

manın başından sonuna kadar zihin dünyası dalgalanan bir karakterdir. Mualla böyle bir karakterin gerçek olabileceğine inanmaz. Başkişi ile tanışıp, sohbet ettikten sonra roman karakteri ile başkişinin özelliklerinin örtüştüğünü anlar. Mualla'nın başkişiden uzaklaşmasının bir sebebi de, Mualla'ya çevresi tarafından muharrir tayfasının içki alemlerine, kadınlara düşkün olduğunun anlatılmasıdır. Mualla bu sebeple, başkişinin evlenme teklifini uzun müddet düşünür, fakat ona cevap vermez. Çünkü başkişiye güven duymaz.

7. Koro Şeması

Bir Tereddüdün Romanı adlı eserde entrik kurguyu oluşturan ve çatışmayı sağlayan değerleri KORA şemasında şu şekilde gösterebiliriz:

	ÜLKÜ DEĞER	KARŞIT DEĞER
KİŞİ DÜZEYİNDE	Muharrir Raif	Mualla Vildan
KAVRAM DÜZEYİNDE	Kendini gerçekleştirme Arayış Gelenekçilik Maneviyat Güven	Kültürel çatışma/yozlaşma Ölüm Köksüzlük Gayeden nefret Güven yitimi Tereddüt İntihar Kaçış
SİMGE DÜZEYİNDE	Kitap Gazete Beyoğlu Bir Adamın Hayatı Pirandello'nun piyesi/ Çıplakları Giydirmek	Bar Otel Esrar İçki Beyoğlu

7.1. Kültürel çözülme

Bir Tereddüdün Romanı'ndan öne çıkan en önemli izlek *"kültürel* çözülme"dir. Başkişi Vildan ile gezintiye çıkar. Vildan muharrirlerin gittiği, gezdiği, yediği, içtiği yerleri merak eder ve oraları görmek ister. Vildan'ın başkişinin hayatına özenmesine üzerine muharrir şu sözleri söyler;

"Söyledim ya, o alemler uzaklaşıyor artık… Henüz karakterini anlayamadığım yeni bir devre giriyoruz. Belki de burjuvalaşıyoruz. Belki de ihtiyarladık. İtiraf ederim ki ben korkmağa başladım." (B.T.R., s. 126)

Başkişi artık "o alemlere" uzaktan bakmaktadır. Çünkü kendisi, dünya her şey değişiyor, fikirleri de değişiyor muharririn. Birinci Dünya Savaşı sonrası gelen yeni düşünce akımları her şeyi, her yeri değiştirmektedir. Başkişi de "karakterini" çözemediği bir devreye giriş yapmaktan korku duyar.

"Demin bir cümlen hoşuma gitti. Belki farkında olmadan bir devri o cümle ile izah etmiş oluyorsun: "Yıkılıyor, her şey yıkılıyor!" Dinle. hayatımda ben bunu çok hissettim. Hemen bütün kitaplarım yalnız bu cümleyi izah etmek içindir. "Tereddüt" diye bağırıyorsun. Dinle ve sükunetle düşün. Kim tereddüt ediyor? Şüphe yok ki, içinde *en kuvvetli unsur olarak tereddüt bulunan bir hikaye var. Büyük bir epope. Fakat tereddüt eden kim? (...) Sonra ben ve benim olduğum zümre de tereddüt içindeyiz. Elimizdeki bu kadehler ve gecelerimizi dolduran bu çılgınlıklar nedir? Bütün sanatkar dediğimiz sınıf ve münevver dediklerimiz hep tereddüt geçiriyorlar. İnanmakla inkar arasında tereddüt; ferdi ve içtimai temayüller arasında tereddüt (...)"* (B.T.R., s. 177)

Yeni bir devre girerken "her şey yıkılıyor", yer yerinden oynuyor. Nereye gittiğini bilmeyen insanlar için anlaşılması güç bir döneme giriliyor."İman ve inanç" bu asırda kaybedilir. Dolayısıyla insanlar etraflarında olup bitenleri kalpleriyle algılamakta zorluk çekerler. Maddi olan hiçbir şey manen algılanamaz. Maddi ortamdan mana alemine geçiş için ortam arayışı içindedir başkişi ve Vildan. Bu belirsiz durum onların huzursuz olmalarına sebebiyet verir. Değişen devir tüm dünyayı etkiler;

" Bütün Avrupa ayni tereddüt içinde: Almanya, Fransa ve İngiltere sağla sol arasında gidip geliyorlar. Milli ve beynelmilel cereyanlar, Katolik izdivaç ve serbest aşk cereyanları, ahlaki ve gayri ahlaki cereyanlar bütün beşeri iradeyi ikiye bölüyor ve tereddüte düşürüyor. Onun için izdivaçlar azalıyor ve gençler *tereddüte* düşüyorlar, izdivaç, en azından bir şeye inanmaktır. Bu çılgın, bu kudurmuş tereddüt ve şüphe devrinde sarsıntıyı en çok hisseden müessese izdivaçtır." (B.T.R., s. 178)

Başkişi beşeri iradenin önemini vurgular *"Toplumlara "ait" bir bellek yoktur, ama toplumlar üyelerinin belleğini belirler."* [16] . Beşeri iradenin yıkımı da insanların mutsuz olmalarına sebebiyet verir. İrade kullanamayan insanlar bu dönemde yönlendirilip, yönetilmeye mahkum olurlar. Bir toplumun en önemli yapı taşı olan gençlerin tereddüte ve şüpheye düşmesi vehim bir durumdur. Toplumun geleceğini kuracak gençler, dönemin getirdiği buhran yüzünden evlilik yapamazlar. İzdivaç/evlilik "inanarak" kurulan bir birlikteliktir. İzdivacın altında güven, sadakat, inanç yatar. Şüphenin devreye girmesiyle izdivacın temelini oluşturan ilkeler sarsılmış oluyor. Şüphe beraberinde güvensizliği getirir, güvensizliğin olduğu yerde de sağlıklı iletişimden bahsetmek olanaksızdır. Güven olmayınca izdivaç da gerçekleşemiyor, bu sebeple de şüphe devri en çok izdivaçları etkiliyor.

Başkişi, şüphe ve tereddüt devrini lanetlemenin çok doğru bir davranıl olmadığını savunur. Tereddüt ve şüphenin zekanın bir ürünü olduğunu söyler. Rönesansın doğuşunda şüphe ve tereddütün ne kadar önemli bir rol oynadığından söz eder. Fakat tereddütten karara geçmenin en önemli unsur olduğunu vurgular. Bu durumu ölümle hayat arasındaki hudut olarak açıklar.

Devrin bozulan dengesi, cemiyet içinde her türlü fenalığın olabilmesine zemin hazırlar;

"Bütün içtimai ve beşeri bağların bir anda kopması için şüphemiz kafidir. Bir insanın her fenalığa muktedir olabileceği yerde cemiyet iflas etmiştir. Böylece bir sarsıntı devresi geçiriyoruz." (B.T.R., s. 179)

[16] Assmann, J. (2001), *Kültürel Bellek*, (Çev. Ayşe Tekin), İstanbul, Ayrıntı Yayınları, s. 40.

Asrın tereddüt içinde kıvranması toplumun her kesimini etkiler. Birinci Dünya Savaşının getirmiş olduğu yeni dünya düzeni dünyanın tüm dengesini değiştirmiştir;

"Asır tereddüt ediyor, dedim. Her insan, hatta senin kapıcın bile devrinin ifadesidir." (B.T.R., s. 180)

"Hep şüphe. Ümitsizlik, çıkmaz. İntihar fikirleri. Hep tereddüt, tereddüt. Bu, bütün bir harp sonu neslinin romanı." (B.T.R., s. 202)

*"İnsanlık 1918'den sonraki kadar hiçbir zaman tereddüt etmemiştir, bu muhakkak; fakat muharrir de büyük bir harp sarsıntısını yıkılış zanneden imansızlardandır. Hayır. Büyük harpten sonra bütün dünya bir ağaç gibi silkelenmeğe başladı. Bu sarsıntıya mukavemet edemeyen müstehase kıymetler, birer çürük yemiş gibi sapır sapır dökülecekler; anarşiye istinat eden bütün aykırı yeni sanat şekilleri ve anarşi içinde kalan b*ütün *zekalar da beraber gidecek."* (B.T.R., s. 203)

Şüphe beraberinde ümitsizliği getirir. Ümitsizlik içinde kıvranan bireyler de çözümü intihar etmekte bulurlar. Ümitsizlik ve umutsuzluk bir hastalık haline dönüşür ve bireyler bu hastalıkla mücadele etmek durumunda kalırlar. *"Bu hastalıktan ölünmesinden veya bu hastalığın fiziksel ölümle sona eresinden çok, bu hastalığın işkencesi, can çekişen ama ölemeden ölümle savaşan kişi gibi ölememektedir; sürekli bir can çekişme hali içindedir."*[17] Birinci Dünya Savaşının getirdiği değişimden etkilenen nesil hep tereddüt ve şüphe içinde kalmıştır. Tüm dünya savaştan sonra "ağaç" gibi sallanmıştır, sarsıntının getirdiği yeni fikirlerle mücadele edemeyen zihinler yok olacaktır, karanlığa düşecektir.

"Bu nikbin devirlerin masalları gibi, kırk gün kırk gece süren düğünlerin sevinciyle bitmiyor. Biz onlardan çok uzağız. Onlar kadar sevmiyoruz, kendimizi vermiyoruz, şüphe ve tereddüt ediyoruz. Fakat bana öyle geliyor ki bu devre de kapanıyor. İçimde ve dünyanın her tarafında. Yeni bir sahne üzerinde perde açılmak üzere. *(...) Ben koltuğumda hareketsizim. (...) Bir şey anlamak veya anlatmak için değil; sadece, beynimin herhangi bir şey çiğnemek için gıcırdayan dişlerinin arasına bir fikir sakızı atmak için."* (B.T.R., s. 211)

Romanın sonunda başkişi, yaşanılan devri karamsar, olumsuz olarak görüyor. Artık hikayelerin sonu sevinçle, mutlulukla bitmiyor diyor başkişi, o devirlerin eskilerde nikbin/iyimser devirlerde kaldığını vurguluyor. Başkişi, bir devir kapanıp yeni bir devre doğru yol alınırken koltuğunda hareketsiz kalmayı tercih eder. Herhangi bir amacı yoktur, sadece zihnine bir fikir gönderebilmek için bekler, gözlem yapar.

7.2. Aidiyet sorunu ve güven yitimi

Romanın önemli izleklerinden biri de aidiyet sorunu ve güven yitimidir. Başkişi hayatı boyunca bir yere bir kişiye ait olamaz. Devamlı bir arayış ve ikilem yaşayarak hayatını sürdürür. İki aşk arasında kalır. Bağlanmaktan korkar. Vildan başkişinin norm karakteridir. Onu hayat görüşü, fikirleri, yaşam tarzıyla tamamlar. Fakat başkişi kendisine bu kadar benzediği için Vildan'dan kaçmak ister. Maceralı bir hayat yaşayan başkişi artık yorulur ve dinlenmek ister. Vildan ile bir ilişkiye başlaması halinde yeni bir maceraya atılmış olacaktır;

*"Bütün geceyi onu düşünmekle geçirmiştim. Sabahleyin uyanınca Vildan'ın içimde silinmiş buldum. Ona gidip gitmemekle tereddüt etmeğe başlam*ıştım. Bu sefer Vildan'dan değil. Kendimden korkuyordum. Son aylarım beni pek fazla yoran, müsekkin

[17] Kierkegaard, S. (2010), *Ölümcül Hastalık Umutsuzluk*, (çev. M.Mukadder Yakupoğlu), Ankara, Doğu-Batı Yayınları, s. 8.

ilaçlar almağa mecbur eden heyecanlar içinde geçmişti. Belki maceralardan nefretimin bu yorgunlukla da alakası vardı. Vildan'a karşı hissettiğim yeni arzunun teessürü hayatımda müthiş bir bozgunla neticelenir diye korktum ve karar veremedim." (B.T.R., s. 158)

Başkişi ve Vildan devamlı bir can sıkıntısı ve bunalım hali içindedir. Bir yere ait olamama, köksüzlük, tutunamama ikisini de yorar. Hayat, onlar için sadece "can sıkıntısı" ifade eder. Özellikle Vildan'ın yaşadığı, başkişi ve Vildan'ın son kez buluştukları ev algısal olarak kapalı-dar mekandır. İki karakteri de kuşatır, boğar; çaresizliğe sürükler.

"Hemen odadan çıktı. İşin macera tarafı enteresan olmak lazımdı; fakat neden şu-urumun kapılarına bir sürü nefret yığılmış olduğunu hissediyordum? Neden bana öyle geliyordu ki şöyle bir kendimi bırakıverecek olsam nihayetsiz bir can sıkıntısına dalacağım ve kendimi kurtaramayacağım? Bu kadın bu apartmana ne kadar yaraşıyor! Ölüm iştiyakı ile mücadeleye bundan müsait bina olamaz. Yüksek tavanlardan yağan tek şey var: Can sıkıntısı!" (B.T.R. , s. 162)

Başkişi roman boyunca bir yere ait olma ihtiyacı duyar. Kendisine sığınak olarak Mualla'yı seçer ve ona evlenme teklifinde bulunur. Zaten Mualla'yı başkişiye iten şey, Bir Adamın Hayatı adlı romandır. Roman yalnızlıktan kurtulmak için yardım çağrısında bulunan bir adamın hikayesidir;

"Beni yalnız bırakmayınız!" diye başlayan bir sahifenin yukarısından ortalarına doğru gözleri, satırların basamaklarını ikişer üçer atlayarak aşağıya kadar inmişti. Birkaç yerde hep aynı cümle: "Beni yalnız bırakmayınız!" (B.T.R., s. 5)

Başkişi yalnızlıktan bıkmıştır. Kendisini bu yalnızlıktan kurtaracak birini aramaktadır. Ona yardımcı olacak kişi Mualla'dır, fakat Mualla başkişiye güvenmez, ona uzak durur. Çünkü başkişi ve mensup olduğu cemiyet zevke, aleme, kadına, uyuşturucuya düşkündür. Bu sefahat alemi Mualla'yı rahatsız eder ve başkişinin evlilik teklifine cevap vermez ve başkişiyle görüşmez.

"Ben yalnızlığın cemiyete rağmen, kalabalığa rağmen içimizi kaplayan ruhi bir halet olduğunu bilirim. Evlenmek insanı yalnızlıktan kurtarmaz, belki daha müthiş bir yalnızlığa atar. Bu iki kişinin bir arada ve ayrı ayrı yalnız kalması demektir ki cemiyetten gelecek imdadın da kıymetin de sıfıra indirdiği için en ümitsiz yalnızlıktır." (B.T.R., s. 174)

Başkişi hayatı boyunca tereddüt ve şüphe içinde yaşar. Mualla'ya evlilik teklifinde bulunmasına rağmen, evlilikle ilgili çelişkili, şüpheci düşünceleri vardır. Başkişi yalnızlığından kurtulmak için evlilik ister, fakat yanlış bir evliliğin cemiyetten gelen yardımla bile bir kıymeti kalmayan daha fena bir yalnızlığa dönüşeceği korkusunu içinde taşır. Yapılan yanlış evlilik, bir görünen iki insanın aslında iki yalnız insan olarak yaşamaya mahkum olmasına sebebiyet vereceğini düşünür. Bu düşüncelere rağmen, Mualla ile evlenmek istemektedir, onunla evlenmekten vazgeçmez ve Mualla'nın vereceği cevabı sabırsızlıkla bekler. Mualla'nın cevap vermemesi üzerine yalnızlığıyla baş başa kalır.

Sonuç

Bir Tereddüdün Romanı, Doğu ve batı medeniyeti sarmalı içinde sıkışan başkişi Muharrir, Mualla ve Vildan aşk, aile, iletişim, sanat yani onları var eden her şeye tereddütle yaklaşırlar. Roman, değişen devirle birlikte mikro ölçekte karakterlerin kendi hayatları, makro ölçekte de toplumda ve dünyada yaşanan kültür buhranını algılamaya ve bu buhrana yorum getirmeye çalışmalarını anlatır.

Romanda, yaşanan kültürel buhran karakterlere yansıtılarak okuyucuya aktarılır. Birinci Dünya Savaşı'nın toplumu ve tüm dünyayı etkilemesi, yeni fikirlerin, akımların

ortaya çıkması toplumun belirsizlik yaşamasına sebep olur. Romanda, başkişi bireylerin tereddüt ve şüpheyle kuşatılmış bir hayatı sürdürmek durumunda kalmalarından yakınır. Hatta başkişi, kendi hayatını da kuramaz. Mualla ile evlenmek ister evlenemez, çünkü Mualla ona bir cevap vermez. Muharrir yaşadığı hayattan, maceralardan, devrin getirdiği bunalımdan uzaklaşmak, kaçmak ister. Romanın sonunda da yeni başlayacak olan devri sessizce köşesinden izlemek istediğini söyler.

Romanda Peyami Safa, doğu- batı değerleri arasında sıkışan, bunalan insanların, toplumun, dünyanın halini kaleme alır ve düzeni eleştirir. Bu eleştiriyi de başkişi Bir Adamın Hayatı romanının yazarının bakış açısıyla yapar. Başkişinin hayatına giren kadınlar aracılığıyla da doğu-batı, gelenek-modernizm eleştirisi yapılır. Birinci Dünya Savaşından sonra değişen dünya düzeni bireyleri her şeyden şüphe ve tereddüt eder hale getirir. Roman boyunca başkişi, Vildan ve Mualla şüphe ve tereddütten kurtulamaz ve üç karakter de tereddüt ve kuşkuları yüzünden "yalnız" kalarak farklı yollara/bilinmezliğe yol alırlar.

Kaynakça

Aktaş, Şerif, (1984), *Roman Sanatı*, Ankara, Akçağ Yay.

Assmann, Jan, (2001), *Kültürel Bellek*, (çev. Ayşe Tekin), İstanbul, Ayrıntı Yay.

Geçtan, Engin, (2002*), İnsan Olmak*, İstanbul, Metis Yay.

Kierkegaard, Soren, (2004), *Kaygı Kavramı*, (çev. Vefa Taşdelen), Ankara, Hece Yay.

Kierkegaard, Soren, (2010), *Ölümcül Hastalık Umutsuzluk*, (çev. M. Mukadder Yakupoğlu), Ankara, Doğu Batı Yay.

Korkmaz, Ramazan (1997), *Sabahattin Ali İnsan ve Eser*, İstanbul, YKY Yayınları

Korkmaz, Ramazan (2007), "Romanda Mekanın Poetiği", Ankara, *Dil ve Edebiyat Yazıları Mustafa İsen'e Armağan*,

Korkmaz, Ramazan (2008), *Aytmatov Anlatılarında Ötekileşme Sorunu ve Dönüş İzlekleri*, Ankara, Grafiker Yay.

Safa, Peyami (2007), *Bir Tereddüdün Romanı*, İstanbul, Ötüken Yay.

Stevick, Philip (2010) *Roman Teorisi*, (çev. Sevim Kantarcıoğlu), Ankara, Akçağ Yay.

Tekin, Mehmet (2009), *Roman Sanatı 1*, İstanbul, Ötüken Neşriyat.

AHMET MUHİP DIRANAS'IN ŞİİRİNDE ARTHUR RİMBAUD'NUN İZLERİ

Bilgin BAKINÇ

İstanbul Kültür Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Özet

Modern Türk edebiyatının şekillenmesinde Fransız edebiyatının etkisi, birçok yazar ve eleştirmen tarafından kabul edilen bir gerçektir. Bu çalışmada; Dıranas'ın şiirlerinde Rimbaud etkisini bulmak ve bu şairlerin sanat anlayışları hakkında fikir sahibi olmak amaçlanmıştır. Ayrıca Fransız şiirinin Türk şiirine etkisi Dıranas penceresinden irdelenmeye çalışılmıştır.

Abstract

The significance of French Literature in the shaping of Contemporary Turkish Literature is a fact that has been acknowledged by a lot of critics and writers. In this study the aim is to find out and display the influence of Rimbaud and gain knowledge about these poets' work. Moreover, the influence of French Poetry in Turkish Poetry is going to be examined by digging into the poetry of Dıranas.

Giriş

Bu çalışmada asıl amaç; Dıranas'ın şiirinde Rimbaud etkisini bulmak ve bu şairlerin sanat anlayışları hakkında fikir sahibi olmaktır. Ayrıca Fransız şiirinin Türk şiirine etkisini Dıranas penceresinden görmeye çalışmaktır.

Ahmet Muhip'in ilk kez 1974'te kendi sağlığında yayımladığı "Şiirler" kitabının Yapı Kredi Yayınları arasında basılan 7. basımı ve Varlık Yayınları tarafından yayımlanan Erdoğan Alkan çevirisi olan "Arthur Rimbaud Bütün Şiirleri" kitabı çalışmamız boyunca ana kaynak olarak kullanılmıştır.

"Dünya üzerinde söylenmemiş söz yoktur."diye bir görüş vardır. Mark Twain'in, "İyi bir şey söylendiği zaman bunu kendisinden önce söyleyenin olmadığını bilen tek insan Adem'di." tezinden hareketle şair; daha önceden söylenen sözleri farkında olarak ya da olmayarak söyleyebilir. Yani bir şairin başka bir şairle bilinçli ya da bilinçsiz olarak yolu kesişebilir. Bu bağlamda Arthur Rimbaud ile Ahmet Muhip Dıranas'ın şiir anlayışları ve şiirleri incelenerek bilinçli veya bilinçsiz olarak kesişme noktaları bu çalışmada anlatılmaya çalışılacaktır.

Modern Türk edebiyatının şekillenmesinde Fransız edebiyatının etkisi birçok yazar ve eleştirmen tarafından kabul edilen bir gerçektir. Rimbaud ve Dıranas'ın şiir anlayışlarını ve Dıranas'ın Rimbaud'dan etkilenmesini daha iyi anlamak adına, şiirlerini karşılaştırmadan önce; modern Türk edebiyatı üzerindeki Fransız edebiyatı etkisi genel hatlarıyla anlatılacaktır. Bu bölümden sonra Ahmet Muhip Dıranas ile Arthur Rimbaud'nun hayat hikâyeleri kısa alarak anlatıldıktan sonra bu sanatçıların sanatçı kişilikleri ve sanatları üzerinde durulacaktır.

Yukarıda bahsedilen bölümlerden sonra iki şairinde şiirlerinden örnekler verilerek etkileşim göz önüne serilecek. Bu etkileşim bilinçli mi yoksa bilinçsiz mi olduğu konusunda çıkarımlar yapılacaktır. Şiirler incelenirken hem mânâ hem de şekil yönünden değerlendirmeler yapılacaktır.

1. Fransız Şiirinin Modern Türk Şiirine Etkisi

Fransız şiirinin modern Türk şiirine etkisi konusu anlatılırken konunun ana hatları üzerinde durulmaya çalışılacaktır. Elbette ki konu birkaç sayfaya sıkıştırılacak kadar basit bir konu değildir. Ancak Dıranas'ın Fransız şiirinden -özellikle Rimbaud'dan- nasıl veya ne şekilde etkilendiği konusuna girmeden önce, Türk şirinin Fransız şiirinden etkilenmesinin tarihsel sürecine göz atmak gerektiği kanaatindeyim.

"Türk toplumunun yenilenme ve Batılılaşma süreci, Tanzimat'ın ilanıyla başlamıştır. Şinasi bu dönemin ilk ve en önemli yazarlarından biridir. Fransa'ya giderek orada uzun süre kalan Şinasi, Batı uygarlık, sanat ve edebiyatı hakkında geniş ölçüde bilgi sahibi olmuştur. Ülkeye dönüşünde, Türk edebiyatının yenilenmesi ve batılılaşması için önemli çabalar göstermiştir. Başta XVIlI. ve XIX. yüzyıl Fransız yazar ve düşünürleri olmak üzere, Voltaire, Montesquieu, Aguste Comte gibi yazar ve düşünürlerin etkisi altında kalmıştır. Ayrıca, yine kimi ünlü Fransız şairlerinden şiir tercümeleri yaparak, kendi toplumunu Batı tarzındaki şiirle tanıştırmıştır. Bu anlamda Şinasi, Türk toplumunun "Batı'ya açılan ilk kapısı" olarak edebiyat tarihimize geçmiştir"[1]. Şinasi gibi bazı Tanzimat sanatçıları da Fransız şiirinden etkilenmişlerdir. Fransızca metinler çeviri, uyarlama, esinlenme gibi değişik yollardan girmiştir. Dönem itibari ile Fransızca öğrenme modası denilebilen bir süreç de başlamıştır. "1850'lerden itibaren Fransız edebiyatına gösterilen ilgi, yüzyılın sonunda Edebiyat-ı Cedide'yle zirveye ulaşır."[2] Edebiyat-ı Cedide'ye kadar Fransız etkisi çok keskin olarak hissedilmese de bir anlamda, bu etkileşimin ayak sesleri duyulmaktadır. Edebiyat-ı Cedide ile birlikte yenileşme hareketi sahiplenilmeye başlanmış hatta Fransız edebiyatının örnek alındığı dönem sanatçıları tarafından açıkça dillendirilmiştir. Fransız şiiri eksenli bu yenileşme hareketi Fecr-i Âti'de de yoğun olarak hissedilmiş ve Ahmet Haşim'in şiirinde kendini göstermiştir.

Genel anlamda Şinasi ile başlayan Fransız şiiri etkileşimi Tevfik Fikret, Yahya Kemal, Ahmet Haşim gibi büyük şairlerde zirve yapmıştır. Sembolizm ve Empresyonizm gibi akımların ve özellikle de Baudelaire, Rimbaud, Mallarme, Verlaine, Valery gibi büyük şairlerin etkisinde kalmışlardır. Bu etkileşim kimi zaman esinlenme, kimi zaman da taklit boyutunda kendini hissettirmiş olsa da "eski, Batı'dan gelen yeni unsurlarla birleşir. Servet-i Fünun ve II. Meşrutiyet'ten sonra, ona ait izler tamamiyle silinmiş gibi gözükürken, Yahya Kemal âdeta zamanı geri çevirerek, eskiyi, eskilerin hiç birinde bulunmayan

[1] Aydın, A., "Batılılaşma Döneminde Şinasi ve Fransız Etkisi*", Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*,Cilt: 17, Sayı: 2.

[2] Yuva, G. M., (2011), *Modern Türk Edebiyatının Fransız Kaynakları*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, s. 22.

bir güzellikle diriltir. İşin şaşılacak tarafı bu mucizeyi Batılı şairleri örnek almak suretiyle yapmasıdır."[3] Bu durum Yahya Kemal dışındaki birçok şair için de geçerlidir.

Türk şirindeki Fransız etkisi Cumhuriyet yıllarında da kendini hissettir. Özellikle Ahmet Haşim ve Yahya Kemal gibi şairlerin etkisinde kalan Ahmet Hamdi, Cahit Sıtkı, Necip Fazıl, Ahmet Muhip ve Yedi Meş'aleciler diye anılan kimi şairlerin şiirlerinde bu etki kendini hissettir. "Bu sırada bir değişiklik de gerçekleşmiştir. Aruz artık yüzünü halka dönmüş şairlerce terkedilmiş, hece vezni klasik bir forum olarak, aruzun yerini almıştır."[4] Bu şairler Ahmet Haşim ve Yahya Kemal'i aşma peşinde olmalarına rağmen "Yahya Kemal ve Ahmet Haşim'i aşma çabası göster(e)mezler"[5]

Cumhuriyet devri Türk edebiyatı boyunca Fransız şiirinin etkileri görülür. Bu etki farklı şekillerde karşımıza çıksa da göz ardı etmemiz imkânsızdır. İkinci Yeni şirinde, Orhan Veli ve Garip şiirinde; Fransa'da ortaya çıkan edebiyat akımlarının ve Fransız şairlerin etkisi hem şekil hem de anlam olarak kendini hissettirir.

Çok kısa bir şekilde anlatmaya çalıştığımız modern Türk Şiirinde Fransız etkisi konusunda varılan sonuç; "modern Türk edebiyatı Fransız edebiyatına yaslanarak doğar."[6] "Elbette şunu da vurgulamak gerekir. Modernleşme her ülkenin öznel koşullarıyla gerçekleştiği için farklı tatlar, renkler, tınılar kazanmıştır. Bu süreç de devam etmektedir."[7]

2. Arthur Rimbaud'nun Yaşamı ve Sanatı

Yaşamı:

Yalnız Fransız şiirinin değil; dünya şiirinin de büyük şairleri arasında gösterilen Arthur Rimbaud 20 Ekim 1854'te Fransa'nın güneyindeki Charleville'de doğdu. Tam adı Jean Nicholas Arthur Rimbuad olan şair, fakir bir ailenin çocuğudur. Babası Frederic Rimbaud, Lion garnizonunda yüzbaşı, annesi Vitalie Cuif de bir köylü ailesinin kızıydı. Babası 1860 yılında ailesini terketti ve Grennoble'daki garnizona katıldı. Rimbaud'nun babası çocuklarıyla pek alakadar olmayan bir kişiydi. Annesi sağlam yapılı, ihtiraslı bir kadındı. Çocuklarının iyi yerlere gelebilmesi için çalışan annesi, Rimbaud'nun hayal dünyasını da harekete geçiren ilk kişiydi.

Doğduğu kasabada, 1865'te ortaöğrenimine başlamış olan "Rimbaud gayet uslu, öğretmenlerinin sevgisini kazanan bir öğrenciydi. Fakat bu kendi içine kapanmış uysal çocuğun, bazen herkesi hayrete düşüren taşkınlıkları oluyordu. Hele cinsî cazibenin ilk belirtileri başlayınca, delikanlının ruhunda ani değişiklik oldu: Sanki gizli bir ateşle ısınan zekâsı ve muhayyilesi fıkır fıkır kaynamaya başladı."[8] Bu yıllar onun şiir serüvenin de başladığı yıllardır. 1870'te retorik hocası Georges Izambert, Rimbaud'nun edebiyat yeteneğini anlayıp, onu yazmaya teşvik etti.

"On altı yaşında annesinin evinden kaçtı. Charleroi, Bruxelles yolları üzerinde haftalarca, bu köy senin bu kasaba benim, dolaştı durdu. Bu arada çok sıkıntı çekti. Ayrıca sefalet içinde insanlar gördü. 1870 harbinin civcivli zamanıydı. Evini barkını bırakıp göç eden ailelerle, fırıncının kapısında ekmek bekliyen aç çocuklarla, yol kenarlarında can çekişen yaralı askerlerle karşılaştı. O zaman ki şiirlerinde bu yolculuğun izlerine

[3] Kaplan, M., (1998), *Şiir Tahlilleri 1,* İstanbul, Dergâh Yayınları, s.227.
[4] Cengiz, M., (2011), *Modernleşme ve Modern Türk Şiiri*, İstanbul, Digraf Yayıncılık, s.76.
[5] Cengiz, M., (2011), s.76.
[6] Yuva, G. M., (2011), s.346.
[7] Cengiz, M., (2011), s.173.
[8] Perin, C., (2011), *Çağdaş Fransız Edebiyatı*, İstanbul, Elips Kitap, s.37.

kolay rastlanır. Ama bu yolculuk onu çabuk yıldırdı; tekrar Charleville'e döndü."[9] Ancak bu dönüş çok uzun sürmedi ve Paris'te yaşayan Paul Varlaine'le mektuplaşmaya başladılar. Paris'e gitmek isteyen Rimbaud'yu, Varlaine mektubunda şu sözlerle davet ediyordu: *...Siz çok iyi silahlanmışsınız. Sanat savaşını kazanacaksınız... gel büyük ruh, seni bekliyorum ve çağırıyorum...* Bu davetin üzerine 1871'de Paris'e gider ve Varlaine ile görüşür. Aralarında sıkı bir dostluk başlayan ikili ve birlikte yaşamaya başlar. Bu sıkı dostluk eşcinsel bir aşka dönüşmüştür. Varlaine'in karısıyla arasının bozulması sonucunda bir kez daha Charleville geri döner. Fakat 1873'te Varlaine, Rimbaud'dan tekrar yanına gelmesini ister. Belçika'da görüşürler ve aralarında şiddetli bir tartışma çıkar. Bu tartışmada Varlaine, Rimbaud'yu silahla yaralar ve hapse girer. "Varlaine'le aralarında cereyan eden dramatik hadiseden sonra suç ortağı hapse atılınca Rimbaud, Une Saison en Enfer (Cehennemde Bir Mevsim) adlı şiir kitabını bastırdı, fakat satışa çıkarmadı. Hasta ruhlu şair, içindeki şiir kaynağını tamamıyla tükettiğini sanıyordu. Her şeyi, edebiyatı bile inkâr ederek; cemiyetten, dostlarından, kendisini bütün tanıyanlardan uzaklaşmaya karar verdi… Serseri bir derbeder hayatı, onu ta Hindistan'a, Mısır'a, Arabistan'a ve nihayet Habeşistan'a kadar sürükleyecekti. Sumatra Adası'nda Hollanda ordusunda askerlik, Kıbrıs'ta taş ocaklarında amelebaşılığı, Kopenhag'da bir sirkte memurluk, en son da Habeşistan'da esir ticareti yapan şair, feci bir hastalığa yakalandı"[10] Tedavi olmak için Fransa'ya döndü. Sağ bacağında çıkan tümör sonucu bacağı kesildi ve bir kaç ay sonra da 10 Kasım 1891'de öldü.

Sanatı:

Şiire on altı yaşında başlayıp yirmi yaşında şiiri bırakan "edebiyatın dahi çocuğu" Arthur Rimbaud'nun şiir yazma serüvenini kısaca şöyle özetleyebiliriz: İlk şiirlerini ortaöğretimi yıllarında yazmıştır. 1869'da "Jugartha" ile Latince şiirler yarışmasında birincilik kazanmıştır. Bu ilk şiirlerindendir ve sanat yaşamına adım atmasının da başlangıç yıllarıdır. 1870'te "Güneş ve Ten" şiirini Theodore de Banville'e yayınlaması için gönderir. Gene aynı yıl Belçika'ya kaçış yolculuğu sırasında "Çapkın, Başıboşluğum" vb. şiirlerini yazdı. 1871 Rimbaud için devrim yılıdır. Çünkü Varlaine ile tanışır; "Esrik Gemi ve Çiçeklerle İlgili Ozana Söylenenler" adlı iki ünlü şiirini yazar. 1872 yılında Varlaine'den ayrılıp doğduğu kasabada "Anı, Mayıs Sürgünleri, Michel Christine ve Altın Çağ"ın ilk dizelerini yazdı, daha sonra Paris'e dönüşünde tamamladı. 1873'te Varlaine'le talihsiz bir şekilde ayrıldıktan sonra "Cehennemde Bir Mevsim"i yayımladı. Bu sıralarda düzyazı şiirler de yazdı. Şairin öldüğü gün önsüzünü Varlaine'in yazdığı ve Vogue Yayınevi'nin çıkardığı "Illuminations", yıl sonunda ise Darzens'in hazırladığı "Bütün Şiirleri" yayımlandı.[11]

"Bazı büyük sanatçılar günümüzde, sadece masallarda yaşayan, adına Anka denilen gizemli kuşa benzer; varoluşun sırlarını çözmeye adamışlardır bütün yaşamlarını. Gün gelmiş, varlıklarının tükenmek bilmeyen ateşinde bir derviş gibi eriyip yok olmuşlar, sonra da arta kalan küllerinden yeniden doğmuşlardır. Her yeni doğuş yetkinliğe doğru atılan bir adımdır. İşte böyle bir adımı atmayı başarabilmiş sanatçılardan biri de, şiiri geleneksel bağlarından uzaklaştırarak bilinçaltının derinliklerini gün ışığına çıkaran Art-

[9] Veli, O., (1963), *Fransız Şiiri Antolojisi*, İstanbul, Varlık Yayınları, s. 57.
[10] Perin, C., (2011), s.38.
[11] Rimbaud'nun şiir yazma serüveni anlatılırken Varlık Yayınları tarafından yayımlanan *"Arthur Rimbaud Bütün Şiirleri"* adlı kitap kaynak olarak kullanılmıştır.

hur Rimbaud'dur."[12] *Kendi alevinle yakmaya hazır olmalısın kendini: Önce kül olmadan nasıl yeni olabilirsin ki*? der Nietzsche. Rimbaud tam da bu sözde söylendiği gibi kendi alevinde yanmış kül olmuştur. Bu yüzden de var olan bütün sanat anlayışlarında öte "*yeni*"yi yakalayabilmiştir. Rimbaud daha genç bir şairken yazdığı ilk şiirlerini *onlar benden değil* diyerek reddetmiştir. Bu ilk şiirlerinde romantizmin, parnasizmin ve hatta realizmin izlerini görmek mümkündür. Rimbaud şiire başladığı ilk yıllarda, romantizme ve Parnas'a büyük bir hayranlık duymaktadır. Bunun nedeni; bu yıllarda evden kaçması sonucu yaşadığı zorluklar ve fakir halkı, ezilen insanları, yaralı askerleri görüp onlardan etkilenmesidir. Romantiklerin toplumcu yaklaşımına ve özgürlük düşüncelerine hayranlık duymakta; Parnas'ın da güzelliğe ve yetkinliğe verdiği değeri önemsemektedir. Rimbaud, 1870 yılında Theodore de Banville'e gönderdiği mektupta şöyle der: *Bu şiirlerden birkaçını size gönderiyorsam, bütün ozanları, ülküsel güzelliğe tutkun bütün parnasçıları sevmemdendir bu benim; bu benim sizde biraz safça olacak ama, bir Ronsard torunu, 1830 ustalarımızın bir kardeşi, gerçek bir romantik, gerçek bir ozan görmemdendir. Nedeni bu işte. Aptalca bir şey değil mi, ama olsun?.. -İki yıla, belki de bir yıla kalmaz Paris'teyim. -Ben de, beyler, ben de parnasçı olacağım! 4-Bilmiyorum ama, bir şeyler var şuramda, şu yüreğimde… yükselmek kabarmak isteyen… -hep iki tanrıçaya, Esin perisi ve özgürlüğe tapacağıma ant içerim sayın Usta*[13]

Rimbaud'nun şiirlerinde başka tesirlerde görmek mümkündür. Hugo, Musset, Baudelaire gibi sanatçılarında izlerini görebileceğimiz Rimbaud'nun en görkemli dönemi; onu sanatsal estetiğin doruklarına çıkaran sembolist çizgide yazdığı şiirleridir. Sözcüklerin gücünün farkındadır ve bu gücü sonuna kadar kullanır. "Rimbaud bir hayal oyunu keşfetmiştir; malzemesinin çoğu şuur altından çıkarılan hayal oyunu: Fosforlu dünyalar, uzak nebati âlemde dolaşan insanlar, acayip kokular, şehvet hisleri, mucizeler, pırıl pırıl çiçekler, turuncu dudaklı kızlar… Bunları anlatışı da başka türlüdür."[14]

Şairin şiir anlayışında; duyguların düzensizce, başıboş bırakılarak 'ermiş'i yaratma çabası göze çarpar. Akıla dayalı eski şiir anlayışını yerle bir eden sanatçı zaman ve mekân kavramlarını yerle bir eden 'Sarhoş Gemi'yi yazar. "Bu şiir deryasının içinden, şair hiçbir gemicinin göremediği sahilleri, meçhul okyanuslarda güneşin husule getirdiği ışık oyunlarını, muazzam canavarları ve daha neleri neleri görüyor… Sarhoş Gemi, şiir dünyasında, bizi muammalar diyarına sürükleyen baş döndürücü bir uçurumdur."[15]

XIX. yüzyılın sonlarında yaşamış ve şiir serüvenini üç dört yıllık bir zamana sığdıran "Rimbaud'nun çağdaş dünya şiiri üzerine olan etkisi büyüktür. Betimsel, duygusal şiire karşı durmuş, şiiri bir çeşit simya bilimi diye adlandırmıştır. Çığlığı, ayaklanmayı, düzensizliği şiiri baş konusu yapmıştır. *Gerçeküstücü*'ler, Rimbaud'yu muştucu diye alırlar."[16]

3. Ahmet Muhip Dıranas'ın Yaşamı ve Sanatı

Yaşamı:

1909 yılında İstanbul'da doğmuştur. Annesi Seniha Hanım İstanbullu; babası Galip Efendi, Sinop'un Salı köyündendir. Şair iki yaşındayken babası Balkan ve Çanakkale Savaşlarına katılmış ve ailesiyle bağları kopmak zorunda kalmıştır. "Zor geçen savaş

[12] Kula, N., (2002), *XIX. Yüzyıl Fransız Şiiri Üzerine İncelemeler*, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, s.129.
[13] Saraç, T., (1985), *Rimbaud'nun Mektupları*, İstanbul, Düşün Yayınevi, s.15.
[14] Veli, O., (1963), s.58.
[15] Perin, C., (2011), s.40.
[16] Berk, İ., (2001), *Başlangıçtan Bugüne Fransız Şiiri Antolojisi*, İstanbul, Türkiye İş Bankası Yayınları, s. 172.

yıllarında kocasının dönmesini bekleyen Seniha Hanım, kocası dönmeyince onu aramaya çıkmıştır. O günlerin zor şartlarında nasıl gelmişlerse Sinop'a gelmişler, Salı köyüne gitmişler, Salı köyünde eşinin ikinci karısıyla aralarında kavgalar tartışmalar olmuştur. Kocasını ikinci karısından koparan Seniha Hanım Sinop'a yerleşmiş, ancak Salı köyü ile ilişkilerini de sürdürmüştür."[17]

Dokuz yaşındayken geldiği Sinop'ta ilkokula başlar ve üç yıl burada öğrenim görür. Bu yıllarda Salı köyüne sık sık giderek tabiatla iç içe yaşar. Şairin tabiata olan aşkının temelleri burada atılmıştır. İstiklal Savaşı'nın başlamasıyla babası tekrar askere çağrılır ve 1922-23 yıllarında ailesiyle Ankara'ya yerleşir. İlk, orta ve lise öğrenimini Ankara'da bitirir. Ankara Erkek Lisesi onun sanat yaşamının en önemli yerinde durur; çünkü Faruk Nafiz ve Ahmet Hamdi lisedeki edebiyat öğretmenleridir. Liseden sonra Ankara Hukuk Fakültesi'ne girmiş; fakat iki yıl sonra mizacına uygun olmadığı için terk etmiştir. Ankara'da bulunduğu yıllarda Hakimiyet-i Milliye gazetesinde gazetecilik yapan (1930-32) sanatçı daha sonra İstanbul'a gitmiş Edebiyat Fakültesi'nde felsefe eğitimi görmüştür. Bu yıllarda Güzel Sanatlar Akademisi Kütüphane müdürlüğü yaptı. Daha sonra Dolmabahçe Resim ve Heykel Müzesi müdür yardımcılığında bulundu.

1938'de Ankara'ya döndü ve 1940'ta Münire Hanım ile evlendi. CHP Genel Merkezi'nde Halkevleri Kültür ve Sanat Yayınları'nı yönetti. Ağrı dolaylarında askerlik görevini yaptıktan sonra, Ankara'da Çocuk Esirgeme Kurumu Yayın Müdürü, Kurum Başkanı, daha sonra İş Bankası Yönetim Kurulu üyesi oldu. Devlet Tiyatrosu Edebî Kurul Başkanlığı, Anadolu Ajansı Yönetim Kurulu üyeliği yaptı. Politikaya atılarak Zafer gazetesinde yazılar yazdı. Birkaç kez DP'den milletvekili adayı olduysa da seçilemedi.

Şairin sanat yaşamının dönüm noktası 1949 yılıdır. Bu yıl onun sanat yaşamından ayrılıp gazeteci ve politikacı yaşamının başladığı yıldır.

Yaşamı boyunca hem ekonomik hem de ruhsal anlamda çok sıkıntı çekmiş; devamlı yer değiştirmek zorunda kalmış ve 1960 darbesinin acılarını derinden yaşamıştır. 21 Haziran 1980'de hayata gözlerine yuman Dıranas, vasiyeti üzerine Sinop'un Salı köyünde toprağa verilmiştir.

Şiiri:

Şiire ortaokul yıllarında başlayan sanatçının şiir yazma serüvenini şöyle özetleyebiliriz: Dıranas'ın ilk şiiri olan "Bir Kadına" 15 Eylül 1926'da Milli Mecmua'da yayımlanmıştır. İstanbul'a geldikten sonra Uyanış Dergisi'nde *Muhip Atalay* imzasıyla bir dizi şiiri yayımlanmış olan sanatçının *Görüş, Varlık, Çığır, Kültür Haftası, Ağaç Yücel, Gündüz* gibi birçok dergide şiirleri yayımlanmıştır. Şiirleri 1974 yılında Türkiye İş Bankası Yayınları tarafından "*Şiirler*" adıyla yayımlanmıştır. Ayrıca Tevfik Fikret'ten seçilmiş şiirleri sadeleştirerek *Kırık Saz* adıyla yayımlanmıştır. (1975) Dıranas şiirden başka tiyatro türünde de eserler vermiş; resim sanatıyla ilgilenmiş ve Türkçeye birçok tercüme eser kazandırmıştır. En tanınmış şiirleri; Olvido, Fahriye Abla, Ağrı, Dağlara, Darağacı gibi şiirlerdir.

"Ahmet Muhip Dıranas modern Türk şiirine önemli açılım sağlamış şairlerdendir. Şiir yazdığı ve yayınladığı dönemde şiirde oluşturulan sese katkısı küçümsenemeyecek orandadır. Dönemin yaygın sesinin içinde kendi sesini duyurabilmesi ise onun yeteneğinin, farklılığının kanıtıdır. Şiirde "musiki"yi gözeten eğilimi onun içerikten çok biçime ağırlık verdiğini gösterir."[18]

[17] Kırcı, M., (1997), *Ahmet Muhip Dıranas Hayatı, Fikirleri, His Dünyası,* Ankara, Akçağ Yayınları, s.12.
[18] Asiltürk, B.,(2001), *Dıranas'ta Ses ve İmge*, İstanbul, Varlık Dergisi, S.1124, s.7.

Sanatçının sanat yaşamı Ankara Lisesinde başlar. Bu yıllarda Faruk Nafiz ve Ahmet Hamdi ile tanışır ve onların sanat anlayışlarından etkilenir. Dıranas, Tanpınar'la tanışmasını şöyle anlatır: "Hamdi'yi ilk gördüğüm günü daima hatırlayacağım. Bundan otuz yıl önce ki belki daha eski Ankara'nın Tas Lisesinde, simdi ki Yenisehir'de, fakat o zaman ki deve dikenli tarlaya bakan bir sınıf odasında bize ilk dersini vermeye geldiği gündür o gün. O ilk dersten su anda tek hatırladığım kırk beş dakika müddetle bize sadece Jokonda'nın ellerini anlatmasıdır. Benim sanat tutkunluğum Jokonda'nın ellerine o gün duyduğum askla baslar. Hamdi, genç bir adamdı ve elleri durmadan öpüşlere boğuluyormuş gibi anlatıyordu… Onu ikinci defa lisenin tek binalarından birindeki bekâr odasında gördüm. Yerler gelişigüzel atılmış kitaplarla bir kitap mezarlığı gibiydi: Bir yığın Garplı yazar. Bunlardan bir tanesini elime tutuşturdu ve «Bunu mutlaka okuyup anlamalısın.» dedi: Baudelaire (1821-1867)'in Kötülük Çiçekleri. O aksam yabancı dil öğrenmeye başladım, kaldı ki Hamdi ile dostluğumuz da başlamıştı; asıl bunu tercih ederim. Hamdi benim için büyük bir adamdı. O bana, tabiatın bana verdiğinden biraz daha fazlasını vermiştir. Bana benden başkalarını vermiştir. Bana tabiatüstü sevginin anahtarını vermiştir. O anahtarı ölünceye kadar kullanacağım."[19] Bu tanışma Dıranas'a Fransız şirininde kapılarını açmıştır.

Fransız edebiyatına ilgi duymaya başlayan sanatçı tercüme yapabilecek seviyede Fransızca bilir. Ayrıca Fransız edebiyatı vasıtasıyla Rus ve Dünya edebiyatlarını yakından tanıma fırsatı bulur. Andre Chanier, Rimbaud, Varlaine ve Baudelaire gibi Fransız şairleri yakından inceleme fırsatı bulur ve onlardan etkilenir. Fransız sembolizmini bu şairler vasıtasıyla özümseyen sanatçı şiirde biçim ve ahenge önem vermiştir. Gerek Fransız şiiri, gerekse kendinden önceki kuşaktan ustaları Ahmet Haşim ve Ahmet Hamdi Tanpınar'dan aldığı etkileri sanatına yedirerek özgün bir şiire ulaşmıştır.

Hece ölçüsü sınırlarında kalarak ama durak ve vurgu yerlerini değiştirerek gelenekselde çağdaşlığı yakalayan, çağrışım gücü yüksek, yurdu, insanı ve doğası ile barışık, alışılmadık deyiş örgüsüyle unutulmaz şiirler yazmıştır. Uyak, ölçü, tekrarlar; aliterasyon ve asonansla yarattığı ritim ve armoni ise müzik duyarlılığının bir kanıtıdır.

Dıranas; şiirlerinde konu olarak Anadolu'yu, memleket manzaralarını, doğa sevgisini işlemiştir. "Ondaki doğa sevgisi ise şiirlerinin hemen hemen büyük bölümünde görülebilir. Aşkı anlatırken bile doğayı betimlemekten geri kalmamıştır. Müzik ve resme duyduğu ilgi ve sevgiyi yine onun dizelerinde bulmak mümkündür. Doğayı, çevreyi anlattığı dizelerde âdeta izlenimci (empresyonist) bir ressamın bakışı, görüşü var gibidir."[20] Estetizme birinci derecede önem veren şair, içsel bir yaklaşımla bireyi ve çevreyi ele almıştır.

Sanatçı melankolik ve hüzün dolu bir yaşam sürmüştür. Bu melankoli ve hüzün onun şiirlerinde de kendini hissettirir.

"… Ahmet Muhip Dıranas, şiirimize kazandırdığı yeni betim, ses, tonlama ve tema ögeleriyle, şiirsel biçimde ulastığı sağlam dengeyle, hece sairlerinden farklı ve üst bir düzeyin sairidir. Dıranas şiirinin etkileri de kendi döneminin ve bir sonra ki dönemin şiirinden günümüze kadar uzanır."[21]

[19] Dıranas, A. M., (2000), *Yazılar -Toplu Yazıları-,* İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, s. 538.
[20] Yivli, O. (2005) *Ahmet Muhip Dıranas'ın Şiiri*, Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir, s.6.
[21] Behramoglu,O. (2001), *Son Yüzyıl Büyük Türk Siiri Antolojisi*, İstanbul, Sosyal Yayınlar, C.I, s.8.

4. Dıranas'ın Şiirlerinde Rimbaud'nun Etkisi

"Edebiyat denen ve malzemesi dil olan sanat dalı, öncelikle anadil ulusal kültür kökenlidir. Ama yazarların, şairlerin yetişme süreçlerinde ve olgunluk dönemlerinde orijinallerinden ya da çevirilerinden okuyup etkilendikleri veya en azından esinlendikleri yabancı yazarlar, şairler vardır. Bu etkilenme veya esinlenme, yabancı yazarlardan daha çok, kendi dilinin başka yazarlarından da olur. Sözün kısası, sanatta etkileşim denen olgu vardır ve yazar için, sanatı için artı bir puandır. Şu şartla ki, etkilendiği, esinlendiği örneğin kopyasını değil, özgün yanı ağır basan bir başkasını üretmiş olsun."[22] Bu çalışmada Ahmet Muhip Dıranas'ın hem orijinalinden hem de çevirilerinden tanıdığı Rimbaud'dan etkilenmesi irdelenecektir. Bu yapılırken birkaç şiir göz önüne alınacak ve birkaç şiir üzerinde ki etki gösterilmeye çalışılacaktır.

Bir sanat ürününden başka bir sanat ürününe yansıyan benzeşme olarak da tanımlayabileceğimiz etkilenme kimi zaman karşımıza çalıntı ya da öykünme olarak da çıkabilmektedir. "Her şey kendi bağlamı içinde bağlantılı olduklarıyla etkileşim içinde bulunur"[23] Ahmet Muhip Dıranas'ın da bağlantılı olduğu veya sanat yaşamına başlamasına vesile olan sanatçılar veya usta şairler vardır. Bu şairlerin başında bilindiği üzere Ahmet Hamdi Tanpınar gelir. Ve Tanpınar'ın dahi etkilendiği Fransız şairler, Dıranas'ın şairliği üzerinde etkilidirler. Dıranas bir söyleşisinde şöyle der: "Vallahi ben, Fransız edebiyatından başka bir edebiyatı pek tanımadığımı açıkça söyleyeyim. İşte biraz da Fransız lisanına tercümelerinden Rus edebiyatını tanırım. Fransız şairlerinden de en çok sevdiğim "Andre Chenier"dir. Daha sonra "Rimbaud" gelir. Bir vakitler "Baudelaire"i çok okuyordum. Belki Fransız edebiyatının en büyük adamı olan bu şair benim fikrimde bir müddet kasırga gibi esmiştir. Ondan ne kadar bitkin ve harab çıkmışımdır. Belki bende, belki benim kendimde mevcut her şeyi önüne katıp götürmek üzere idi. Ondan kurtuluşumu müjdeleyen Dostoyevski olmuştur. Dostoyevski denen bir adam beni elimden tutup bir anda kendi dünyasına çekiverdi. Şimdi iki sene var ki Baudelaire okumuyorum. Buna karşılık "Rimbaud"nun "Sarhoş Gemi"sindeyim."[24] Görüldüğü gibi Dıranas, Fransız sembolistlerini ve özellikle Rimbaud'yu yakından incelemiş ve onun etkisinde kalmıştır.

Erdoğan Alkan, Dıranas'ın Rimbaud'dan etkilendiğini şu sözlerle dile getirir: "Dıranas'ın yalnız Baudelaire'den etkilendiği sanıldı. Çünkü şiir yazdığı yıllarda Türkçeye bütün olarak yalnızca Baudelaire çevrilmişti. Rimbaud ise Sabahattin Eyüboğlu'nun yaptığı "*Sorhoş Gemi*" ve Orhan Veli'nin "*Duyum*", "*Ofelya ve Saadet*" çevirileri ile biliniyordu. Dıranas'ın okuduğu "*Susuzluk Güldürüsü*" ise ne ders kitaplarında ne de Fransız şiir antolojilerinde vardı."[25]

Ahmet Muhip Dıranas'ın Yapı Kredi Yayınlarından çıkan "Şiirler" adlı eseri ile Varlık Yayınları tarafından basılan Erdoğan Alkan'ın çevirdiği "Arthur Rimbaud Bütün Şiirleri" adlı eser incelenmiş ve Rimbaud'nun şiirleri etkisiyle yazılmış Dıranas şiirleri bulunmuştur. Bu çalışmada iki şairin de "Kargalar" adıyla yazılmış şiirleri ve Rimbaud'nun "Susuzluk Güldürüsü" şiiri ile Dıranas'ın "Ben ve O" şiiri ve karşılaştırılarak Rimbaud'nun Dıranas üzerindeki etkisi incelenecektir.

[22] Aytaç, G., (2001), *Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi*, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, s.1.
[23] Yetik, H. K. (2005), *Edebiyatta Çalıntı*, Ankara, İnkılap Kitabevi, s.115.
[24] Aygün, İ., (1935), *"Gençler Diyorlar ki" Ahmet Muhip*, Yücel, C.II, S.7, s.13.
[25] Alkan, E., (1995), *Şiir Sanatı*, İstanbul, Yön Yayıncılık, s.465

4.1. Rimbaud ve Dıranas'ın "Kargalar" Adlı Şiirlerinin Karşılaştırması

Rimbaud'nun "*Kargalar"*[26] adlı şiirinden sonra Dıranas da "*Kargalar"*[27] adıyla bir şiir yazmıştır. Bu isim benzerliği elbette ki tesadüf olabilir; ancak iki şiirin temalarının benzerliği ve aynı (karga) imgeyi kullanmaları tesadüften öte etkilenmenin bir sonucudur. Aşağıda sözü edilen şiirlerin birinci bölümleri verilmiştir.

Rimbaud'dan:

"*KARGALAR*
Akşamla susunca çanlar
Soğuk basınca kırları,
Tanrım, kutsal kargaları
Duanın bittiği anlar
İndir göklerden doğaya,
Kargalar çığlık çığlığa."

Dıranas'tan:

"*KARGALAR*
Gözlerinde ölen güneşin yası,
Okuyaraktan bir ölüm duası
Ovalara doğru alçalmadalar,
Kargalar bir garip org çalmadalar."

Bu şiirler arasındaki benzerlik ilk dizelerden itibaren görülür. Rimbaud'da "*Akşamla susunca çanlar/ soğuk basınca kırları*" ifadeleri; Dıranas'ta "*gözlerinde ölen güneşin yası*" olarak karşımıza çıkar. Ölen güneş, akşamın olması ve havanın soğumasıdır Dıranas'ta. Yani iki şiirde de kargalar, soğuk havalarla yeryüzüne ineceklerdir.

İki şiir arasındaki diğer benzerlik ise okunan "*dua*"dır. Rimbaud kutsal olarak nitelediği kargaları duanın bittiği anlarda gökyüzünden yeryüzüne indirilmesini istemektedir Tanrı'dan. Dıranas'ta ise aynı durum biraz farklı dillendirilmiştir. Bir ölüm duası eşliğinde kargalar yeryüzüne inmektedir. Dıranas tam olarak kutsal kavramını kullanmasa da dua okuyan bir karga vardır. Bu da bir çeşit kutsallaştırmadır. Görüldüğü gibi iki şiirde de dua eşliğinde gökten yere bir iniş söz konusudur. Rimbaud'da yeryüzü "doğa" sözcüğüyle; Dıranas'ta "ova" sözcüğü ile karşılanmıştır.

Son dizelerde de yine birbirine benzer ifadeler vardır. Rimbaud'da kargalardan çığlık duyulmakta; Dıranas'ta ise kargalar garip bir org çalmaktadır. İki şair de kargaların çıkardıkları sesleri tasvir etmişlerdir. Bu tasvire göre iki şiirde de anormal bir ses vardır: çığlık, garip.

Şiirler arasındaki benzerlik bir esinlenmenin sonucudur. Aynı tema ve imge farklı bir üslup ve duyumla dile getirilmiştir. Rimbaud'nun "Kargalar" şiirinde Tanrı'dan istek ve bir çeşit sesleniş söz konusuyken, Dıranas doğrudan gözlemlerini anlatmış, kargaların gökyüzünden yeryüzüne inmelerini tasvir etmiştir. Şiirlerin diğer bölümlerinde de benzerlikler vardır. Aşağıda Rimbaud'nun şiirinin ikinci bölümü; Dıranas'ın şiirinin de ikinci ve üçüncü bölümleri (Şiirin tamamı üç bölümden oluşur) verilmiştir:

Rimbaud'dan:

Rüzgârlar esiyor, bakın

[26] Rimbaud, A., Çev. Erdoğan Alkan, (2007), *Bütün Şiirleri*, İstanbul, Varlık Yayınları, s.119.
[27] Dıranas, A. M., (2008), *Şiirler*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, s.138

Nasıl saldırıyor size
Yuvanıza, evinize!
Kargalar, haydi toplanın
Mezarla dolu yollarda,
Çukurlarda, oyuklarda

Dıranas'tan:

Tasalı baş şimdi yorgun koldadır
Ve sular Tanrı'ya varan yoldadır;
Gün bir mezarlıktır sanki, bulutlar
Kızıl bir toprağa dikilmiş putlar.

Okuyaraktan bir ölüm duası
- Gözlerinde ölen güneşin yası-
Beynimize doğru alçalmadalar
Ebedî azaptan inen kargalar.

Bu bölümlerde görülen ilk benzerlik "*mezarlık*" imgesinin ortak kullanılmasıdır. İki şiirde de kargaların toplanma yeridir burası. Karga imgesiyle bağlantılı olarak kullanılan "mezarlık" , Dıranas'ın Rimbaud'dan etkilenmesinin bir sonucu olarak şiire yansımıştır.

Karga imgesi Rimbaud'un sık kullandığı bir imgedir. Rimbaud'dan etkilenen Dıranas'ın da bu imgeyi birkaç şiirinde kullanıldığı görülür. Mesela Dıranas'ın yine Rimbaud etkisiyle yazdığı "Darağacı"[28] şiirinde karga imgesi birkaç dizede kullanılmıştır. Rimbaud'nun " Asılmışların Balosu"[29] şiirinde de yine karga imgesine rastlarız. Bu şiirlerden konu açılmışken bu iki şiir arasındaki benzerliğe de kısaca değinelim; adlarından da anlaşılacağı üzere idamlıklar ve onların asıldıkları üç ayaklı askı olan darağacı anlatılmıştır şiirlerde. İki şiirde birer ağıt havasındadır ve idamlıkların asılma anları tasvir edilmektedir.

4.2. "Susuzluk Güldürüsü" ile "Ben ve O" Şiirlerinin Karşılaştırması

Ahmet Muhip Dıranas'ın "*Ben ve O*" adlı şiiri tümüyle Rimbaud etkisiyle yazılmış bir şiirdir. Hatta Rimbaud'nun "*Susuzluk Güldürüsü*" adlı şiirinde hem biçim hem tema olarak benzerlikler göze çarpar.

*"**BEN VE O*** [30]

BEN

– İşte akşam oldu, bizim artık her yer;
Doldur kutlu ellerinle kadehimi.
Bilirsin hangi güzel kıyıya gider
Senden esen rüzgarla bu esrik gemi..

O

– Ah, bu her günkü oyuncaklar, bu düşler!

[28] Dıranas A. M., (2008), s.141.
[29] Rimbaud, A., (2007), s.39.
[30] Dıranas A. M., (2008), s.22.

BEN
– Hayır! Unutulmaz bir şarkı söylemek,
Su içmek inekler içen çeşmelerden
Ve uyumak otlar üstünde…

O
Ya, demek
Güzel yıldızları çalmak gecelerden;
Tanrısı onları bir bir söndürecek.

BEN
– Hayır! Yıldızlarda Tanrı gülse gerek…

O
– Tanrı gülse gerekmiş, hıh, yıldızlarda!
Garip âşık, nasıl da gözü yukarda.

BEN
– Kıskanç, kıskanç! Senin için her dediğim,
Yaşamak, yahut da ölmek istediğim..”

Arthur Rimbaud’nun *“Susuzluk Güldürüsü*” adlı şiiri *“I-Büyükler, II-Tin, III-Dostlar, IV-Garibin Düşü, V-Sonuç*” başlıkları altında beş bölümden oluşan uzun bir şiirdir. Aşağıda şiirin birinci bölümü verilmiştir. Ve karşılaştırma bu bölüm üzerinden yapılacaktır.

“SUSUZLUK GÜLDÜRÜSÜ[31]
I
BÜYÜKLER
Senin dedelerin, nineleriniz,
Büyükleriniz!
Soğuk terler tenimizi,
Örtmüş ay’la, yeşillikle…
Yamandı sert şarabımız!
Yalan dolansız güneşte
Ne gerekir bize? içmek.

BEN. – Barbar ırmaklarda göçmek
Dedelerin, nineleriniz,
Çiftçileriz
Sorgunların dibinde su:
Islak şatonun yöresinde
Kazılmış hendeklerdeki

[31] Rimbaud, A., (2007), s.131-132.

Akıntıyı bir seyreyle.
İnelim mahzenlerimize
Elma şarabı var, süt var.

BEN. –İnekler ile su içmek.

Dedeleriniz, nineleriniz;
Buyruğunda içecekler,
Buyruğunda tüm dolaplar,
Enfes çaylar kahveler var
İbriklerde titriyorlar.
- Bak ikonalar, çiçekler.
Mezarlıktan yeni döndük

BEN. –Tüm kovaları tüketmek."

Yukarıdaki şiirler incelendiğinde ilk göze çarpan benzerlik hiç şüphesiz ki "BEN" zamirinin iki şairde de kullanılmış olmasıdır. Bu durum iki şiirde de şiirin sonuna kadar tekrar edilmiştir. Dıranas bu sözcüğü kullanırken Rimbaud gibi büyük harf kullanmaktan da çekinmez. Dıranas'ın şiirine iki kişinin karşılıklı konuşması hâkimken; Rimbaud'da sadece tek kişi yani "BEN" vardır. Anlaşılıyor ki Dıranas, Susuzluk Güldürüsü'nü okumuş ve "BEN" sözcüğünü kendi şiiri içinde başka bir formda kullanmıştır.

Dıranas'ın şiirinin ilk bölümünde geçen "*esrik gemi*" imgesi de dikkat çekicidir. Rimbaud'nun *"Sarhoş Gemi*"si bu şiirde esrik gemi olarak karşımıza çıkmıştır. Zaten Erdoğan Alkan, Rimbaud'nun şiirini "Esrik Gemi" olarak çevirmiştir. Dıranas'ın bu imgeyi, bu şiiri okuduktan sonra kullanmış olma ihtimali göz ardı edilmemelidir.

"Ben ve O" şiiri ile "Susuzluk Güldürüsü" şiiri incelendiğinde karşımıza çıkan dikkat çekici bir başka biçimsel benzerlik de kullanılan fiillerin mastar halinde olmalarıdır: "*Susuzluk Güldürüsü*"nde sırasıyla; "*göçmek, içmek tüketmek*" fiilleri çekimsiz olarak kullanılmıştır. *"Ben ve O"* şirinde ise; "*söylemek, içmek, uyumak, çalmak*" fiilleri çekimsiz kullanılmıştır. Bu benzerlikte şüphesiz ki bu esin'in yansımasıdır.

Şiirlerin konuşma havasında geçmesi ve hatta konuşma çizgisinin kullanılması da bir benzerlik olarak karşımıza çıkar. Ayrıca iki şiirde de hece sayıları eşit dizelerden oluşturulmuş olmasına karşın bu düzen kimi dizeler de bozulur. Yani ölçü konusunda da bir bakıma benzerlikten söz edilebilir.

Hem yapı hem de sözcük seçiminde bariz bir Rimbaud etkisi vardır Dıranas'ın şiirinde. Hatta "*Ben ve O*" şiirindeki bir dize "*Susuzluk Güldürüsü*" şiirindeki bir dize ile hemen hemen aynıdır. Bu dizeler şunlardır:

"*Susuzluk Güldürüsü*"nden:
"BEN. – İnekler ile su içmek."
"Ben ve O" şirinden:
"Su içmek inekler içen çeşmelerden"

Bu benzerlikler tesadüf değildir elbette ve bir şairin başka bir şairden etkilenmesi de doğaldır; ancak Dıranas etkilenme boyutunu geçmiş ve Rimbaud'nun şiirinden (ç) alıntılar yapmıştır.

İki şiirde de şarap, sarhoşluk ve su içmek kavramlarıyla şiirlere işlemiş olmasına ve birçok biçim, sözcük ve dize benzerliğine rağmen tema olarak farklılıklar gösterirler. "Ben ve O" şiirinde âşık bir kişinin sevgilisine sarf ettiği güzel sözler ve alınan cevaplar vardır. Bir başka deyişle bir kur yapma durumu söz konusudur. Ancak "Susuzluk Güldürüsü" şiirinin bütünü incelendiğinde su özlemi ve susuzluk gibi imgeler kullanılarak güzel günlere veya güzel olana bir özlem dile getirilmiştir.

Sonuç

Arthur Rimbaud'nun Ahmet Muhip Dıranas şiirleri üzerindeki etkisi konulu çalışmaya başlamadan önce Fransız şiirinin modern Türk şiiri üzerindeki etkisi kısaca anlatılarak çalışmaya bir temel oluşturulmaya çalışılmıştır. Daha sonra sanatçıların hayat hikâyeleri ve şiir anlayışları çok derine inmeden anlatılmıştır. Sanatçıların yaşamları incelendiğinde görülmektedir ki iki şairinde yaşamlarında ortak yaşanmışlıklar vardır. Sanatçıların yaşamları elbette ki sanat anlayışlarına doğrudan etki eder. Bu nedenle bu benzer yaşanmışlıklara da kısaca değinmek gerekir. Mesela iki şairin de babalarının savaşa gitmesi ve onlarla pek alakadar olmaması; annelerinden ilk eğitimlerini almaları; öğretmenlerinin teşvikiyle şiire başlamaları ve ilk şairlik girişimlerini bunların yönlendirmesiyle olması; bir şehre tutunamayıp devamlı yer değiştirmeleri; savaş yıllarında sanat yaşamlarına başlamaları; savaştan maddi ve manevi olarak etkilenmeleri; sanat yaşamlarına nokta koyup başka işlerle uğraşmaları… Hayatlar, coğrafyalar, tarihler farklı olsa da yaşamlar arasında inanılmaz benzerlikler dikkat çekicidir. Belki de Dıranas'ın Rimbaud'yu çok sevmesinin nedenlerinden biri de hayat hikâyelerinin benzer olmasıdır.

Ahmet Muhip Dıranas ilk şiir bilgisini Ahmet Hamdi Tanpınar'dan almış ve onun vasıtasıyla Yahya Kemal'i, Ahmet Haşim'i ve Baudelaire'i tanıdı. Bu sanatçılar gibi birçok sanatçıdan ve kendi birikiminden yola çıkarak kendi özgün şiir kimliğini oluşturdu. Fransızcasını ilerletti ve sembolizmi kaynağından okudu. Ve nihayet Rimbaud'yu tanıdı. Bu tanışma ondan vazgeçememesine neden oldu ve birçok şiirini okudu. Artık Rimbaud'nun gezdiği iklimlerde gezme vakti gelmişti. Sayıca az; fakat seçkin şiirlerini yazarken Rimbaud etkisiyle yazmaktan kendini alamadı. Bu etki kimi zaman daha ileri boyutlarda kendini hissettirdi. Bu çalışmada, bu etki şairlerin ikişer şiiri karşılaştırılarak gösterilmiştir.

İşaret edilen bütün bu etkilere, yerli ve yabancı etkilenişlere rağmen Dıranas, zaman içinde kendi şiirini kurmuştur. "Ahmet Muhip Dıranas, gerek muhteva ve gerekse sekil bakımından şiirimize yeni teklifler getiren bir sairdir. Onu ne Beş Hececilerle başlayan şiir an'anesi içinde, ne Nâzım Hikmet, ne de Orhan Veli ve arkadaşları çevresinde ele almak mümkündür. Dıranas; Necip Fazıl, Ahmet Hamdi Tanpınar ve Cahit Sıtkı Tarancı'yı zaman zaman hatırlatsa da o şiirinin mimarîsini kendisi kuran bir sairdir. Ancak Ahmet Muhip, tema, söyleyiş tarzı ve imaj bakımlarından 1960 sonrası Türk şiirini hazırlayan sairlerden biridir. O; Fazıl Hüsnü Dağlarca gibi kendi şiir iklimi içinde ele alınıp değerlendirilecek şairlerdendir."[32]

Kaynakça

Aktaş, Şerif, (2002), *Yenileşme Dönemi Türk Şiiri ve Antolojisi 2 1920-1940*, Ankara, Akçağ Yay.

Alkan, Erdoğan, (1995), *Şiir Sanatı*, İstanbul, Yön Yayıncılık.

Asiltürk, Baki, (2001), *Dıranas'ta Ses ve İmge*, İstanbul, Varlık Dergisi, S.1124.

[32] Aktaş, Ş., (2002), *Yenileşme Dönemi Türk Şiiri ve Antolojisi 2 1920-1940*, Ankara, Akçağ Yayınları, s.125.

Aydın, Abdulhalim, *Batılılaşma Döneminde Şinasi ve Fransız Etkisi,* Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi,Cilt: 17, Sayı: 2.

Aygün İhsan, *"Gençler Diyorlar ki" Ahmet Muhip*, Yücel, C.II, S.7, Eylül 1935.

Aytaç, Gürsel, (2001), *Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi*, Ankara, Kültür Bakanlığı Yay.

Behramoğlu, Ataol, (2001), *Son Yüzyıl Büyük Türk Siiri Antolojisi*, İstanbul, Sosyal Yayınlar, C.I.

Berk, İlhan, (2001), *Başlangıçtan Bugüne Fransız Şiiri Antolojisi*, İstanbul, Türkiye İş Bankası Yay.

Cengiz, Metin, (2011), *Modernleşme ve Modern Türk Şiiri*, İstanbul, Digraf Yayıncılık.

Dıranas, Ahmet Muhip, (2008), *Şiirler*, İstanbul, Yapı Kredi Yay.

Dıranas, Ahmet Muhip, (2000), *Yazılar -Toplu Yazıları-,* İstanbul, Yapı Kredi Yay.

EROĞLU Ebubekir, *Modern Türk Şiirinin Doğası*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2011.

Kaplan, Mehmet, (1998), *Şiir Tahlilleri 1,* İstanbul, Dergâh Yay.

KIRCI Mustafa, *Ahmet Muhip Dıranas Hayatı, Fikirleri, His Dünyası,* Akçağ Yayınları, Ankara 1997.

Kula Nedim, (2002), *XIX. Yüzyıl Fransız Şiiri Üzerine İncelemeler*, Ankara, Kültür Bakanlığı Yay.

Kanık, Orhan Veli, (1963), *Fransız Şiiri Antolojisi*, İstanbul, Varlık Yay.

Perin, Cevdet, (2011), *Çağdaş Fransız Edebiyatı*, İstanbul, Elips Kitap.

Rimbaud, Arthur, (2007), *Bütün Şiirleri*, , Çev.: Erdoğan Alkan, İstanbul ,Varlık Yay.

Saraç, Tahsin, (1985), *Rimbaud'nun Mektupları*, İstanbul, Düşün Yayınevi.

Ünlü, Mahir, Özcan Ömer, (2003), *20. Yüzyıl Türk Edebiyatı 1 (1900-1940),* İstanbul, İnkılap Kitabevi.

Yener Ali Galip, (1998), *Şiirin Rimbaud Hâli,* Virgül Dergisi, İstanbul, S.12.

Yetik, Hayri K, (2005), *Edebiyatta Çalıntı*, Ankara, İnkılap Kitabevi.

Yivli, Oktay, (2005) *Ahmet Muhip Dıranas'ın Şiiri*, Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir.

Yuva, Gül Mete, (2011), *Modern Türk Edebiyatının Fransız Kaynakları*, İstanbul, Yapı Kredi Yay.

AYHAN KIRDAR ŞİİRİNDE PİTORESK VE DANTE ALIGHIERI/SANDRO BOTTİCELLİ TEDAHÜLÜ

Burak TAYİZ

İstanbul Kültür Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Özet

Servet-i Fünûn Dönemi ve Cumhuriyet Döneminde eser vermiş kimi şairlerin şiirlerinde tasvir yoluyla oluşturulmuş mısralara sıkça rast gelinmektedir. Cenab Şahabettin, Tevfik Fikret, Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Ayhan Kırdar'ın resim sanatına müracaat etmeleri ve ondan istifade etmeleri, bazı eserlerinin pitoresk bir yapıdan meydana gelmesinde önemli bir rol oynamıştır. Aynı zamanda şair ve ressam olan sanatçılar için tedahül son derece tabiidir. Ayhan Kırdar da, tıpkı Tevfik Fikret ve Bedri Rahmi gibi, resim sanatının zanaatkârı olduğundan, şiirlerinde pitoresk izler kuvvetli bir şekilde hissolunmaktadır. Çalışmanın büyük bir bölümünde ele alınmış olan Kırdar'a ait *Cehenneme Kurulan Kamp* şiirinin, Dante Alighieri'nin *Cehennem (İlahi Komedya),* İtalyan ressam Sandro Botticelli'nin *Cehennem Haritası* adlı eserleri gibi batılı kaynaklar ile münasebeti, onu pitoresk öğeler barındıran mevcut eserlerden farklı kılmaktadır. Bu nedenle şiirin temelini oluşturan batılı kaynaklar; Dante Alighieri'nin *Cehennem (İlahi Komedya)* ve İtalyan ressam Sandro Botticelli'nin *Cehennem Haritası* adlı eserlerinin tesiri bu çalışmada gün yüzüne çıkartılmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Ayhan Kırdar, Pitoresk, Cehenneme Kurulan Kamp, Dante Alighieri, İlahi Komedya, Cehennem, Sandro Botticelli, Cehennem Haritası

Abstract

In Servet-i Fünûn period and Republic period, it is frequently encountered to created verses by the way of depiction in some of the poets' poems. Cenab Şahabettin, Tevfik Fikret, Bedri Rahmi Eyüboğlu and Ayhan Kırdar resort to painting art and benefit from it, this situation play an important role in some of the works in order to arise from picturesque structure. At the same time, interpenetration is extremely natural for poets and painters. Picturesque masks are strongly felt Ayhan Kırdar's poems since he is a painter just as Tevfik Fikret and Bedri Rahmi. In the first chapter of the work, the poet's some lines are analyzed superficially in the context of painting art. Because it has a big importance with the subject, the poet's poem named "The Camp in the Hell" and its relation with the western resources comprise the second chapter of the work. This chapter aims to reveal the effects of Dante Alighieri's Inferno (Divine Comedy) and italian artist Sandro Botticelli's Map of Hell work.

Key Words: Ayhan Kırdar, Picturesque, The Camp in the Hell, Dante Alighieri, Divine Comedy, Hell, Sandro Botticelli, Map of Hell

Giriş

Resim ve şiiri duyular dünyasındaki nesnelerin, insanların yansıması olarak değerlendiren Platon, *Devlet* adlı eserinde iki sanatın üreticisinin de aynı işi icra ettiğini müdafaa eder. Bu şiir ve resim sanatçısının aynı eylemi farklı vasıtalar kullanarak yaptığının bir göstergesidir. Simonides'in *"Resim sessiz bir şiir, şiir konuşan bir resimdir."*[1] sözü de bunu destekler niteliktedir. Türk edebiyatındaki şiir ve resim ilişkisi üzerine fikir beyan eden ilk isim ise Recaizade Mahmut Ekrem olmuştur. Recaizade, resim ve şiir sanatındaki bağa dikkat çeker ve her iki sanatında birbiriyle mütemadi bir münasebet içinde oluşunun, müşterek yönler sonucunda teşekkül ettiğine değinir. Recaizade, Simonides'in düşüncesine müsteniden daha halis bir anlatımla *"Şiir resim gibidir.*[2]*"* Diyerek resim ve şiirin tedahülüne dair ayniyyet içeren düşüncelere sahip olduğunu dile getirir.

"Türk sanatında batı sanatında olduğu gibi en azından uzunca bir süre ressamların ya da resim dünyasının aktif olduğu bir ilişki değil, aksine edebiyatçıların resim dünyasına ilgi duyması şeklinde bir yakınlaşma söz konusu olmuştur. Önce, çok uzunca bir süre, dini konular, ardından mitoloji, daha sonra da tarihi konular nedeniyle edebiyat dünyasına yakınlaştığı görülen ressamların geçirdiği kültürlenme süreci, Türk sanatında yaşanmadığı için, bu diyalektiği son halkasından yakalayan Türk resmine, daha eski ve köklü bir geleneğe sahip olmanın verdiği bir özgüvenle Türk edebiyatçısının ilk adımı atması daha kolay olmuştur.*"*[3]

I. Ayhan Kırdar Şiirinde Pitoresk

Resim ve edebiyat arasında kurulmuş olan bu kuvvetli bağ, resim sanatının içinden gelen şairlerin eserlerinde bazen müphem, bazen muayyen şekillerde mevcut olabilmektedir. Daha önce Cenab Şahabettin, Tevfik Fikret ve Bedri Rahmi Eyüboğlu'nda tesadüf ettiğimiz bu durum, Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Resim Bölümü mezunu ve resim öğretmeni olan Ayhan Kırdar şiirinde de istisna göstermez.

"Bazı şiirlerinde Bedri Rahmi ve Atilla İlhan tesiri hissolunmasına rağmen, Kırdar'ın Kendine has bir duyuş tarzı ve güzel mısra yaratma kabiliyeti olduğu açıkça görülüyor."[4]

Diyen *Mehmet Kaplan*, Kırdar ve Bedri Rahmi'nin müşterek bir yönüne dikkat çekmektedir. Pitoresk şiir konusunda da müttefik olan iki şairin resim sanatına bakış açıları şiirlerine de aksetmiştir. Elbette Bedri Rahmi'nin ışık ve renk kullanımına karşın, şiirlerinde daha çok *arbstre ve ekspresyonizm'*in etkisi altında kalan Kırdar'da da kelimelerle resim çizme istidadı bulunur. Şiirlerinin pek çok mısraı, münferit bir tablo gibi okuyucunun gözünde tezahür gücüne sahiptir. Şairi yakinen tanıyan Şenel Buluntu, "*Kırdar'ın resimlerinde olduğu gibi, şiirinde de "abstre" (soyut) tarzında çalıştığını kaydeder."* [5] Karşıtlık, zıt değer ve gerçeğin renk ve biçimini bozma olarak özetlenen *Abstre*, 1905 yılından itibaren Almanya'da başladığı öne sürülen bir akımdır. Öncelikle resim sanatı üzerinde tesirini gösteren dışavurum (ekspresyonizm) akımının sonucunda zuhur etmiş ve etkisini diğer sanat dalları üzerinde hissettirmeye başlamıştır.

[1] Moran, B, (2013),*"Edebiyat Kuramı ve Eleştiri"*, İletişim Yayıncılık, İstanbul, s. 18.
[2] Parlatır, İ, (2004), *" Recaî-zade Mahmut Ekrem"*, Akçağ Yayınları, Ankara, s.25
[3] Başkan, S.,(1999), "Geçmişten Bugüne Türk ve Batı Sanatında Edebiyat Resim İlişkileri", *Antik Dekor Dergisi,* Sayı 54, s.82-89.
[4] Kaplan, M, (2012) Şiir Tahlilleri 2 (Cumhuriyet Devri Türk Şiiri), İstanbul, Dergâh Yayınları, s.320.
[5] Baş, S, (2012) *Geceye Çizilen Güneş Ayhan Kırdar ve Şiiri*, Ankara, Grafiker Yayınları, s.274.

"Dışavurum 1905'ten itibaren Almanya'da var olan bir sanat akımının temel öğesi. Almanya'da 1905-1925 yılları arasında Alman dışavurumculuğu adında bir akıma tanık olunmuştu. İşte bunun için soyut dışavurumculuk olgusunun alt yapısını, söz konusu sanat akımının oluşturduğu söylenebilir. Her iki akımında en belirgin ortak noktalarından biri, içten *gelirliği ve protest yapılanmayı bünyelerinde barındırmalarıydı. Soyut dışavurumculuğun çıkış kaynaklarından bir başkası ve önemli kilit noktası da Vasily Kandinsky'nin temsil ettiği estetikti. Çünkü özellikle 1920'li yıllarda Almanya'da gündeme getirilen soyut dışavurumculuk tanımı, ilk olarak Kandinsky'nin resimlerini açıklamak için kullanılmıştı."*[6]

Tahayyül sonucu teşekkül eden derin imgeler, bu akımın önemli bir parçasıdır. Türkiye'de ise 1950'lerde başlayan soyut dışavurumculuğun yayılmasında Nurullah Berk, Cemal Tollu, Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Zeki Faik İzer gibi isimler öncü rol oynamışlardır. Bedri Rahmi Eyüboğlu Almanya'ya yapmış olduğu ziyaretlerin dönüşünde, soyut dışavurum türüne dair çalışmalara başlamıştır. Ayhan Kırdar da resim öğrenimi gören bir öğrenci olarak, Bedri Rahmi ve Zeki Faik İzer resim atölyelerinde çalışma imkânı bulmuş, onların sanatından istifade etmiştir.

"19.11.1959 yılında Akademi'ye yazdığı bir dilekçede 1958-59 ders yılında Resim orta devre ikinci sınıfa geçtiğini ve tahsiline Bedri Rahmi Atölyesi'nde devam etmek istediğini belirtir. 21.12.1961 tarihinde ise Kırdar, Dekoratif Sanatlar Afiş bölümü yüksek kısım öğrencisi olduğunu ve resim bölümüne olan sevgisinin fazlalığından Zeki Faik İzer *atölyesini tercih ettiğini belirterek bu nedenle kaydının tekrar resim bölümüne aktarılmasını ister."* Baş, S,(2012), s.17-18.

Ayhan Kırdar içe dönük bir şairdir. Adeta bir tecrid hali içerisinde olduğu söylenebilir.

"İçine kapanık bir yapım var. Bu yaradılışım giderek başarısızlığıma neden olmaktadır." Baş, S,(2012), s.23.

Bu itirafa dayanarak mısralarının ruhî bir murakabe sonucu vakıa geldiği söylenebilir. Eğer Ayhan Kırdar'ın kelimelerini batırdığı renk paletine bir göz atacak olursak, en çok siyah rengin kullanıldığı görülecektir. Çünkü ruhiyatı vasıtasıyla bize akseden, paletindeki karşıt tonlar ve karanlığı oluşturan abstre mısraların izleridir.

"şiirlerde renk dağılımına bakınca şöyle bir tablo çıkar karşımıza: Siyah 6; simsiyah 8, kara 39, mavi 18, Kırmızı 6, sarı 11; sapsarı 1, Yeşil 5, pembe 9" Baş, S,(2012), s.275.

Onun mısralarında, gökyüzü, tanrının ayak izlerini bıraktığı mavi bir çöl, zaman örgülerini ören hamarat bir kadın, evren yavrularını kucağına almış, dev göğüslerinden emziren bir anne, gece sırta atılan bir pelerin, bulutlar boyna dolanan ipekli bir atkı, yeryüzü kocaman bir masa, güneş sarışın bir fahişe ve şamdanın üzerinde duran bir mum, dağlar, doğanın dev ağzındaki dişler, dünya tanırının dişleri arasında ezik, çürük bir elma, yıldızlar gökyüzünün yüzündeki çil, deniz masmavi bir kurdela, gemiler siyah saçlı birer kadın, kibrit pembe yanaklı, tombul ve hoyrat bir genç, sigara ise sarı saçlı, beyaz tenli bir bakire, zaman gözleri kanlı, pençeleri kocaman kara bir kedidir[7] İmge ve sembol vasıtasıyla oluşturulan mısralar, şaire özgü tasvirlerle okuyucuya bir tablo vasfında arz edilmektedir. Bu vasfa dair en zengin örneği ise *Cehenneme Kurulan Kamp* şiiri teşkil etmekte...

[6] Eroğlu, Ö,(2009) "Soyut Dışavurumculuk" http://www.ozkaneroglu.com/goster.asp?kat=yazilar&baslik=36

[7] Kırdar, A, (2012), *Ayhan Kırdar Bütün Şiirleri*, Salkımsöğüt Yayınları, Erzurum, s.18-160.

Cehenneme Kurulan Kamp
Ben iki elimde iki hançer
Kıpkızıl günahlar örmüşüm
Bu eller benim ellerim, cennetten kovuldular
Kan kusan geceye nehir nehir
Tükrükle boğulan, ezilen, lanetlenen
İrin yüklü bakışlardan bu kaçıncı kaçışım
Bu kaçıncı saplayışım tırnaklarımı yüreğime
Ama ölmedim
Neden ölmedim
Öptüm ölümün, kaynamış tutkal kokan ağzından
Kara kara yengeçlerin yuva yaptığı
Işık değmemiş ıslak saçlarına astım kendimi
Belki bin yıl sallandım durdum
Ama ölmedim
Neden ölmedim
Bıktım bu dost cüceler ülkesinde
Dev yalnızlığımı sırtımda taşımaktan
Yorgun alnımdan iri terlerin aktığı, kör kuyulara
Yılanların ve akreplerin ve ısırgan böceklerinin
Susuzluğunu gideren
Bu denizler benzindi hep
Ve hep ne varsa
Deniz denilen bu kıyılarda ateşler yaktım
Ama ölmedim
Neden ölmedim
Açmış aç ağızlarını cılız arzular
Dişleri diken diken etimde dolaşan
Tutup bütün kapılarını kırıyorum mabetlerin
Tanrıyı arıyorum
Tanrı yok diyorlar ama neden yok
Bir yumruk olup sıkılıyorum, parmaklarım dökülüyorlar
Bir kaç cam kırıyorum buz tutmuş gökten
Ben yarıdan fazla günahkârım biliyorum
Yarıdan fazla karanlık
Bu yer, bu insanlar, bu okyanus

-Ve neden sonra zaman
Bir iskelet olup sıyrıldı takvim yapraklarından
Artık bütün şarkılar susmuştu, ölüm tanrısı susmuştu
İçimdeki çanlar susmuştu, ben susmuştum
Cehennemde yer bulmak zordu

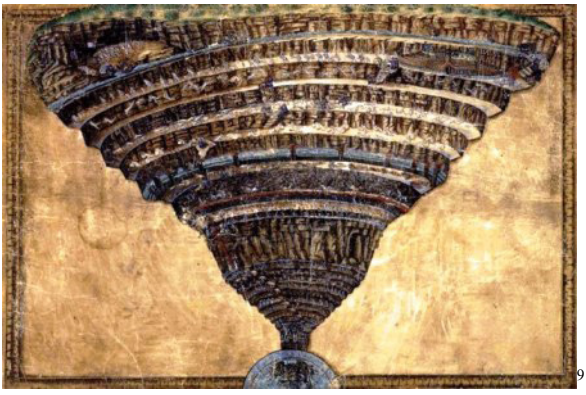
En utanılır günahlarımı sırat köprüsüne astım
Güneş bir fahişe gibi sarışındı ve üşüyordum

Demir örgülü, kızgın kapıların mermer eşiğinden
Sümük gibi alevler akıyordu
Alev denizinde yıkanıyorduk - ho ho hoy -
Alev denizinde
Alev
Deniz
Alev

Tanrının iskeletinden kan sızıyordu... Kırdar, A,(2012), s.55-56.

II. Cehenneme Kurulan Kamp, Dante ve Botticelli Tedahülü

Şairin ressamlığından kaynaklanan bir yaklaşımla kimi zaman semboller, kimi zaman imgeler ile vücuda getirdiği şiirde batılı kaynakların izleri de, şiir içerisinde eritilmiş ve Kırdar'ın kelimelerini üzerine inşa ettiği bir temel vazifesi görmüştür. İtalyan Ressam Sandro Botticelli'nin *"Cehennem Haritası"* (Mappa Dell'inferno) adlı eseri bu temele oturtulmuş tuğlalardan biridir. Resim sanatının içinden gelen ve öğrenimini bu sahada tamamlamış biri olarak Kırdar'ın *"Cehennem Haritası"* adlı eserden etkilenmiş olması mümkün olabilir. Sandro Botticelli'nin *Cehennem Haritası* adlı eseri, kaynağını Dante'nin İlahi Komedya adlı eserinden almaktadır. 1480 yılında Floransa'lı devlet adamı Lorenzo dei Medici'nin kuzeni Pier Francesco, Botticelli'den Danten'nin yazdığı "İlahi Komedya'nın kantolarını resmetmesini ister. 1480-1500 yılları arası yerine getirilen bu istek sonucu yüz resim ve çizim vücuda getirilir. Yedisi Vatikan'da olmak üzere seksen beşi Berlin'de olan eserin sekiz kadar parçası ise kayıptır.[8]

 [9]

İlahi Komedya'nın *Cehennem* bölümünde Dante cehennemi, günahkârlık derecesine göre dokuz halkadan tasvir etmiştir. Botticelli ise bu tasavvuru hiçbir detayı atlamadan fırçasıyla vücuda getirmiştir. Dante, kendisi gibi büyük bir sanatçı olan yurttaşını etkilediği gibi şüphesiz dünya edebiyatlarını da aynı raddede etkilemiştir.

"1839 tarihli Tanzimat Hareketi'nden sonra başlayan Batı'yı tanıma maceramızda durak noktalarından biri de XIII-XIV. Yüzyıl İtalyan şairi Dante Alighieri (1265-1321)'dir. Bir başka ifadeyle Avrupa'ya kimlerle açıldık sorusunun cevaplarından biri

[8] Alemdaroğlu, S., (2001) "Botticelli'de Bir İlahi Komedi Figürü: Lucifero", *Sanat Çevresi, sayı:271, s.59-61.*
[9] Botticelli, S, (1490-1497), *"Mappa Dell'inferno"*, *Italy, Florance*

Dante'dir.(...) İlahi Komedya'nın Feridun Timur tarafından 1955-56'larda Türkçeye tamamının çevrilmesiyle Dante Alighieri'nin Türkiye'de tanınma işleminin tamamladığını ve Türk yazarlarını doğrudan etkilemeye başladığını söyleyebiliriz."[10]

Botticelli, 34 kanto, 4720 dizeden müteşekkil *Cehennem'*in ihtiva ettiği 9 daireyi tafsilatıyla resmederken, eser genel hatları itibariyle şu şekildedir:

Limbus adı verilen paganlar ve kâfirlerden oluşan 1. Daire,
şehvet düşkünü günahkârlarından oluşan 2. Daire,
açgözlüler ve oburlardan oluşan 3. Daire,
cimriler ve savurganlardan oluşan 4. Daire,
hiddet ve öfke günahlarını işleyenlerin ev sahipliği yaptığı 5. Daire,
sapkınların bulunduğu 6. Daire,
saldırganların cezalarını çekmekte olduğu 7. Daire,
entrika ve hileye başvuranların bedel ödemekte oldukları 8. Daire
ve son halka olan ihanet içerisinde bulunan hainlerin barındıkları 9.Daire… Dante'nin nazmettiği *Cehennem* bölümü, *Cehenneme Kurulan Kamp* şiirine de bir ilham olarak aksetmiştir.

"Ben iki elimde iki hançer
Kıpkızıl günahlar örmüşüm
Bu eller benim ellerim Cennetten kovuldular" Kırdar, A,(2012), s.55.

Dizeleri ile başlayan şiir, şairin günahkâr nazarı ile nakledilmektedir. Bu dizeler ile Kırdar'ın kendisini cennetten kovulan şeytan nispetinde günahkâr addettiğini söylemek mümkündür. Tıpkı şeytan gibi cennetten cüda kalmak, dünya takvimi ile sayılamayacak senelere dek uzanan bir ıstıraba mahkûm olmasına neden olmuştur.

"Öptüm ölümün tutkal kokan kaynamış *ağzından/Kara kara yengeçlerin yuva yaptığı/I*şık değmemiş ıslak saçlarına astım kendimi/Belki bin yıl sallandım da durdum*"* Kırdar, A,(2012), s.55.

Öyle ki bizzat ölüm dahi, bu ıstırabın yanında zayıf ve tesirsizdir. Çünkü acı payidar ve ebedîdir. Bu nedenle ölümü bir kurtuluş olarak görmüş ve büyük bir arzuyla ona sarılmıştır. *"Bu kaçıncı saplayışım tırnaklarımı yüreğime"* Kırdar, A,(2012), s.55. Fakat arzuladığı ölüme kavuşmak mümkün olmamıştır. Günahkâr bu ıstırabı şu dizelerle zikretmektedir;

"Öptüm ölümün tutkal kokan kaynamış ağzından"
Kara kara yengeçlerin yuva yaptığı
Işık değmemiş ıslak saçlarına astım kendimi
Belki bin yıl sallandım da durdum
Ama ölmedim" Kırdar, A,(2012), s.55.

Şair melal ve ıstırap yönü ile okuyucuya gerçek bir cehennem takdim ederken, tasvir yönü ile de bir cehennem tablosunun husule geldiği dizeleri akabinde sıralar. Tüm cehennem ahalisiyle birlikte cehennemin *Deniz* kıyısına yığılmış günahkârlardan biri olduğunu

[10] Karakartal, O., (2009), "Türkçede Dante", *Turkish Studies International Periodical For The Languages, Literature And History of Turkish or Turkic, 4/1-I, s. 465-485 www.turkishstudies.net*

aktarmaktadır. Yılanlar, akrepler, ısırgan böcekleri bu tablonun imajları arasındadır.

"Yılanların ve akreplerin
Ve ısırgan böceklerin susuzluğunu gideren
bu denizler benzindi hep
ve hep ne varsa deniz denilen kıyılarda ateşler yaktım" Kırdar, A,(2012), s.55.

Deniz imajının yapıldığı dizeden de anlaşıldığı üzere günahkârlar bir denizin kıyısındadır. İlahi Komedya'nın Cehennem bölümünün, 3. Kanto, 70-77. dizeleri arasında bir ırmaktan bahsedilir;

"*Biraz daha öteye bakınca*
Bir kalabalık gördüm büyük bir ırmağın kıyısında
Dedim ki: "Usta, bunların kim olduklarını
öğrenmeme izin ver, ırmaktan geçmeye
can attıkları seçiliyor bu cılız ışıkta bile,
nereden geliyor bu istekleri?
"Her şeyi anlayacaksın" dedi
"Akheron'un hüzünlü kıyısında."[11]

Eserin bir başka çevirisinde ise aynı dizeler şu ifadelerle nakledilmiştir;

"*Az daha ileri bakınca, büyük bir nehrin kıyısında toplanmış bir kalabalık gördüm.*

-Üstad*, dedim, kimdir bu ruhlar? Bu zayıf ışık altında iyi seçebiliyorsam, nehri geçmek için can atar gibi görünmeleri ne biçim bir nizam gereğidir? Müsaade et de öğreneyim.*

Cevap verdi:

-Akheron nehrinin korkunç kıyısına vardığımız zaman öğreneceksin bunun hikmetini"[12]

Dante'nin tasvir etmiş olduğu kıyısı kalabalık ırmak ile Kırdar'ın tasvir etmiş olduğu kıyısı kalabalık *deniz,* vazife dolayısıyla müşterek bir benzerliğe sahiptirler. Kırdar aynı zamanda bu kalabalığı "*Cehennemde yer bulmak zordu*" mısraı ile nakletmektedir. Kırdar, A,(2012), s. 56. Aynı zamanda şiir tahliline konu olmuş bu mısraı, Mehmet Kaplan daha da aydınlatarak yeis içindeki günahkâr psikolojisini sarih bir şekilde ortaya koyar: *"o kendini cehenneme bile layık görmemektedir."* Kaplan, M,(2012), s.322. Aynı zamanda Kırdar'ın tasvirinde günahkârların kıyısına kümelendikleri benzin denizi, yine Dante'nin tasavvur ettiği, Botticelli'nin de resmettiği, *Styx Bataklığı* ile ayniyetlik içeren imajlara sahiptir. Dante 7. kantonun 100-107 numaralı dizelerinde altı ve yüzeyi günahkârlara dolu olan Styx Bataklığı'nın çamura çalan renginden bahseder.

"*Kendinden kaynaklanan bir kanalla*
sularını boşaltan bir kaynağı aştık
daireden çıkıp karşı kıyıya ulaştık
Acem halısından (karanın ağır bastığı kızıl ve kara karışımı) çok karaya çalıyordu su,
ırmak boyundan giderek
garip bir yoldan aşağılara ulaştık." Teksoy, R,(2013), s.93.

Yine eserin bir diğer çevirisinde bu bataklık şu tanımlamayla aktarılmıştır:

[11] Alighieri, D, Çev, Teksoy, R, (2013), *İlahi Komedya-Cehennem*, Oğlak Yayıncılık, İstanbul, s.56
[12] Alighieri, D, çev. Timur, F, (1993), *İlahi Komedya-Cehennem*, Milli Eğitim Basımevi, Ankara, s. 92

"Kaynayan ve sularını yine kendisinin kazdığı hendeğe boşaltan bir kaynağı aştık ve daireyi geçerek karşı yakasına vardık. Suların rengi kızıldan çok siyaha çalıyordu. Esmer dalgaları izleyerek sarp bir yoldan aşağı indik." Timur, F,(1993), s.130.

Kırdar'ın dizesindeki benzin denizi, bu mısralarda geçen karanın ağır bastığı kızıl ve kara karışımı bataklıkla muadil olarak tasvir edilmektedir.

"*Tutup bütün kapılarını kırıyorum mabetlerin*
Tanrıyı arıyorum
Tanrı yok diyorlar ama neden yok" Kırdar, A,(2012), s.56.

Dizeleri ile tanrıyı arayan günahkâr, bu arayışın sonuç vermemesinden müteessir, tıpkı cehennemin *beşinci dairesindeki Styx Bataklığı* ahalisi gibi *hiddetli* bir hâl ile şu mısraları dile getirir;

"Bir yumruk olup sıkılıyorum
Parmaklarım dökülüyorlar
Birkaç cam kırıyorum buz tutmuş gökten" Kırdar, A,(2012), s.56.

Dante'nin tasavvuru ile cehennem, yol alındıkça soğuk bir havanın hüküm sürdüğü bir diyar olmaktadır. İç içe geçmiş halkalar şeklindeki cehennem derinleştikçe daralmakta ve daraldıkça soğuk etkisini göstermektedir. Bu tasavvuru, 3. Kanto 79-87 dizeleri arasında Dante'yi ırmağın karşı kıyısına geçirmek için gelen kayıkçının telaffuz ettiklerinden anlamak mümkündür.

"Birden bir kayıklı bize doğru
saçı sakalı ağarmış bir ihtiyar geldi,
bağırarak: "Sonunuz kötü, kötü ruhlar!" dedi.
"Ummayın sakın gökyüzünü görmeyi,
öbür yakaya, sonsuz karanlıklar, sıcaklar,
buzlar diyarına götürmeye geliyorum sizi" Teksoy, R,(2013), s.56.

Yine eserin bir diğer çevirisinde buzlu cehennem tasviri şu sözlerle nakledilir;

"Ve işte saçı sakalı ak pak bir ihtiyar kayıkla bize doğru geliyor:
-Veyl sizlere, kötü ruhlar! Diye haykırıyordu. Asla kapılmayınız cenneti görmek ümidine! Karşı sahile, ebedî karanlıklara, ateşlerin buzların içine götürmeğe geliyorum sizleri." Timur, F,(1993), s. 92.

Bu dizelerin ardından Kırdar, yine İlahi Komedya ile ilişkili iki dize dile getirmektedir.

"Ben yarından fazla günahkârım biliyorum
Yarıdan fazla karanlık bu yer, bu insanlar, bu okyanus"

*Cehennem'*in 4.kanto 31.dizesinde Dante, rehberi nezaretiyle yaptığı gezintisinde cehenneme giriş vazifesi gören, Limbus'tadır. Limbus 1. Dairededir fakat cehennemden müstesnadır. Cehennemin başladığı asli yere köprü vazifesi görmekte olan bir geçittir. Burada bulunan günahkârlar, Araf'ta bulunan günahkârlar ile benzer şekilde, Dante'nin deyimiyle *sallantıdadır*. Teksoy, R,(2013), s.63.

"Limbus iki bölümden ibarettir (...) Birinci bölümde, ölümlü hayatlarında kendilerini sivriltecek büyük işler başarmadan yaşamış olanlar bulunur. Bunlar çoğunluğu yapar. İkinci bölüm ise aydınlık bir yerdir ve burada, ırk, mezhep gözetilmeksizin eski devirlerin tanınmış şair ve bilginlerinden meydana gelen seçkin bir topluluk yer almaktadır." Timur, F,(1993), S.99.

Bu beyan hülasa Limbus'un bir bölümünün karanlık, bir bölümünün aydınlık olduğunu izah etmektedir. Kırdar'ın *"yarıdan fazla karanlık bu yer"* tasviri Limbus'un karanlık bölümü ile örtüşmektedir. Limbus'da karanlık bölümün aksine aydınlık bölümde insanlığa faydası bulunmuş ünlü kişiler bulunmaktadır. Bu ünlü kişiler, şairler, filozoflar ve ilim adamlarıdır. Limbus ahalisi arasında: Homeros, Horatius, Ovidius, Lucanus, Hektor, Cesar, Sokrates, Platon, Demokritos, Diogenes, Anaksogras, Tales, Empedokles, Heraklieitos, Zenon, Euklides, Ptolemaios, İbni Sina ve İbni Rüşt gibi önemli isimler vardır. Dante ve rehberi arasında 4. Kanto 31. dize itibariyle başlayan diyalog ile Kırdar'ın bu dizeleri arasındaki bağ ve altındaki mana, daha belirgin hatlarla ortaya çıkabilir.

"Niçin sormuyorsun gördüğün ruhların sahiplerini?
gitmeden daha ileri, bil ki bunlar günahkâr değil,
erdemleri var, ama yeterli değil,
çünkü senin inancının da giriş kapısı
vaftizden yoksun kalmışlar;
*h*ıristiyanlıktan *önce yaşamışlar*
ama Tanrı'ya gerektiği gibi tapınmamışlar." Teksoy, R,(2013), s.62.

Dizeleri ve bu dizeleri takiben gelen

"Oldukça uzaktaydık daha, ama
yine de saygın kişilerin
bulunduğunu seçebiliyordum orada"

dizeleri, yine Limbus'taki kişilerin vasfına yöneliktir. Bu durumda cennette olmamaları ve cehenneme daha yakın bir yerde bulunmaları nedeniyle Dante tarafından yarı günahkâr olarak addedilen bu isimler gibi Ayhan Kırdar da cemiyet fikri taşıyan bir şairdir.

"İlk kitapları Lo ve Bağırıyorum'da yer yer toplumsal meseleleri işleyen şair, özellikle Gece Bir Kelepçe Bileklerimde, Soyarken Bıçak Karanlığı ve Geceye Çizilen Güneş kitaplarıyla birlikte geniş kitleleri ilgilendiren sosyal sorunlara yönelir. Kırdar'ın son kitaplarında ısrarcı bir tutumla ele aldığı bu konular, bireysel temalar gibi çeşitlilik göstermekten belli başlı konular üzerine odaklanır. Bu temalar, Anadolu insanı ve halkın içinde bulunduğu sıkıntılar ve bu sorunların bir gün çözüleceği ve sona ereceğine duyulan umut etrafında yoğunlaşır." Baş, S,(2012), s.187.

Ancak Kırdar şiirinde, günahkâr psikolojisiyle kendini yarından fazla günahkâr olarak addetmekte ve bu durum ruhiyatı gereği adeta Limbus'un karanlık tarafı ile örtüş-

mektedir. Günahkâr psikolojisinin baskınlığı ile oluşturulan bu iki dize, Mehmet Kaplan tarafından vicdani bir temele binaen müşahede edilerek, bu ruh hali yine açık bir şekilde ortaya konur.

*"Ben yarıdan fazla günahkârım biliyorum" mısraı açık bir itirafı belirtiyor: Yarıdan fazla g*ünahkâr, tamamıyla değil. "Yarı*dan fazla karanlık bu yer bu insanlar bu okyanus" mısraında şair kendi günahını başkalarına ve kâinata izafe ediyor. Yalnız o değil, bütün insanlar, bütün dünya ve kâinat günahkâr ve suçludur."*

Bu dizelerin akabinde oluşturulmuş

"En utanılır günahlarımı Sırat köprüsüne astım
Güneş bir fahişe gibi sarışındı üşüyordum"

Mısraları ise İlahi Komedya ile doğrudan münasebet içerisindedir. 7. Kanto 121. dizede *Styx Bataklığı* altında acı çekenlere ithafen zikredilen şu sözler bu münasebeti aşikâr eder değerdedir;

"Güneşin neşe saçtığı güzel havada
hüzünlüydük, kara dumanlar sarmıştı içimizi
kara çamurlar içinde yaşıyoruz hüznü şimdi." Teksoy, R, (2013), s.95.

Aynı dizeler farklı bir çeviri ile şu şekilde takdim ediliyor;

"Güneşin neşe saçtığı o güzelim gök kubbenin altında iken yüzümüz hiç gülmezdi, hiddetin kara dumanı ruhlarımızı bürümüştü. Şimdi ise kara çamurların içinde gönüllerimiz kasvetli yaşıyoruz." Timur, F,(1993), s.131.

Bir nevi metinlerarsılık ihtiva eden "*güneş bir fahişe gibi sarışındı, üşüyordum"* dizesinin altında yatan mana, Mehmet Kaplan tarafından ise psikanalist bir yaklaşımla ele alınmıştır.

"Ailenin temsil ettiği ahlakî kıymetler, çocukta içgüdülerini kontrol altına alan bir üst-en (sur-*moi) teşkil eder. Bundan mahrum olarak yetişenler kendilerini tamamıyla içgüdülerine teslim ederler. Üst-ben "*şuur"dur. *Şuurun ahlakî kontrol mekanizmasının zayıf oluşu, gayri şuurdaki kuvvetleri başıboş bırakır. Ayhan Kırdar'ın güneşi bir "fahişe" gibi görmesi, öyle zannediyorum ki babasını hakir görme duygusuyla ilgilidir. Zira güneş babanın, aklın ve Tanrı'nın sembolüdür. En utanılır günahlarımı Sırat Köprüsü'ne astım/Güneş bir fahişe gibi sarışındı üşüyordum mısralarında günahları teşhir, ölüme meydan okumayla beraber, güneşi hakir görme duygusu da vardır."* Kaplan, M,(2012), s.327.

Bu dizelerin devamında gelen bu mısralar, şiirin finalini oluşturmaktadır.

"*Demir örgülü kızgın kapıların mermer eşiğinden*
Sümük gibi alevler akıyordu
Alev denizinde yıkanıyorduk – ho ho hoy-
Alev denizinde

Alev
Deniz
Alev

Tanrının iskeletinden kan sızıyordu"

Demir örgülü kızgın kapıların mermer eşiği, sümük gibi akan alevler, alev denizi tasvirlerinde kullanılan imgeler son bölümde mütekâsiftir. Şairin ıstırabı 3. Kanto 9. Mısradaki gibi, cehennem kapısı üzerinde yazılı olan şu cümleyi doğrular nispettedir: *"İçeri girenler, dışarıda bırakın her umudu"* Teksoy, R, (2013), s.53.

Bu imgeler, Dante'nin *Cehennem'*inin ilhamı, Botticelli'nin *Cehennem Haritası'*nın seçkin bir kolaji ile birleşerek, Kırdar'ın dizelerinde kendine has bir anlatım tarzıyla sentezlenmiştir.

Ayhan Kırdar, batılı kaynaklarla kan bağı taşımasına karşın, imaj gücü yüksek kelimeleri ve bu kelimeler vasıtasıyla örülen mısraları, şairliğinin potasında eritme hususunda muvaffak olmuştur. Dolayısıyla bu kan bağı onun şiirini orijinallikten men etmemiş; aksine göz ardı edilemez nispette değerli kılmıştır. Resim sanatının zanaatkârı olması nedeniyle, şiirlerinde kendine özgü bir paletle, yer yer bu sanattan istifade eden Kırdar, pitoresk yapıdan müteşekkil anlatımıyla da sanatların tedahülünü şiirlerine başarıyla tatbik etmiştir.

Kaynakça

Alemdaroğlu, Semra, (2001), *Botticelli'de Bir İlahi Komedi Figürü: Lucifero*, Sanat Çevirisi.

Alighieri, Dante, (2012), *İlahi Komedya*, İstanbul, Oğlak Klasikleri.

Alighieri, Dante, (1993), *İlahi Komedya*, Milli Eğitim Yayın.

Baş, Selma, (2012), *Geceye Çizilen Güneş Ayhan Kırdar ve Şiiri,* Ankara, Grafiker Yay.

Başkan, Seyfi, (1999), Geçmişten Bugüne Türk ve Batı Sanatında Edebiyat Resim İlişkileri, *Antik Dekor Dergisi.*

Botticelli, Sandro, *Cehennem Haritası,* İtalya-Floransa, 1490-1497

Eroğlu, Özkan, *Soyut Dışavurumculuk*, 2009

http://www.ozkaneroglu.com/goster.asp?kat=yazilar&baslik=36 (Erişim tarihi: 1.6.2014)

Kaplan, Mehmet, (2012), *Şiir Tahlilleri 2*, İstanbul, Dergâh Yay.

Karakartal, Oğuz, (2009), "Türkçede Dante", *Turkish Studies International Periodical For The Languages, Literature And History of Turkish or Turkic, www.turkishstudies.net*

Kırdar, Ayhan, (2012), *Bütün Şiirleri*, Erzurum, Salkım Söğüt Yay.

Moran, Berna, (2013), *Edebiyat Kuramı ve Eleştiri*, İstanbul, İletişim Yay.

FETHİ NACİ'NİN "*ELEŞTİRİ GÜNLÜKLERİ*"Nİ ELEŞTİREL OKUMAK

Duygu ALTIN

Yıldız Teknik Üniversitesi

Özet

Eleştiri ve eleştirmenlik, birbiriyle bütünleşen bu iki kavram, Türk edebiyatının geçmişten günümüze en çok tartışılan konuları arasında yer almaktadır. Özellikle eleştirinin edebiyatımızda kuramlarla gelişen bir alan olmasından daha çok,beğenme-beğenmeme gibi öznel tercihlere veya çeşitli ideolojik kavramlara bağlı olarak oluşması, eleştiride öznellik - nesnellik sorunsalını gündeme getirmektedir. Ayrıca eleştirimizin Batı edebiyatındaki gibi çeşitlilik göstermemesi de eleştirimizin eksik yönlerinden birini oluşturmaktadır.Fethi Naci, edebiyatımızda eleştiri anlayışının yanı sıra, üslubu ve tavrıyla da tartışılan önemli eleştirmenlerimizden biridir. Özellikle 1980-1995 yılları arasında kaleme aldığı "*Eleştiri Günlükleri*", deneme- eleştiri türünün önemli örnekleri arasında yer almaktadır. Yazarın bu başlık altında yer alan eleştirel incelemeleri, öznellik-nesnellik; eleştiride ideolojik tavır gibi sorunsalları ortaya koyması bakımından ayrı bir önem taşımaktadır. Bu bildiride, Fethi Naci'nin "*Eleştiri Günlükleri*" ele alınmakta ve yazarın incelemeleri eleştirel bir okumayla sunulmaktadır. Çalışmamızda kaynak olarak, J. Ortega y. Gasset'ın "*Sanatın İnsansızlaştırılması*" ve Wayne C. Booth'un "*Kurmacının Retoriği*" adlı eserlerinin yanı sıra, Fethi Naci eleştirisindeki dönem değişimlerini ele alan Yıldız Ecevit'in "*Fethi Naci'de Toplumcu Estetiğin Üç Aşaması*" adlı makalesinden ve Türk edebiyatında eleştiri üzerine çalışmış başka bazı yazarların eserlerinden yararlanılmıştır. Amaç; Marksist kuramdan beslenen Fethi Naci'nin incelemelerindeki öznel, nesnel ve ideolojik yaklaşımları tartışmak, eleştirilerinde meydana gelen söylem değişimlerini tespit etmek ve yazarın eleştiri tarihimizdeki yerini belirtmektir.

Anahtar Kelime: Deneme-eleştiri, günlük, Toplumcu Estetik, ideolojik yaklaşım

Abstract

Criticism and being a critic, the two concepts merged into one another, are two of the most discussed subjects in the history of Turkish literature. Especially, the formation of criticisim in our literature which was mostly based on the subjective chocies, i.e. like – dislike, or various ideological concepts, rather than being a field developed around the theories, brings out the subjectivity – objectivity problem in criticism. Furthermore, the lack of diversity in our criticism compared to the one in Western literature, constitutes one of the deficiencies of our criticism. Fethi Naci, whose style and approach along with his criticisim has been debated, is one of the prominent critics in our literature. Especially, his "Diaries of Criticism", which were written between 1980 and 1995, are among the significant examples of essay – criticism genre. His critical writings under this title have a particular importance in terms of presenting the problematics, like subjectivity – objectivity and ideological approach in criticism.In this study, Fethi Naci's *"Diaries of Criticism"* are discussed and his investigations are presented with a critical reading. We benefited from *"Dehumanization of Art"* by J. Ortega y. Gasset and *"The Rhetoric of Fiction"* by Wayne C. Booth as our references. We also benfited from Yıldız Ecevit's article named *"Three Stages of Socialist Aesthetics in Fethi Naci"*, which discusses the period changes in Fethi Naci's criticism, and some other works of different writers who had also studied on

criticism in Turkish literature. The purpose of this study is to discuss the subjective, objective and ideological approaches in the writings of Fethi Naci who was influenced by the Marxist theory, to determine the discursivechanges in his criticism and to show his place in our history of criticism.

Key Words: Essay-criticism, diary, Socialist Aesthetics, idelogical approach

Tanzimat Fermanı'nın ilanıyla Osmanlı Devleti'nde başta siyasî ve sosyal olmak üzere Batı'yı örnek alan büyük değişimler meydana gelmiştir. Batılılaşma fikrinin yarattığı bu değişim/dönüşüm cereyanı sanatımızda da yansımalarını bulmuş ve yeniliklere kaynak olmuştur. Özellikle Batı'dan yapılan çeviri faaliyetleriyle edebiyatımızda ilk örnekleri verilmeye başlanan edebi türlerin arasında eleştirinin de bulunduğunu bilmekteyiz. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın tespitiyle Tanzimat fikrinin doğmasına eleştirel düşünce kaynaklık etmiş olsa da edebiyatımızda batılı anlamda eleştirinin tanımlanması Tanzimat Dönemi'nden sonra gerçekleşmiştir. Yeni Edebiyat dönemi olarak tanımlanan ve Divan Edebiyatı anlayışından ayrılan Tanzimat Edebiyatı'nda eleştiri türü yazarlar arasındaki eski ve yeni edebiyat tartışmalarıyla öne çıkarken, Servet-i Fünûn Dönemi yazarlarının eleştiriyi daha sistemli hale getirdiklerini söyleyebiliriz.[1] Mütareke ve Milli Mücadele Döneminde eleştiri türünün problemleri devam etmiş; hatta eleştiri temel işlevinden uzaklaşarak Türkçülük, Milli Edebiyat, dilde sadeleşme, hece ve aruz konuları etrafında dönen tartışmalarda yazarların fikirlerini söyledikleri edebî tür haline dönüşmüştür.[2] Cumhuriyetin ilk yıllarında Mehmet Fuat Köprülü tarafından sistemleştirilen edebiyat tarihinin gelişiminden eleştiri de etkilenir.[3] 1939-1960 yıllarında dünyada ve ülkemizde gelişen siyasî, sosyal olayların edebiyatımıza da etkisi olur ve toplumcu/gerçekçi edebiyatın bu yıllarda öne çıktığı görülür. Eleştiri türünde ise Nurullah Ataç bu dönemde önemli bir isimdir. Eleştiri anlayışında izlenimci eleştiri ağırlıklı olsa da, nesnel eleştiriye geçiş dönemi olarak görebileceğimiz bu dönemde eleştiri türüne önemli katkılar yapılır. Dönemin sonu ve 1960 yıllarının başında ise edebiyat dünyamızda yeni eleştirmenler yazılarıyla eleştirimize farklı bir bakış ve soluk getirirler. Bu genç eleştirmenler arasında Fethi Naci ismi de yer almaktadır.[4]

1956-1998 yılları arasında eleştiriler kaleme alan Fethi Naci, Marksist kuramı kaynak alan eleştiri anlayışının edebiyatımızda önemli temsilcilerindendir. Fethi Naci'nin yazılarındaki ideolojik yaklaşımın, toplumcu görüş ve estetik arasındaki değişen tavrının, öznel söylemlerinin eleştiri tarihimizdeki yerini belirlemek için, onun eleştirisindeki Marksist kuramla olan bağını örneklerle açıklamak gerekmektedir. Bildirimizde yazarın inceleme/eleştiri anlayışı çizgisini ortaya koymak adına "Eleştiri Günlüklerine" yer vermeyi uygun buluk. Bunun sebebi olarak, günlük türünün samimi havasında yazılan yazıların Fethi Naci'nin eleştiri anlayışını yansıtan önemli örneklerden oluşması gösterilebilir.

Asıl adı İsmail Naci Kalpakçıoğlu olan yazar/eleştirmen üniversitede iktisat eğitimini tamamlar. Yazarın üniversite yıllarında "İlk önemli okumalarım" dediği kitaplar Marksizmden söz eden kitaplardır: *Manifesto*, Engels- *Cemiyetin Asılları*, Carlo Cafieri-*Kapital Özeti* ve Edition Sociales'ın kitaplarıdır.[5]

[1] Uçman, A., (2003), "Tanzimat ve Servet-i Fünûn Dönemi Türk Edebiyatında Eleştiri", *Hece Dergisi,* c.7, sayı:77-78-79, s.48-69

[2] Kahraman,Â.,(2003), "XX. Yüzyılın İlk Çeyreğinde Türk Edebiyatında Eleştiri",a.g.e,s.99

[3] Özçelebi, B.,(2003), " Cumhuriyet Döneminde Edebî Eleştiri (1923-1938)",a.g.e.,s.121

[4] Özçelebi, H.,(2003),"Cumhuriyet Döneminde Edebî Eleştiri (1939-1960)",a.g.e,s. 124-150

[5] Gümüş, S., (1997), *Fethi Naci'ye Armağan*, İstanbul, Oğlak Yayınları,s.19

Marksist kuramın altını ısrarla çizmek gerekir çünkü bu görüş, Fethi Naci eleştirisinin merkezini oluşturmasının yanında, aslında onun tüm yaşam anlayışını ifade eden özel bir anlamı da bulunmaktadır. Bir söyleşinde kendini şu şekilde ifade ettiğini okuruz:

" *Ben halk çocuğuyum. Halk ne kadar hergeleyse o kadar hergeleyim, ne kadar iyiyse o kadar iyiyim, ne kadar korksa o kadar korkağım. Ama işte ona sonradan eklenen bir ideoloji Marksizm var. İşte orada tamamlanıyor benim kişiliğim galiba*."[6]

Bu durum, ideolojiyi hayatının merkezine alan anlayışı, yazılarında bazen çok açık, bazen satır aralarına gizlenmiş olarak karşımıza çıkmaktadır. Denilebilir ki Fethi Naci, eleştirisinin kaynağını Marksist kuramcılar olarak belirlemiş ve görüşlerinde değişmeyen çizgi yazarlık/eleştirmenlik dönemi boyunca bağlı kaldığı bu görüşler olmuştur. Fakat Fethi Naci, eleştirmenliğinin ilk yıllarında savunduğu radikal toplumcu anlayışı devam ettirmekten yana olmamış, bu kuramın daha edebiyatça söylemi olan Georg Lukacs'ın görüşlerini benimseyerek, eleştiri anlayışında bir değişime yönelmiştir.[7] Semih Gümüş'le yetmişinci yaşında yaptığı söyleşide görüşlerindeki değişimi şöyle açıklar:

"İnsan Tükenmez'deki eleştirileri yazarken en beğendiğim eleştiri tanımı Plehanov'un tanımıydı: "Maddeci eleştiri bir eserin özünü sosyolojik dile çevirmektir." Bunun için benim eleştirilerim de içeriğe yönelik, toplumbilimsel yanı ağır basan eleştirilerdi. İnsan Tükenmez'e baktığım zaman birtakım yeteneksiz şairleri ve yazarları yalnızca solcu oldukları için, hapishaneye girip çıktıkları için "tutmuş" olduğumu görüyorum. İyimserlik-kötümserlik hakkındaki düşüncelerimin çoğunun Türkiye gerçekleriyle uyuşmadığını görüyorum. Olumlu tip sorunun kökünde yatan parti çizgisine uyma zorunluluğunun sanatçıyı yaratma özgürlüğünden nasıl uzaklaştırdığını göremediğimi görüyorum."[8]

1959 yılında *"Bir Autocritique Denemesi"* başlıklı yazısından sonra yazdığı eleştiriler, bu yeni görüşlerin çizgisinde devam eder. Yıldız Ecevit, Fethi Naci eleştirisinin değişimlerini incelediği yazısında, onun *Gerçek Saygısı* adı altında topladığı yazılarının edebiyata 'daha bir edebiyatça' baktığına, bunun ise Fethi Naci'nin eleştiri anlayışında yeni bir dönemi işaret ettiğine dikkat çekmektedir. Ayrıca Ecevit, toplumcu estetik anlayışını benimsemiş eleştirmenin edebiyatçı yönüne 'kısmi' de olsa özerlik tanıdığını da bu görüşlerine ekler.[9]

1980-1995 yılları arasında yazılan *Eleştiri Günlükleri* incelendiğinde, yazarın önceki yazılarına göre, Marksist edebiyat kuramcısı G. Lukacs'ın görüşlerinin günlüklerde öne çıkması, Fethi Naci'nin bu değişimine kanıttır. Fakat bu söylem yumuşaması, estetiği ön plana çıkarma çabaları Fethi Naci'nin incelemelerinde toplumcu yaklaşımın artık yer almadığını göstermez. Özellikle gerçekçi estetiğin çerçevesinde oluşturduğu eleştiri "ölçütleri" yazılarına, çoğu zaman ideolojik kaygılarla doğrudan veya dolaylı olarak yansımaya devam eder. Bu durum ise onun yargılarında siyasi yaklaşımların tuzağına düşmesine ve öznel/izlenimci eleştiri sınırları içinde kalmasına neden olmuştur.

Yıldız Ecevit, onun estetiği öne çıkarmaya çalıştığı yazılarında çelişkili bir durum olarak, toplumcu estetikten uzaklaştığını fark ettiği anda toplumsallığın altını daha güçlü çizmeye çabaladığı tespitinde bulunur.[10] Ayrıca eleştirilerinde gerçekçi estetik kaynaklı ana "ölçütleri"nden üzerinde titizlikle durduğu karakterler için belirledikleridir. Olumlu karakter

[6] Yılmaz, İ., (2002), *Hürriyet Gösteri,* sayı:239, s.6-9
[7] Ecevit, Y., (1997), " Fethi Naci'de Toplumcu Estetiğin Üç Aşaması", *Fethi Naci'ye Armağan*, Haz. Semih Gümüş, İstanbul, Oğlak Yay., s.101-122
[8] Gümüş, S., (1997),s.25
[9] Ecevit, Y., (1997), s.107
[10] a.g.e, s.118

fikrinin yazarı parti çizisine bağladığını, bu sebeple de yazarın özgürlüğünün kısıtlandığını düşünen Fethi Naci, ilk yazılarında savunduğu bu fikirden vazgeçtiğini belirtmesine rağmen, yazılarındaki ideolojik yaklaşımın karakterler üzerinde yoğunlaşması dikkat çekicidir.

Bu görüşlerimize örnek olarak *Gücünü Yitiren Edebiyat*'ta Kemal Tahir'in *Yol Ayrımı* romanı için yazdığı eleştiri (1981) gösterilebilir. Naci'ye göre, *Esir Şehrin İnsanları* ve *Esir Şehrin Mahpusu* adlı romanlarının karakteri Kamil Bey, *Yol Ayrımı*'nda yazar tarafından bambaşka bir insana dönüştürülür. Kemal Tahir, kültürlü, sakin, yaptıklarıyla övünmeyen, hatta övünülecek davranışlarını bile saklayan, onurlu, başkalarını düşünen Kamil Bey'in kişiliğini daha sonra değiştirerek onu küçültmeye; hatta bunun için *Yol Ayrımı'nda* roman kişilerine gerçekdışı sözler söyletmekten çekinmez.[11] Fethi Naci bu görüşünü kanıtlamak için romandan uzun alıntılar yapar. Üç romanın birbiriyle ters düşen yerlerini karşılaştırır. Buraya kadar eleştiri sınırları içinde kabul edilebilir bir yol izleyen Fethi Naci, yazısını şu yargıyla bitirir:

"*Nermin Hanım'ın Yol Ayrımı'nda anlattığı Kamil Bey üst üste çekilmiş iki fotoğrafın verdiği izlenimi verdi bana: Kamil Bey'in altında bir başkasının varlığını sezmemek olanaksız. Kemal Tahir, sanki Kamil Bey'i bahane ederek bir başkasıyla hesaplaşmakta. (Ben bu başkasının Nazım Hikmet olduğuna inanıyorum.)"*[12]

Nurullah Çetin, izlenimci eleştirinin özelliklerini sıralarken duygusal tutum üzerinde durur. Eleştirmenin eserin kendisinde bıraktığı duygusal etkiye bağlı kalarak yargısını vermesinin sağlıklı sonuçlar doğurmadığını vurgular.[13] Fethi Naci'nin kişisel duyguların ve görüşlerin etkisiyle *Yol Ayrımı* hakkındaki yargısı da sağlıklı sonuçlara dayanmamaktadır. Çünkü eleştirisini temellendirdiği bu yargının estetik ya da kuramsal tarafı bulunduğu düşünülemez. Aksine onun bu yazısı, Kemal Tahir hakkındaki kişisel görüşlerinin izdüşümünü yansıtmaktan öteye geçemez ve onun eleştirilerindeki ideolojik yaklaşımın radikal bir örneği olarak günlüklerde yerini alır. Kemal Tahir için yapılan bu eleştiriye ek olarak, *"Eleştiri Günlüğü"nün Özellikleri"* adlı makalesinde değinen Mustafa Şerif Onaran, *Yol Ayrımı*'ndaki bu değişimlerin Kamil Bey'i küçültmediğini, yazarın amacının Nermin Hanım'ın gerçek dışı sözlerini daha açık göstermek için bu yola başvurduğunu söylemektedir.[14]

Roman ve Yaşam adlı eleştiri günlüğünde, Tahsin Yücel'in *Peygamber'in Son Beş Günü* romanın eleştiri/incelemesi Fethi Naci'nin ideolojik yaklaşımına bir başka örnektir. Yazar eleştirisinde romanın karakteri üzerinde titizlikle durur. Öncellikle, Peygamber karakterinin Don Kişot ile benzerliğine dikkat çeker. Bunun için iki romandaki karakterlerin benzerliği üzerine bir karşılaştırma yapar. Yazının devamında Peygamber karakterini ele alarak "tipik" kavramını inceler. Lukacs'tan alıntılamalarının yanında, Rus formalisti B. Eikhenbaum'un hikâye ve roman farkı üzerine düşüncelerine yer verdiği görülür. Bunlar da yetmez, Yücel'in kitabını adeta didik didik ederek, yanlışlarını ortaya koymaya çalışır ve yazdığı en uzun eleştiri yazısı ortaya çıkar. Yazının başından beri görüşlerini bir estetik çerçevede açıklama çabası giderek azalır, ideolojik yaklaşımı, öznel tutumu yazı uzadıkça ortaya çıkmaya başlar. Öyle ki romanda sol görüşü temsil eden şair Peygamber için: *"Tahsin Yücel'in "Marksist ozan" diye yarattığı 'tip', işte bu. Böyle şair mi olur be!"*[15] diyecek kadar öfkelenir. Yazısına aykırı geleceğini itiraf ederek fakat ısrarla edebiyatın sınırları içinde bu öfkesinin nedenlerini açıklamaya

[11] Naci, F., (2002), *Türk Romanında Ölçüt Sorunu*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, s. 31-34
[12] a.g.e, s. 40
[13] Çetin, N., (2003), "Öznel/İzlenimci Eleştiri", *Hece Dergisi*, c.7, sayı: 77-78-79, s.207
[14] Onaran, M. Ş., (2008), "Eleştiri Günlüğünün Özellikleri", *Varlık Dergisi*, c.1212, s.37
[15] Naci, F., (2007), *Roman ve Yaşam*, İstanbul,Yapı Kredi Yayınları, s.146

çalışır. Romanın kötü olmasını, Tahsin Yücel'in bir söyleşisinde açıkladığı gibi, yazarın kurguyu önce hikâye olarak düşünmesi, daha sonra ise roman türünde yazmasına bağlamak ister; ama eleştirisinin asıl nedeni, yazının son paragrafında kendini ele verir. Tahsin Yücel, Marksizm ve komünistleri gülünç göstermiş; kurulu düzenin yanında yer alan bir romancı konumuna düşmüştür. *Yol Ayrımı* incelemesindeki yargısından farklı olarak bu sefer savunduğu görüşleri yabancı düşünürlerin fikirleriyle edebî bir temele oturtmaya çalıştığını okuruz. Peygamber karakteri için söylediklerini estetik bir sonuca bağlama çabaları daha önce belirttiğimiz gibi onun toplumculuğun altını daha kalın çizmesiyle sonuçlanır. Estetik ve toplumcu görüşler arasındaki dengenin yazılarındaki bu hızlı değişimi, onun estetik yaklaşımları önemsediğini fakat kuram olarak bağlı kaldığı görüşlerin dışına çıkabilecek akademik alt yapısı olmadığını düşündürebilir .

Fethi Naci'nin eleştirisindeki ideolojik yaklaşımların karakterler çerçevesinde ortaya çıktığı örnekler olarak, Adalet Ağaoğlu'nun Üç Beş Kişi ve Ahmet Altan'ın *Sudaki İz,* Atilla Birkiye'nin *Son Yemek* romanları hakkında yazdığı eleştiri yazıları gösterilebilir.

Wayne C. Booth, *Kurmacanın Retoriği* eserinde inançların, duyguların ve görüşlerin eser hakkındaki yargılarımızı etkilemesi üzerine farklı bir bakış açısı getirir. Booth'a göre edebiyatın inançlarımızı devreye sokması kaçınılmazdır. Bunun nedeni edebiyatın propaganda amacıyla ilgili de değildir. Edebiyatın bağlı olduğumuz değerlerle ters düşmesi ya da bu değerleri reddetmesi, okurun gözünde eserin güç kaybetmesi için önemli bir nedendir. Bu durum ise, hiç kuşkusuz, bizim eser hakkındaki kanaatlerimizi etkilemektedir.[16]

Fethi Naci'nin de kendi normlarıyla ters düşen eserlerde kişisel görüşlerinin ön plana çıktığını görmekteyiz, fakat önemli olan onun bu yaklaşımını eleştirel olarak nasıl yorumlamamız gerektiğidir. Nitekim Adnan Binyazar Fethi Naci'nin eleştirilerinde nesnel olduğunu savunur. Onun eleştirilerinde yazarı değil, eseri odak olan bir yaklaşımı benimsediğinin üzerinde durur.[17] Fakat sadece eseri odak almak nesnel olmak için yeterli midir, sorusunu akla getirmektedir. Ayrıca Fethi Naci'nin yukarıda sunduğumuz örneklerde çok açık bir biçimde sadece eseri değil, yazarı da odak aldığı ortadadır.Ahmet Sait Akçay, metne ve yazara müdahale eden eleştiride edebiyat dışı etmenlerin merkezileşmesi olduğunu savunarak, ideolojik argümanların belirlediği bu dayatmacı yaklaşımın ise kuramsızlık olduğu görüşündedir.[18] Yazımızın başında Fethi Naci'nin kuram olarak Marksist estetiğe bağlı kaldığını belirtmiştik. Bu sebeple kuramsızlık onun eleştirisi için tam geçerli bir görüş olamaz; fakat eleştirisinin temel sorunu, yeni estetik açılımlara yer vermeyen, kalıplaşmış ifadelerle örülü bir anlayıştan kaynaklandığı; bu sebeple bağlı kaldığı kuramsal görüşlerde tekrarlara düştüğü ve estetik olanı da nesnel boyutta yakalayamaması olarak düşünülebilir.Hasan Bülent Kahraman da Fethi Naci eleştirisini incelediği yazısında, onun 1970'lerden sonra gelişen yeni estetik açılımlara ve kuramsal görüşlere uzak ve kapalı kaldığı görüşündedir.[19]

Eleştiri Günlükleri'nin ikincisi olarak yayımlanan, *Gücünü Yitiren Edebiyat* başlığı altında toplanan incelemelerinde Fethi Naci'nin Ayla Kutlu'nun *Hoşça Kal Umut* ve Mehmet Eroğlu'nun *Adını Unutan Adam* romanlarının karakterleri için daha nesnel yargılar öne sürer. Bu iki romanın incelemesinde, kahramanların kurguyla birleşmeyen yanlarını irdeler. Ayrıca fikirlerini desteklemek için Lukacs'dan farklı olarak, *Gülün Adı*

[16] Booth, W. C., (2012) *Kurmacanın Retoriği*, İstanbul,Metis Yay., s. 149

[17] Binyazar, A., (2010),"Fethi Naci'de Nesnellik", *Yazının Gül Dikeni: Fethi Naciye Armağan* ,Haz. Hürriyet Yaşar, İstanbul,İthaki Yay., s.90

[18] Akçay, S., (2007), "Kuramsız Eleştiri Olur mu?", *Kitaplık,* c. 2499, sayı: 105, s.73

[19] Kahraman, Bülent H., (2008), "Ölümlerin Kıyısında Ortasında İçinde", *Varlık Dergisi*, c.1212, s.47

adlı romanını ve görüşlerini beğendiği Umberto Eco'dan alıntılama yaptığını görürüz. Karakterler için gösterdiği bu nesnel yaklaşım, incelemelerinin sonunda romanlar için verdiği yargıda yeniden dağılır. *Hoşça Kal Umut* romanının "teslimiyetçi" bir yaklaşımla kurulu düzen savunuculuğu yaptığını[20]; *Adını Unutan Adam* romanının ise somut sorunlara değinmeyen "insansız bir roman"[21] olduğunu söyler.

Fethi Naci, 1980'den sonra romancılığımızda ön plana çıkan post modern yaklaşımlara, yeni gelişen kuramlara olduğu gibi, uzak ve kapalı kalmıştır. Onun için bu yeni yaklaşımlar edebiyatımızın kan kaybetmesine ve gücünü yitirmesine neden olmaktadır. Edebiyatımızdaki bunalım ve güç kaybı, cinsellik sorunlarını ele almaya çalışan ucuz romanlar ve solun yanılgılarını tartışmak adı altında "teslimiyetçi" görüşlerle edebiyatımıza sızmaktadır.[22] Bu durum karşısında Fethi Naci, yazarın görevini "yaşanan çürümüşlüğü" yazmak olarak gösterir.[23] Orhan Pamuk'un *Cevdet Bey ve Oğulları* hakkındaki incelemesinde, romanda büyük bir yetenek olarak gördüğü yazar hakkındaki görüşlerinin zamanla değişmesinin altında bu görüşlerin bulunduğunu söyleyebiliriz. Romanı okuru eğlendirmek olarak gören O. Pamuk'un karşısında yer alan Fethi Naci, edebiyatta gerçekçiliğin devrimciliğini sorgulasa da, romanın toplumcu görüşlerden uzaklaşmasına kapılarını aralamaz. Buna benzer eleştiri oklarını, basit, ucuz toplumcu edebiyat yapanlara da yönelmekten çekinmez. Bu yazarlar, Fethi Naci'nin gözünde toplumcu edebiyatı kendi yaratıcı güçsüzlüklerini saklamak için kullanarak, romancılığımıza zarar vermekten başka bir şey yapmamışlardır. Uludağ'ına çıkan bir cüce daima cüce olarak kalmıştır.[24]

Fethi Naci, 1985 yılından itibaren, başta Rus Formalistleri başta olmak üzere, yeni kuramsal yaklaşımları ilgiyle okumaya başlar. Bu okumaları ne derece önemsediğini günlüklerinde yer verir. Faka teoriden pratiğe dökülemeyen bu yeni okumalar, onun eleştiri anlayışının rotasını değiştirmez ve Fethi Naci'nin Marksist estetiğin görüşlerinden ayrılmayacağını bir kez daha kanıtlar. Eleştirisindeki ideolojik yaklaşımlar onun, öznel/izlenimci eleştirinin sınırları içinde kalmasına neden olmuştur. İncelemelerinde nesnel olduğu noktalar bulunmakla beraber, eleştiri çizgisini ağırlıklı olarak kişisel beğenileri, siyasi görüşleri ve bağlı kaldığı "ölçütleri" oluşturmaktadır.

Örneğin Nazlı Eray'ın *Eski Gece Parçaları* adlı "fantastik hikâye" kitabı için şöyle der: *"Nazlı Eray sık sık yeni kitaplar yayınladığına göre herhalde bu hikâyeleri sevenler var. Doğrusu ben sevmiyorum bu hikâyeleri."*[25] Aynı kitabın içindeki Platin Burunlu Adam hikâyesi için ise *"Berbat bir hikâye!"* diye yorum yapar.

Ahmet Günbay Yıldız'ın *Yanık Buğdaylar* ve *Sitem* adlı romanları için yazdığı eleştirisi yazısında, yazarın kurgu tekniğini kovboy filmlerine benzettikten sonra: *"Bir daha mı Ahmet Günbay'dan roman okumak tövbe!"*[26] diyerek sözlerini tamamlar. Sadece beğenmediği yazarlar için değil, beğendikleri içinde genelde yargıları öznel ağırlıklı olur. Ferit Edgü'nün *Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı* adlı romanı için *"kanla yazılmış roman"* ifadesini kullanır.[27]

[20] Naci, F. (2010), *Gücünü Yitiren Edebiyat, İstanbul, Destek Yayınevi, s. 480*
[21] a.g.e, s. 530
[22] Naci, F. (2002), s. 247
[23] Naci, F. (2010), s.520
[24] Naci, F. (2002), s. 249
[25] Naci, F.(2010) , s. 435
[26] Naci, F.(1998), *Kıskanmak*,İstanbul,Oğlak Yayınları s. 214
[27] Naci, F.(2010), s. 548

Mehmet Rıfat, eleştirmenin tanımını yaparken şöyle demektedir: "Öyleyse Eleştirmen, metni bahane ederek kendisini yansıtan duygu ve izlenimlerini Nesne olarak gören Özne değil, metinlere metin için ve metinin içinden bakan Özne'dir."[28] Rıfat'ın bu görüşleri kuramsal eleştiriye bağlanabilir. Metin çözümü yapabilen, metni parçalayan eleştirmen tavrı, ideolojik ve öznel görüşlerin iç içe geçtiği Fethi Naci eleştirisinde bulunmamaktadır. Fakat burada onun eleştirisindeki öznel yargıların dışında, tarafsız yaklaşımlarına da bir örnek vermek gerektiğini düşünmekteyiz. Bunun en güzel örneği Fethi Naci'nin Mustafa Kutlu'nun yazı ve hikâyeleri için olan düşünceleridir. Ahmet Günbay'ın romanları hakkında dile getirdiği eleştiriler, onun bağlı olduğu siyasi görüşlerinden kaynaklandığı düşünülebilir. Fakat Fethi Naci, sol'un hemen hemen hiç farkında olmadığı bir sağ edebiyatın varlığını benimsemiş ve bu yazarlar arasında başarılı bulduklarını dile getirmekte tereddüt etmemiştir. Mustafa Kutlu, onun beğendiği, takdir ettiği yazarlar arasındadır. Fethi Naci, Mustafa Kutlu'nun eleştirilerinin ve hikâyelerinin okunması gerektiğini düşünmektedir.[29]

Bildirimizde "*Eleştiri Günlükleri*"ndeki örnekler çerçevesinde Fethi Naci'nin fikir değişimlerini, eleştirisindeki ideolojik ve öznel yaklaşımlarla açıklamaya çalıştık. "Deneme" ve "eleştiri/inceleme" türlerinin birleşmesinden oluşan yazıları, toplumcu gerçekçi estetiğin en uç görüşlerden başlamış ve estetiği daha ön plana taşımaya çalışan bir değişim göstermiştir. Fakat Fethi Naci'nin bu değişimi/dönüşümü başarıyla gerçekleştirdiği söylenemez. Eleştirmen olarak toplumcu görüşleriyle estetik arasında kaldığı, feda edilenin çoğu zaman estetik veya kuramsal yaklaşım olduğu görülmektedir. Toplumcu görüşler çerçevesinde belirlediği "ölçüt"lerini her esere uygulamaya çalışması, bir süre sonra onun tekrarlara düşmesini engelleyemez. Böylece edebiyatın güç kaybettiğini savunan Fethi Naci, eleştirisinin güç kaybına uğradığını kabul etmek istemez görünür. Günlüklerinde daha az roman-hikâye inceleme/ eleştirisine yer vermesi bunun kanıtı olarak düşünülebilir.Fethi Naci'nin gözden kaçırdığı sadece yenilikçi kuramsal yaklaşımlar değil, edebiyatında büyük bir değişim/dönüşüm içinde olduğudur. Toplumcu görüşün dışında gelişen yenilikler karşında durarak, bir eleştirmenden daha çok yazılarıyla "dava adamı" görevini yüklendiğini ve bunun için mücadele etmeye çalıştığını düşünebiliriz. Onun bu görevi benimsemesi altında yatan sebebin, edebiyatın gücünü yitirmesi ve romancıların artık toplumla ilgilenmemesidir. Oysaki ona göre yazarın görevi "yaşanan siyasal, ekonomik ve toplumsal" bunalımı, çürümüşlüğü yazmaktır ve Fethi Naci eleştirmen olarak sanatçıları uyarmalı, neleri yazmaları gerektiği konusunda onları aydınlatmalıdır.

1925 yılında yayımlanan, *Sanatın İnsansızlaştırılması* yazısında José Ortega Y. Gasset, sanatçının eskiden olduğu gibi artık soylu görevlerle uğraşmadığını ve yeni kuşağın açısından "sanatın önemsiz bir şey" olduğunu söyler. Fakat bu anlayış sanatı yıkıma mı götürmekte yoksa yeniden kendini yaratmasına mı imkân tanımaktadır? Bu durumu anlamamız sanatın geçmişten günümüze olan serüvenini normlardan bağımsız olarak tahlil edebilmekten geçer. Bunun içindir ki J. Gasset otuz yıl önceki sanatla değişen/dönüşen sanatı karşılaştırır ve şöyle der:

"O zamanlar şiir ya da müzik pek büyük çağlı etkinliklerdi: Dinlerin yıkılmasından, bilimin kaçınılmaz göreceliğinden sonra, sanata neredeyse insan soyunun kurtuluşuy-

[28] Rıfat, M., (2007), "Metin-Nesne İçine Giren Anlamlandırıcı- Özne", *İstanbul, Kitaplık Dergisi*, c.2499, sayı: 105, s. 71

[29] Naci, F. (2007), s. 119

muş gibi bakılıyordu. Sanat soylu bir anlamda önem taşıyordu. Konusu önemliydi, çünkü insanlığın ağır sorunlarıyla uğraşıyordu; ayrıca, insan soyuna haklı bir varlık nedeni ve yücelik kazandıran bir güç olarak, başlı başına önemi vardı."[30]

J. Gasset, görüşlerinin devamında sanatın artık bu ağırlıktan kurtulduğunu, sanatın çocukluk çağına geri dönmeye başladığını söyler. Peki bu durum Fethi Naci'nin ısrarla savunduğu gibi sanatın gücünü yitirmesi anlamında mıdır? Yazarın sorumluluğu gerçekleri yazmak mıdır ? Bu soruların cevabı için J.Gasset tekrar dönersek, sanattaki bu değişim, insan kaygıları ya da ilgilerinin sıralamasındaki değişiminden başka bir şey değildir.. Fethi Naci'nin söylemiyle sanat gücünü kaybetmemektedir. Sadece ideolojik veya bilimsel merkezden çekilerek daha farklı anlatım yollarını deneme süreci içinde gelişmektedir. Bu değişim karşından olmak, bu değişime kapalı kalmak eleştiride ideolojik, öznel kaygıların gölgesinde filizlenemeyen bir estetiği barındırır. Eleştirmen-yazar olarak Fethi Naci döneminde otoriter ve ideolojik yaklaşımlarından farklı olarak, edebiyata daha estetik bir penceren bakabilseydi, çok daha güçlü eleştiriler kaleme alacağı şüphesizdi.

Tüm bu görüşlerin yanında Fethi Naci'nin eleştiri tarihimize yaptığı katkının da göz ardı edilemeyeceğini söylemeliyiz. Yazılarında ağırlıklı olarak kişisel görüşlerinin çerçevesinde, öznel eleştiri anlayışını sürdürmüş olsa da, yazarın tarafsızlığını koruduğu ve önemli tespitlerde bulunduğu incelemeleri de kaleme aldığını söylemeliyiz. Roman üzerine yaptığı çalışmalar edebiyatımızda birer kaynak olarak önemini korumaktadır. Fethi Naci eleştirisi, edebiyat tarihimizde Marksist kuramın önemli örnekleri arasındadır. Özellikle 1980 yıllarında eleştirimizde otorite bir isim haline geldiği dönemde, yazılarına olan ilgi büyüktür. Bu sebeple bir eleştiri tarihi çizgisi izlenirken Fethi Naci'nin yazıları mutlaka ele alınmalıdır.

Kaynakça

Akçay, Sait, "Kuramsız Eleştiri Olur mu?", *Kitaplık Dergisi*, c.2499. s.105 (2010): 73

Binyazar, Adnan, (2010), "Fethi Naci'de Nesnellik", *Yazının Gül Dikeni: Fethi Naci'ye Armağan,* ed. Hürriyet Yaşar, İstanbul, İthaki Yayınları, s. 89-94.

Booth, Wayne C., (2012), *Kurmacanın Retoriği*, 1.bs. İstanbul: Metis Yay.

Çetin, Nurullah, (2003), "Öznel/İzlenimci Eleştiri", *Hece Dergisi*, c.7 s.77-78-79 : 206-208.

Ecevit, Yıldız, (1997), "Fethi Naci'de Toplumcu Estetiğin Üç Aşaması", *Fethi Naci'ye Armağan*, ed. Semih Gümüş. İstanbul, Oğlak Yay.: 101-122.

Gasset, José Ortega Y., (2013), *Sanatın İnsansızlaştırılması ve Roman Üstüne Düşünceler*, 2.bs. İstanbul, Yapı Kredi Yay.

Gümüş, Semih, (1997), "Yetmişinci Yaşında Fethi Naci'yle Konuşma", *Fethi Naci'ye Armağan,* ed. Semih Gümüş, İstanbul, Oğlak Yay.: 15-61

Kahraman, Bülent Hasan, (2008), "Ölümlerin Kıyısında Ortasında İçinde", *Varlık Dergisi*, c.1212:45-50.

Kahraman, Âlim, (2003), "XX. Yüzyılın İlk Çeyreği İçinde Türk Edebiyatında Eleştiri", *Hece Dergisi*, c.7.s.77-78-79: 86-101.

Naci, Fethi, (2002), *Türk Romanında Ölçüt Sorunu*, 1.bs. İstanbul, Yapı Kredi Yay.

_____. (2010), *Gücünü Yitiren Edebiyat*. 1.bs. İstanbul, Destek Yayınevi.

_____. (2007), *Roman ve Yaşam*, 1.bs. İstanbul, Yapı Kredi Yay.

_____. (1994), *Eleştiride Kırk Yıl*, 1.bs. İstanbul, Adam Yayıncılık.

[30] Gasset, J. (2012), *Sanatın İnsansızlaştırılması ve Roman Üstüne Düşünceler*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, s.53

_____.(1998), *Kıskanmak*, 1.bs. İstanbul, Oğlak Yay.

Onaran, Mustafa Şerif, (2008)"Eleştiri Günlüğünün Özellikleri", *Varlık Dergisi*, c.1212: 37-39

Özçelebi, Betül Mutlu, (20039, "Cumhuriyet Döneminde Edebî Eleştiri (1923-1938)", *Hece Dergisi*, c.7s. 77-78-79: 102-123.

Özçelebi, Hüseyin, (2003), "Cumhuriyet Döneminde Edebî Eleştiri (1939-1960)". *Hece Dergisi*, c.7 s. 77-78-79: 124-166.

Rıfat, Mehmet, (2010), "Eleştirmen: Metin-Nesne İçine Giren Anlamlandırıcı- Özne". *Kitaplık Dergisi*, c.2499. s.105: 69-72.

Uçman, Abdullah, (2003), "Tanzimat ve Servet-i Fünûn Dönemi Türk Edebiyatında Eleştiri", *Hece Dergisi*, c.7. s.77-78-79: 48-70.

Yılmaz, İhsan, (2002), *Hürriyet Gösteri*, 6-8.

CÜCE ROMANINA PSİKANALİTİK BİR YAKLAŞIM

Emine AYAN

Çukurova Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Özet

Psikanaliz, 19. yüzyılda kişilerin bilinçaltı çözümlemelerini yapmak amacıyla Sigmund Freud tarafından geliştirilen bir kuramdır. Zamanla edebi metinlere de uygulanarak yaygınlık kazanan bu kuram, ortaya koyduğu kuramsal altyapı ile bilhassa modernist metinlerin çözümlenmesine olanak tanır. Bu bildiride modern Türk edebiyatının önemli isimlerinden biri olan Leyla Erbil'in Cüce adlı romanı psikanalitik bir okumaya tabi tutulacaktır. Romanın başkahramanı olan Zenime'nin yaşadığı benlik karmaşası ve bunun sonucunda intihara sürüklenişi, psikanalitik edebiyat eleştirisi kuramının ana izlekleri çerçevesinde ele alınacaktır. Zenime'de birtakım nevrotik semptomlarla varlığını hissettiren karmaşık kişilik yapısı, bilinçdışında yer eden kimi olguların bilince yansımasının bir sonucudur. Çok katmanlı bir kurgusal düzlemden oluşan Cüce'de Zenime'nin anlatısı, onun karmaşık yapısının ve parçalanmış kimliğinin altında yatan etkenler hakkında önemli ipuçları sunmaktadır. Bildiride bu ipuçlarının izi sürülerek Zenime'yi intihara sürükleyen bilinçsel serüvenin altında yatan etkenler psikanaliz çerçevesinde çözümlenecektir.

Anahtar Kelimeler: Leyla Erbil, Cüce, psikanalitik edebiyat eleştirisi

Abstract

Psychoanalysis is a theory revealed by Sigmund Freud to analysis the subconscious of people in 19th century. The theory gaining wide currency through practicing on literary texts in process of time enables to analysis especially the modernist texts with the theoretical background. In this study the novel called Cüce of Leyla Erbil who is one of the most important names in modern Turkish literature will be subjected to a psychoanalytic reading. Suicide subsequent to self confusion of Zenime who is the main character of novel will be examined in the context of psychoanalytic literary criticism. The complicated personality structure of Zenime emerging with some neurotic symptoms is a result of reflection of some facts leaving a mark in the unconscious to conscious. The narration of Zenime in Cüce which is comprising of a complex fictional plaque presents important cues about the factors underlying her complicated personality and fragmented identity. In the study the factors underlying conscious adventure getting into Zenime to suicide will be analysis in the context of psychoanalysis with tracing these clues.

Key Words: Leyla Erbil, Cüce, psychoanalytic literary criticism

Giriş

"İnsan aklının bilimsel olarak incelenmesi için ilk aracın kaşifi"[1] olarak anılan Freud'un, 19. yy ın sonunda kişilerin bilinçaltı çözümlemelerini yapmak amacıyla geliştirdiği psikanaliz, içerdiği kuramsal altyapı ile zamanla edebi metinlerin çözümlenmesine olanak tanıyan bir kuram olma özelliği kazanır. Psikanalizin edebi metinlerle olan ilişkisine işaret eden psikanalitik edebiyat eleştirisi kuramı bu tür metinlere kazandırdığı yeni açılımlarla dikkat çeker. Freud'un içinde modern insanın ve onun yaşama koşullarının anlatıldığı eserlerde psikanalizin olanaklarından yararlanıldığına dikkat çekmesi[2] bu kuramın gerek kurgusal gerekse içerik olarak kendini kolayca ele vermeyen modernist metinler üzerindeki etkisini ortaya koyması bakımından önemlidir.

Modern Türk edebiyatının önemli yazarlarından biri olan Leyla Erbil ortaya koyduğu pek çok türdeki eseriyleTürk edebiyatında kendine özgü yeriyle dikkat çeken bir yazardır. Kendisiyle yapılan bir söyleşide düşünsel kaynakları arasında Sait Faik, Dostoyevski, Kafka, Sartre, Marx ve Freud gibi isimlerin yer aldığını belirten yazarın Freud'a ayrı bir önem atfettiği görülür.[3] Freud'un geliştirdiği bilinçdışı kavramının yazara insanı kavrama noktasında yeni bir bakış açısı kazandırdığını dile getiren Erbil'in[4] eserlerinde daha ziyade nevrotik bozukluklarıyla dikkat çeken insanlara yer vermesi psikanalizin ona sunduğu bu imkânın bir sonucudur. Yazar insanların tümünün yaralı ve hasta olduklarına inandığını ve sanatının beslendiği kaynağın da bu her insanda gördüğü zavallılık ve delilik olduğunu belirtir. [5]

Türk edebiyatında 1960'lı yıllardan itibaren edebi eserlerde gerçeküstücülük varoluşçuluk ve psikanalizin etkileri varlığını hissettirmeye başlar. Bir 'kadın yazar' olarak psikanalize duyduğu ilginin, bu kurama önyargılı bir tutumla yaklaşan ve kadın yazara karşı olan kimi çevrelerce eleştirilmesinden yakınan Erbil, bu ilginin bir erkek yazara ait olması durumunda daha ciddiye alınacağını düşünür.[6] Kadınların neolitik dönemde eşlerine hükmederek kısa bir süre için de olsa kavgasız dövüşsüz bir yaşam sürdürdüklerinin bilindiğini belirten Erbil'in eril dile yaslanmayan bilinçli bir kadın dili kurmaya çalıştığı görülür.[7] Bu bağlamda yazarın 2001 yılında yayımladığı Cüce adlı romanı kadın yazar problematiğini ele almasıyla dikkat çeken bir metindir. Bu bildiride psikanalizin kuramsal alt yapısını oluşturan kimi izleklerden hareketle bir 'kadın yazar' olarak kurgulanan Zenime'yi intihara sürükleyen olgulara ulaşılması amaçlanmaktadır.

Cüce Romanına Psikanalitik Bir Yaklaşım

Leyla Erbil'in Cüce adlı romanı çok katmanlı yapısıyla dikkat çeken bir metindir. Ana hatlarıyla iki kurmaca düzlemden meydana gelen metinde Leyla Erbil hem metnin asıl yazarı hem de üstkurmacayı meydana getiren kurmaca yazardır.

"Yazarın Notu" başlığını taşıyan birinci kurmaca düzlemde Erbil, kendisini bir kurmaca karakter olarak anlatıya dâhil eder ve ara sıra kaldığı yazlık köy evindeki komşusu Zenime'yi tanıdığı kadarıyla anlatır. Buna göre Kabil doğumlu olan Zenime, İlkokulu Niğde'de bitirdikten sonra babasıyla neredeyse tüm dünyayı dolaşan, annesinden pek

[1] Freud, S, (1999), *Sanat ve Edebiyat*, İstanbul, Payel Yayınevi, s. 17.
[2] Freud, S, (2012), *Psikanaliz Üzerine Konferanslar*, Ankara, Alter Yayınları, s. 159.
[3] Erbil, L, (2003), *Zihin kuşları*, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, s. 169.
[4] Erbil, L, (2003), s. 173.
[5] Erbil, L, (2003), s. 177
[6] Erbil, L, (2003), s. 171
[7] Armağan, Y, Irmak, E, (2011), "Beni Günah Çıkarmaya Zorlamak İstiyorsunuz Sanki", *Yeni Yazı,* II, s. 96.

söz etmeyen, erken yaşta yitirdiği bir ağabeyi olan, bir kez evlenip ayrılan ve yaşayıp yaşamadığını bile bilmediği bir oğlu olan, siyasete, sanata, edebiyata ilgi duyan, Hiçlik adlı felsefi bir roman yayımlayan, Amerika'da profesör olarak İslam'da hümanizma üzerine dersler veren, emekli olduktan sonra ise babasından kalan köy evine yerleşen ve dış dünyaya kapılarını kapatan yalnız bir kadındır. Zenime'nin ailesinden çok söz açmadığı, anlattıklarında da bir netlik olmadığı görülür. Leyla Erbil'in "Kafamı kurcalayan birçok şey vardı anlattıklarında ama değildi dönüp soru sorulacak birisi. Ne anlattıysa o kadar kendisi."[8] şeklindeki cümlesi Zenime'nin bu özelliğine işaret etmektedir.

Psikanalitik açıdan bakıldığında Zenime'nin kişiliğinde birtakım nevrotik semptomların varlığı dikkat çeker. Benlik karmaşası yaşaması, insanlarla ve anılarıyla arasına mesafe koyma çabası, evindeki eşyanın görünümü ve karıncalardan tiksinmesi bu nevrotik semptomların önde gelenleridir. Zenime'nin evden pek dışarı çıkmadığı, evine de Hatice Abla'dan, oğlu Yıldırım'dan ve Leyla Erbil'den başkasını almadığı görülür. Zenime çatışmalı bir benlik yapısına sahiptir. Leyla Erbil onun kimi zaman kederli derin yeislere kapıldığını kimi zaman da neşeyle taşarak insanı gülmekten kırıp geçirdiğini dile getirir.[9] Zenime'nin çatışmalı benlik yapısı dini tercihinde de varlığını hissettirir. Ataist olmasına rağmen evinin duvarında Kur'an-ı Kerim'in asılı olduğu ve Ramazanlarda oruç tuttuğu görülür. Leyla Erbil' e göre Zenime'nin "hayatının herkese kapadığı bir noktası bir gizi, gerçek bir acısı"[10] vardır. Nitekim Leyla Erbil, sık sık onun anılardan nefret ettiğini, anı yazmak kadar ucuz bir şey olamayacağını, anıların yalanlarla dolu olduğunu, insanlığa yararı olmayan özlem ve özentilerden, böbürlenmelerden başka bir şey olmadığını kendisine söylediğini belirtir.[11] Zenime'nin evindeki eşyalar ve nefret ettiği karıncalar da onun nevrotik yapısına işaret eden önemli semptomlardandır. Leyla Erbil'in " . . . çok az eşyası vardı, yine de eşya yığılı darmadağın bir ev sezerdim boşlukların altında" [12] şeklindeki cümlesi Zenime'de dikkat çeken nevrotik yapının eşyadaki yansısına işaret eder. Tiksinilen karıncalar ise Zenime'nin nevrotik yapısını imleyen önemli bir imgedir.

Zenime'de sözü edilen semptomlarla varlığını hissettiren nevrotik yapı onun intiharı ile sonuçlanır. Bu bağlamda yayımlaması için Leyla Erbil'e dağınık bir tomar halinde teslim ettiği ve Leyla Erbil'in "Cüce" adını vererek yayımladığı roman Zenime'nin intiharına ışık tutması bakımından önemlidir. " Bu yazının sanki kıyılmış bir bütünün yerdeki parçalardan bitiştirildiğini okurların unutmaması gerekir. Bu yüzden daha yetenekli birinin elinden daha değişik bir metin çıkabilir, giderek anlam da çok katmanlaşarak Zenime Hanım'ın intiharını daha anlaşılır kılabilirdi diye düşünmüyor değilim."[13] cümlesi bu bağlamda dikkat çekicidir. Dolayısıyla Cüce romanının ikinci kurmaca düzlemi bir kurmaca yazar olarak Leyla Erbil'in kurguladığı Zenime'nin anlatısından oluşur.

Cüce romanında Zenime'nin intihara sürüklenişi psikanalitik açıdan bilinçdışında bastırılan kimi olgularla yakından ilişkilidir. Freud'un "aklın, ne dışarıdan bakan ne de öznenin kendisi için gözleme hemen açık olmayan etkin kesimleri"[14] olarak tanımladığı bilinçdışı, nevrozların kaynağında yer alan temel olgudur. Freud'a göre ". . . başlangıçta

[8] Erbil, L, (2012), *Cüce,* İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, s. ix.
[9] Erbil, L, (2012), s.viii.
[10] Erbil, L, (2012), s. ix.
[11] Erbil, L, (2012), s. ix.
[12] Erbil, L, (2012), s. vii.
[13] Erbil, L, (2012), s. xv.
[14] Freud, S, (1999), s. 17.

başarılı olan bastırma uzun süre dayanmaz; olayların sonraki akışında başarısızlığı giderek belirgin hale gelir"[15] ve ". . . günün birinde bazı dış olayların etkisiyle, unutulmuş anının uğradığı değişikliğin ürünleri ve türevleri olarak değerlendirilebilecek ve bu açıdan bakılmadıkça anlaşılmaz olarak kalacak ruhsal sonuçlar ortaya çıkarabilir."[16] Dolayısıyla Zenime'yi intihara sürükleyen nevrotik semptomlar " . . . geçmişteki bastırılmış bir çatışkının güncel olarak ve simgesel bir tarzda ifade edilmesi olarak"[17] değerlendirilebilir. Bu bağlamda Zenime'nin anlatısı adeta onun bilinçdışının anahtarı niteliğindedir.

Zenime'nin kurguladığı 'kadın yazar' ın da tıpkı Zenime gibi metruk bir köy evinde tek başına yaşadığı, bir dönem Amerika'da İslam'da hümanizma üzerine dersler verdiği, Hiçlik adlı bir roman yayımladığı, boşandığı eşinden yaşayıp yaşamadığını bile bilmediği bir oğlu ve erken yaşta yitirdiği bir ağabeyi olduğu, Kaban adlı bir köpeğinin bulunduğu görülür. Zenime'nin anlatısı, 'kadın yazar' ın gazetecinin geleceği haberini alması üzerine onu beklerken yaşadığı benlik karmaşası ve gazeteci ile karşılaşması çerçevesinde şekillenir.

'Kadın yazar' ın bir yandan bir yazar olarak üne kavuşmayı isterken öte yandan unutulmayı ve bir "hiç yazar" olarak kalmayı arzuladığı görülür. Nurdan Gürbilek'in ifadesiyle " . . . Cüce'de artık tam anlamıyla yarılmış bir iç dünyanın, birbiriyle akorsuz atan 'iki karşıt yürek' in öyküsüdür kendiliğin öyküsü. Yüreklerden biri dünya nimetlerine sırtını dönmüş, ünün getireceği aşağılanmadan kaçmış, nefsini bastırmaya yönelmiştir; . . . ikinci yürekse 'enerjisini bir yere akıtarak dirilmek' . . . ister."[18] Romanda yer alan " . . . biliyorum, kaçmışındır iyelik sıfatlarından, zamirlerinden ve kiplerinden hayat boyunca" [19] şeklindeki cümle 'kadın yazar' ın yaşadığı benlik karmaşasına işaret etmesiyle dikkat çeker. Kendisini ait hissedebileceği bir 'ben' den yoksun olan ve bu iki zıt 'ben' arasında gidip gelen 'kadın yazar', bu karmaşanın yarattığı bulantıyı derinden hisseder. Bu bağlamda ayna 'kadın yazar' ın parçalanmış benliğini imleyen önemli bir metafordur. " . . . aynaya baktın! Baktığında aynaya yoktu orada yüzün! Yüzün yoktu orada! Yutmuştu seni ayna! O sana bakıyordu bomboş sen de ona; aynaydın da sen artık o sadece yansıtıyordu senin aynalığını sana."[20] cümlelerinde benlik karmaşasının 'kadın yazar' da yarattığı sancı ayna metaforuyla açıkça ortaya konulur.

Psikanalitik açıdan ele alındığında 'kadın yazar' da nevrotik bir semptom olarak dikkat çeken benlik karmaşasını, bastırılarak bilinçdışına itilen kimi olgularla açıklamak mümkündür. Bilinçdışını "kaos denilen kaynayan bir kazan" [21] a benzeten Freud, semptomun bastırılmış olandan ileri geldiğini ve sanki 'ben' in önünde onun temsilcisi durumunda olduğunu belirtir.[22] Dolayısıyla "kadın yazar" ın birbirine zıt iki benlik arasında yaşadığı karmaşa, bilinçdışından bilince yansıyan bir semptomdur. Freud, geliştirdiği yapısal kişilik kuramında örgütlenmemiş içgüdüsel eğilimleri 'id', örgütlenmiş gerçekçi kesimi 'ego' ve eleştirel ve ahlaksal işlevi 'süperego' olarak adlandırır.[23] Bu kurama göre " . . .

[15] Freud, S, (2013), *Metapsikoloji,* İstanbul, Payel Yayınevi, s. 152.
[16] Freud, S, (1999), s. 56.
[17] Tura, S. M, (2012), *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz,* İstanbul, Kanat Kitap, s. 55.
[18] Gürbilek, N, (2010), s. 230.
[19] Erbil, L, (2012), s. 1.
[20] Erbil, L, (2012), s. 35.
[21] Freud, S, (2012), s. 91.
[22] Freud, S, (2012), s. 73.
[23] Freud, S, (2013), s. 20.

bastırılmış olan 'id' le birleşir ve onun bir parçasıdır."[24] Ego "dış dünyanın etkisini 'id'e ve eğilimlerine uygulamaya çalışır ve 'id'de kayıtsız koşulsuz hüküm süren haz ilkesinin yerine gerçeklik ilkesini koymaya çabalar."[25] Süperego ise " . . . 'id' in en güçlü itkilerinin ve en önemli libidinal değişimlerinin ifadesidir.[26] İd ile süperego arasındaki uyumu sağlamakla yükümlü olan 'ben' bunu gerçekleştiremediğinde bölünme tehlikesiyle karşı karşıya kalabilir. Freud'un ifadesiyle aslında özne olan 'ben' nesne haline gelebileceğinden kendi kendisiyle de karşı karşıya gelebilir. Aynı zamanda 'ben' in bir bölümü diğerine karşı koyabilir.[27] Dolayısıyla 'kadın yazar' ın yaşadığı benlik karmaşasının psikanalitik açıklaması id ile süperegonun baskısı altında bunalan egonun uyum kurma işlevini sağlıklı bir şekilde gerçekleştiremeyişidir.

Cüce romanında 'kadın yazar' ın gazeteciyi beklerken yaşadığı gerilim id ile süperegonun istekleri arasında bunalan egonun verdiği bir tepkidir. " . . . işte burada kapının önünde hiç istemeden ama seve seve bekliyorsun onu gerilim içinde; siste evi bulamazsa diye kapı önlerine çıktığın da yalan, meraktan yiyor için içini, yüreğinin birine gizli bir koro kum yağdırmakta"[28] cümlesi 'kadın yazar' ın sıkıntılı bekleyişine işaret etmesiyle dikkat çeker. Sıkıntılı bekleyişin daima bazı içsel nedenlere bağlı olduğunu düşünen Freud, bunalım nevrozunda sık sık görülen nedenin, ne doyurulmuş ne kullanılmış olan libido uyarması olduğunu ve sıkıntının da doyurulmamış libidonun yerine geçerek doğrudan doğruya bunalıma dönüştüğünü belirtir.[29] Bu bağlamda 'kadın yazar' ın egosunda gelişen tepkinin psikanalitik açıklaması bilinçdışında doyurulmamış bir arzu olarak bastırılan değer duygusudur. Romanda "sis" imgesiyle yansıtılan bu olgu, 'kadın yazar' ın yazarlık serüvenini olumsuz yönde etkileyerek egosunda bir kırılmaya yol açar. "Evet,varsın, varsın ama; hiçbir dönemde kaçamayacağın, içinde eriyip yok olmaya tutsak olduğun, ötekilerle birlikte; sırnaşık, yırtık, dalkavuk, karıncalaşmış, felçli celladın yatağını paylaşan bir varlık olarak ürperik…"[30] cümlesi bu noktaya işaret etmesiyle dikkat çeker.

'Kadın yazar' ın bilinçdışında doyurulmamış bir arzu olarak yer alan değer duygusu süperegonun egoya uyguladığı baskı sonucunda aşağılık kompleksine dönüşür. Yazarlık mesleğinin 'tanıtım-reklam-pazarlama-paketleme-satma' zorunluluğunu, anlayamadığı bir nedenle, bir yazara karşı en büyük ayıp, giderek aşağılama olarak algıladığını, nedenini bir türlü çözemediği bir aşağılanma korkusuyla ünden, hayranlıktan, sevgiden kaçtığını dile getiren 'kadın yazar' ın[31] yaşadığı aşağılık kompleksinin nedeni psikanalize göre "ben ile benüstünün ilgisinde aranmalıdır."[32] Freud'a göre ben benüstünü dinlemediği kurallar ve yaklaşımlar olursa ağır aşağılık ve suçluluk duygularıyla cezalandırılır.[33] Dolayısıyla 'kadın yazar' ın ünden, hayranlıktan, sevgiden sakınma çabasının nedeni 'id' in çağrısına kulak veren egonun süperego tarafından baskılanarak cezalandırılma tehdidiyle karşı karşıya kalmasıdır. 'Kadın yazar' ın gazetecinin geleceği haberini almasıyla 'ego' sunda birtakım nevrotik semptomların belirmeye başlaması 'id' den gelen dürtüle-

[24] Freud, S, (2013), s. 350.
[25] Freud, S, (2013), s. 351.
[26] Freud, S, (2013), s. 362.
[27] Freud, S, (2012), s. 75.
[28] Erbil, L, (2012), s. 6.
[29] Freud, S, (2012), s. 101.
[30] Erbil, L, (2012), s. 27.
[31] Erbil, L, (2012), s. 10.
[32] Freud, S, (2012), s. 83.
[33] Freud, S, (2012), s. 96.

rin süperego tarafından engellenmesiyle açıklanabilir. İd ile süperegonun baskısı altında bunalan ego yazarlık mesleğinin gerektirdiği tanınma arzusuna direnmenin yarattığı kaosu yaşamaya mahkûm olur. " Uzun süre direndin bu kültüre. Ünlü olmak, bu toplumda yer kapmak seçilmiş üçten beşten sayılmak, medyatik arma olmak hepsi sana yabancı hepsi başka biçimde, ne var ki istememektesin tümüyle yok da sayılmak"[34] cümlesi bu kaosu açıkça ortaya koymaktadır.

'Kadın yazar' ın bir 'yazar' olarak yaşadığı aşağılık kompleksi, psikanalitik açıdan kişinin toplumsal kimliğini kazanmasında önemli bir rolü olan süperego ile yakından ilişkilidir. Süperegonun "Oedipus karmaşasının mirasçısı ve dolayısıyla aynı zamanda İd'in en güçlü itkilerinin ve en önemli libidinal değişimlerinin ifadesi"[35] olduğunu dile getiren Freud özdeşleşmenin Oedipus Kompleksinin tarihinde önemli bir rol oynadığını belirtir.[36] Buna göre "kızın Oedipus kompleksini geçiş süreci oğlan çocuğunki kadar düz değildir. . . . . 'İğdiş edildiği' için daha aşağı bir konumda olduğunu anlayan küçük kız, hayal kırıklığı içinde kendisi gibi 'iğdiş edilmiş' olan annesinden uzaklaşarak babasını baştan çıkarmaya çalışır; ama böyle bir tasarının başarısızlığı kaçınılmaz olduğu için sonuçta gönülsüzce de olsa annesine dönmeli, onunla özdeşleşerek kadın rolünü kabul etmelidir."[37] Babasını bir güç simgesi olarak gören kız çocuğunun bu güçten yoksun olan annesi ile özdeşleşmek durumunda kalması, onda kalıcı bir iz bırakarak süperegonun gelişimini olumsuz yönde etkiler. Psikanalize göre "kız çocuk Oedipus kompleksini belirsiz bir süre taşır, bu karmaşanın etkilerinden oldukça uzun bir zaman sonra ve ancak birtakım hasarlarla kurtulur. Bu koşullar altında oluşması tehlike geçiren benüstü, kültürel bakımdan gerekli olan güce de, bağımsızlığa da erişemez."[38] Dolayısıyla 'kadın yazar' ın bir yazar olarak kendisini değersiz hissedip aşağılık kompleksine kapılması oedipus kompleksini başarıyla atlatamamasının bir sonucudur.

Cüce romanında bir yandan üne ve hayranlığa yakınlık duyan 'kadın yazar' ın öte yandan bir "hiç yazar" olarak unutulma arzusuna kapıldığı; bir diğer ifadeyle bir "unutturuş oyunu"[39] tutturduğu görülür. Romanda metaforik olarak "zayıf kalplere, kalp yorgunluğuna, çifte kalbe, sürekli kalp sancısı çekenlere önerilen kalp şarabı"[40] psikanalitik açıdan varlığın belirsizliği karşısında bunalan egonun geliştirdiği bir savunma mekanizmasıdır. Ancak romanda bu mekanizmanın işlemediği ve 'kadın yazar'ın içinde bulunduğu benlik karmaşasının metinler arası bir düzlemde şekillenmeye devam ettiği görülür. Bu bağlamda 'kadın yazar'ın ana tanrıça 'Ma' ya sığınarak kökensel bir benlik kurma çabası kayda değerdir. Ancak 'Ma' nın 'kadın yazar' ın hiç yazar olma arzusuna karşılık geldiği görülür.

Romanda 'hiç yazar' lık ile ana tanrıça 'Ma'nın özdeşleştirilmesi psikanalitik açıdan Oedipus kompleksinin kökeninde yer alan olgu ile yakından ilişkilidir. Bireysel oedipus karmaşasıyla insanlığın tarihöncesi arasında koşutluklar bulunduğunu öne süren Freud[41], Darwin'in "İnsanlığın ilkel dönemlerde, erkek bir tiranın yönetimi altında,

[34] Erbil, L, (2012), s. 16.
[35] Freud, S, (2013), s. 362.
[36] Freud, S, (2013), *Grup Psikolojisi ve Ego Analizi,* Ankara, Alter Yayınları, s. 38.
[37] Eagleton, T, (2011), *Edebiyat Kuramı*, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, s. 165-166.
[38] Freud, S, (2012), s. 151.
[39] Erbil, L, (2012), s. 19.
[40] Erbil, L, (2012), s. 23.
[41] Freud, S, (2013), *Uygarlığın Huzursuzluğu,* İstanbul, Metis Yayınları, s. 10.

sürüler halinde yaşadığı"[42] varsayımından hareketle oedipus kompleksinin kökenini gücün simgesi olarak gördüğü 'baba'ya dayandırır. Bu bağlamda romanda sıkça karşılaşılan ve Nurdan Gürbilek'in tespitiyle[43] bir sürü psikolojisine işaret eden karınca oedipus kompleksinin kökeninde yer alan olguyu imlemesiyle dikkat çeker. 'Kadın yazar' ın bilincinden akan "Geçip gitmek bilmiyor bunaltın; neye baksan onu görüyorsun; ağzını açmış sana biraz daha yaklaşan kara koyun sürüsünü; önlerinde erkekleri sonsuza değin bitmeyecek uzun yürüyüşü…"[44] cümlesi oedipal evrede 'baba' ile değil anne ile özdeşleşmek durumunda kalan 'kadın yazar' ın yaşadığı aşağılık kompleksinin altında yatan etkene ışık tutar. Nitekim Freud'a göre " tarih öncesini sürdürmek için yalnızca kadınlığın oluşumu, ilkel erkekliğin tortul belirtilerinin çıkardığı bozuklukların elinde oyuncak olarak kalmaktadır."[45] Bir 'kadın yazar' olarak Roma'nın 'Ma 'sındaki tanrıça kaderini yaşadığını belirten kadın yazar[46] kendisini ait olabileceği bir kimliğe yerleştiremediğinden bir "hiç yazar" olmak ister. " . . . sen, sen hiçbir yere ait değilsin, aitsiz kimliksin sen, 'Aitsiz Kimlik!"[47] cümlesi bu bağlamda önemlidir.

Romanda iç hesaplaşmasıyla geçen sıkıntılı bir bekleyişin ardından 'kadın yazar' ın evine kabul ettiği gazetecinin cüce olması dikkat çekicidir. Psikanalitik açıdan ele alındığında cüce, bilinçdışında bastırılmış olarak yer alan olguların açığa çıkmasını; dolayısıyla da 'kadın yazar' ın bilinçdışı ile yüzleşmesini sağlayan önemli bir metafordur. Fotoğraf çekip röportaj yaparak 'kadın yazar' ı hükmü altına alan gazeteci bilmediği bir nedenle yazarlık mesleğinin gerektirdiği ünden ve hayranlıktan kaçınmaya çalışan 'kadın yazar' ın bilinçdışında bastırdığı değer duygusu ile yüz yüze gelmesine neden olur. Gazetecinin "Kimse kimsenin değerini bilemez, başkası neden uğraşacakmış seninle? Değerini, sen kendin biçeceksin kendine"[48] şeklindeki ifadesi bu bağlamda önemlidir. Cücenin, telkinleriyle 'kadın yazar'ı hükmü altına alması psikanalitik açıdan grup psikolojisi kavramıyla açıklanabilir. Bireyin onu yönlendiren kişinin bütün önerilerine uyarak karakteriyle, kişiliğiyle tamamen zıt olan hareketlerde bulunabileceğini belirten Freud, hareket halindeki bir grubun içinde bireyin zamanla eriyerek kendisini, grubun çekici etkisinin içinde bulabileceğini ve bu durumun hipnotize edilmiş bir bireyin kendisini hipnotize eden kişinin ellerinde bulması gibi büyüleyici bir durum olduğunu dile getirir.[49] Freud'un sözünü ettiği grup psikolojisinin romandaki karşılığı gazetecinin üstlendiği yazarlık mesleğinin gerektirdiği tanıtım olgusudur.

Romanda gazetecinin telkinlerine ayak uyduran 'kadın yazar' ın bilinçdışı ile yüzleşerek gazeteciye boyun eğmesi mitolojik bir düzlemde ortaya koyulur. Zeus nasıl bin yıllık ana tanrıçayı kafasından yeniden yaratmışsa, omzunda süngü gibi kamerası, avcı yeleği, silme cephanelik bir adam olan cüce de buyurgan ve nobran erkek sesiyle 'kadın yazar' ın dişiliğinin tarihinde bir yaprak daha çevirecektir.[50] Yunan mitolojisindeki bir efsaneye göre evrenin düzenini kurduktan sonra kendisine eş diye Metis'i alan Zeus, karısının karnında taşıdığı kız çocuğundan sonra bir de erkek çocuk dünyaya getireceğini ve bu çocuğun gök-

[42] Freud, S, (2013), s. 10.
[43] Gürbilek, N, (2010), s. 233.
[44] Erbil, L, (2012), s. 31.
[45] Freud, S, (2012), s. 153.
[46] Erbil, L, (2012), s. 20.
[47] Erbil, L, (2012), s. 19.
[48] Erbil, L, (2012), s. 67.
[49] Freud, S, (2013), s. 10.
[50] Gürbilek, N, (2010), s. 236.

ler saltanatını onun elinden alacağını öğrenmesiyle karısı Metis'i yutar. Zeus'un kafasından bir elinde kalkanı bir elinde kargısı olan aklın ve zekanın tanrıçası Athena doğar.[51] Romanda metaforik olarak 'kadın yazar' ın tırmandığı elma ağacı da içerdiği mitolojik anlamla dikkat çeker. 'Kadın yazar' " . . . çoktan günah ağacına dönüşmüş elma ağacına tırmanarak 'şeytan-ı lain'liği üstlenecek, ağacın tepesinden aldığı elmayı tıslaya tıslaya cüceye yediren pullu kuyruklu bir yılan-kadın olarak yeniden doğmayı kabul edecektir sonunda"[52]

Söz konusu mitolojik düzlemde 'kadın yazar' ın bilinçdışında yüzleştiği olgu oedipal evrede gücün simgesi olan baba ile değil güçsüz ve eksik olan anne ile özdeşleşmenin yarattığı aşağılık kompleksidir. " . . . ben çıkmak istedikçe, tüm tepelere egemen olduğunu sanan ve marifetlerimle alay eden yalancı tepeler vardı ve tek başına sonsuzluğa doğru alabildiğine yükselmenin acıklı ve aşağılayıcı anlamıyla karşılaştım orada"[53] cümlesi bilinçdışındaki bu olguyu açıkça ortaya koymaktadır. Bilinçdışı ile yüzleşen 'kadın yazar' ın gazeteciye kendini teslim etmesi psikanalitik açıdan 'baba'nın gücünü imler. Bu bağlamda 'kadın yazar' ın "Tanrı Zeus'un kafasından bin yıllık ana tanrıçayı yeniden yaratması gibi doğurmuştu bir kez daha beni."[54] cümlesi önemlidir. 'Kadın yazar' cüce vasıtasıyla bastırdığı değer duygusunu keşfetse de sonuçta huzura erişemez.

Cüce romanında Zenime'nin adeta bilinçdışının anahtarı niteliğinde olan anlatısı onu intihara sürükleyen etkenlerin çözümlenmesine olanak tanır. " . . . 'yazın adamı değil, kadınıyım ben! Anlayacaksın tümünü okuduğunda!"[55] cümlesinde 'kadın yazar' lığın bilhassa vurgulanması, süperegonun, bilinçdışında doyurulmamış bir arzu olarak yer alan değer duygusunu ketleyip egoya uyguladığı baskı sonucunda ortaya çıkardığı aşağılık kompleksi ile açıklanabilir. Bu kompleksin oluştuğu zemin ise daha önce de üzerinde durulduğu üzere oedipal evredeki özdeşleşme olgusudur. Gücün simgesi olan baba yerine anne ile özdeşleşmek durumunda kalan Zenime'nin oedipus kompleksini başarıyla atlatamaması egoda olumsuz bir etki yaratır. İd ve süperego arasında bir denge kurmaya çalışan ego bunu başaramadığında 'id'den gelen dürtüler süperego tarafından engellenerek egoda bir çatışma hali doğurur. Kendisini bir 'kadın yazar' olarak ait olabileceği bir kimliğe yerleştiremeyen Zenime'de benlik karmaşası olarak varlığını hissettiren bu çatışma onun intiharıyla sonuçlanır. "Zorlu çabalarla kazandığın şu yerden caydıramayacaklar seni. Katharsis niteliğinde hızlı bir kurtuluş özlemi! Ama dünyayı böyle mutsuz da kabul edemiyorsun! Karıncalar karıncalar! Kim çoğaltıyor ölümü!"[56] cümlesinde yer alan karıncalar oedipus kompleksinin kökeninde yer alan ataerkil yapıya işaret ederek Zenime'nin intiharına ışık tutar.

Romanda Zenime'yi intihara sürükleyen etken anlatısından anlaşılacağı üzere bilinçdışında doyurulmamış bir arzu olarak yer alan değer duygusudur. " . . . uymuyorsa da bu çağın hırsları hırslarına sanırım sen ilerde . . . dönüp bakılacak bir motif olmak arzusu içindesin? . . . paraya, mülke, erkeğe, üne takıya aldanmadan ve tümünde aklı kalmış olarak uyurken karıncaların yönettiği ebedi istiratgahında…"[57] cümlesi Zenime'nin ölümüyle sonuçlanan bu olguyu açıkça ortaya koyar. İnsanda var olduğunu düşündüğü içgüdüleri "yaşayanı ölüme götürmeye çalışanlar ve sürekli olarak yaşamın uzatılmasına çalışan ve başaran

[51] Bayladı, D, (2005), *Mitoloji Sözlüğü*, İstanbul, Say Yayınları, s. 90.
[52] Gürbilek, s. 236
[53] Erbil, L, (2012), s. 79.
[54] Erbil, L, (2012), s. 85.
[55] Erbil, L, (2012), s. xiv.
[56] Erbil, L, (2012), s. 80.
[57] Erbil, L, (2012), s. 16.

diğerleri"[58] olmak üzere ikiye ayıran Freud, ölüm içgüdülerinin ego içgüdülerine; yaşam içgüdülerinin ise cinsel içgüdülere karşılık geldiğini savunur.[59] Bu bağlamda Zenime'de id ile süperegonun çağrıları arasında bunalan egonun ölümle sonuçlanan serüveni, psikanalitik açıdan ölüm içgüdülerinin yaşam içgüdülerine baskın çıkması ile açıklanabilir. Nitekim Freud'a göre ego içgüdülerinin bir kesimi nesnesi olarak kendi egosunu alır[60]. Zenime'nin anlatısında 'kadın yazar' ın bilincinden akan "Şu ahir ömründe rengarenk karıncalar, ezan sesleri ve parasızlıkla daralttığın benliğini aldı morarmış avuçlarına yeis . . . benliğinin durduramadın ele geçirilmesini ve mumyalanmasını kara kefenle…"[61] cümlesi egoda meydana gelen kıyımı açıkça ortaya koymasıyla dikkat çeker.

Sonuç

Cüce romanının psikanalitik bir okumaya tabi tutulduğu bu bildiride Zenime'nin anlatısındaki 'kadın yazar' figüründen hareketle onu intihara sürükleyen etkenlerin izi sürülmüştür. Çalışmanın sonucunda kadın yazar problematiğinin psikanalitik bir düzlemde irdelendiği; dolayısıyla nevrotik bir kişilik yapısıyla dikkat çeken Zenime'nin intiharında bilinçdışında bastırılmış olarak yer alan birtakım olguların etkili olduğu saptanmıştır. Romanda bir yandan üne ve hayranlığa yakınlık duyan öte yandan ise bir "hiç yazar" olarak unutulma arzusuna kapılan Zenime'nin, bilinçdışında doyurulmamış bir arzu olarak yer alan değer duygusu süperegonun egoya uyguladığı baskı sonucunda aşağılık kompleksine dönüşür. Bir 'kadın yazar' olarak kendisini değersiz hisseden Zenime'nin intiharında bireyin toplumsal kimliğinin oluşumunda etkili olan süperegonun mirasçısı olduğu ve Freud'un eril bir altyapıya dayandırdığı oedipus kompleksi önemli bir rol oynar. Oedipal evrede gücün simgesi olan 'baba' yerine anne ile özdeşleşmek durumunda kalan Zenime id ile süperegonun çağrıları arasında bunalan egonun yaşadığı çatışma sonucunda intihara sürüklenir.

Kaynakça

Armağan, Yalçın; Irmak, Erkan, (2011), "Beni Günah Çıkarmaya Zorlamak İstiyorsunuz Sanki", *Yeni Yazı, II*.

Bayladı, Derman, (2005), *Mitoloji Sözlüğü*, İstanbul, Say Yay.

Eagleton, Terry, (2011), *Edebiyat Kuramı*, (çev. T. Birkan), İstanbul, Ayrıntı Yay.

Erbil, Leyla, (2012), *Cüce,* İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yay.

Erbil, Leyla, (2003), *Zihin kuşları*, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yay.

Freud, Sigmund, (2013), *Grup Psikolojisi ve Ego Analizi,* Ankara, Alter Yay.

Freud, Sigmund, (2013), *Metapsikoloji,* (çev E. Kapkın ve A. Tekşen,.), İstanbul, Payel Yayınevi.

Freud, Sigmund, (2012), *Psikanaliz Üzerine Konferanslar,* (çev. İhsan Kırımlı), Ankara, Alter Yay.

Freud, Sigmund, (1999), *Sanat ve Edebiyat,* (çev. E. Kapkın ve A. Tekşen Kapkın), İstanbul, Payel Yay.

Freud, Sigmund, (2013), *Uygarlığın Huzursuzluğu,* (çev. Haluk Barışcan), İstanbul, Metis Yay.

Gürbilek, Nurdan, (2010), *Kör Ayna Kayıp Şark,* İstanbul, Metis Yay.

Tura, Saffet Murat, (2012), *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz,* İstanbul, Kanat Kitap.

[58] Freud, S, (2013), s. 307.
[59] Freud, S, (2013), s. 302.
[60] Freud, S, (2013), s. 323.
[61] Erbil, L, (2012), s. 23.

TANZİMAT DÖNEMİ ŞİİRLERİNDE *HAFIZA MEKÂNLARI*

Esra AKPINAR

Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı

Özet

İnsanlık tarihi boyunca insanlar, en genel anlamda gerçeğin bir kopyasını yaratmak, kendisinden bir şeyleri sonraya bırakmak çabasında olmuştur. Bu tutku bir nevi ölümsüzlük aracıdır. Öğrendiklerini unutmayan ve nesilden nesile aktaran ilk insanlar, kültürel bir evrim gerçekleştirmiştir. Bunu günümüzde bilmemizi sağlayan hafızamızda yer edinmiş bilgiler, anılar, verilerdir. Hafıza, insanlığın deneyimleri hakkında gerçeğin temsilinin imgesel formunu oluşturmaktadır. Bunu geleceğe taşımanın yollarından biri sanata daha özele indirgendiğinde edebiyata aktarmaktır. Sanatkârlar, toplumun hafızasında yer alan hadiseleri çeşitli metaforlar, imgeler kullanarak edebi eserlerin içinde kah açık kah örtük bir dille ifade ederler. Tanzimat Fermanı'ndan itibaren Batı dünyasını, fikri ve kültürel yapısını daha yakından tanıma fırsatı bulan ilk dönem şairlerimizin mekan ve hafıza ilişkisi bağlamında dönemin sosyo kültürel ve siyasi hayata bakış açısı bu çalışmamızın temek çıkış noktası olacaktır.

Abstract

Throughout human history, people create a copy of the truth in the most general sense, in an attempt to move away from him was something. This passion is a kind of immortality tool. Forget what they have learned and transferred from generation to generation, the first human cultural evolution has made. It allows us to know today in our memories acquired knowledge, memories, data. Memory, experience the truth about humanity constitutes the representation of imaginary forms. One way of handling this in the future, when reduced to the art of literature is to give more specific. Artists, a variety of community events taking place in the memory of metaphors, imagery in literary works using the open-kah kah express implicit in a language. Tanzimat Edict from the Western world, the intellectual and cultural structures become more familiar with who had the opportunity early poets space and memory relationships in the context of the period of socio-cultural and political life perspective, this study of the basic starting point would be.

İnsanın "kendi"sini, duygu, düşüncelerini ifade ettiği, en küçük nesneden mekân algısına, evren tasarımına kadar varlığa bakış açısını ortaya koyduğu, zamanda kendine bir yer bulduğu, dünya görüşünü belirttiği en önemli sahalardan biri edebiyattır. Birey ve toplumun varlık algısının edebî eserlerde ne şekilde ifade bulduğu, zaman olgusuyla ilişkisi, dille ifadede ne tarz dönüştürümlere uğradığı gibi sorular Türk sosyo-kültürel hafızasının tarihsel ve zihinsel süreç içindeki değişim-dönüşümü bağlamında ortaya konulmasını sağlayacaktır.

Sanat eserlerinin en önemli özelliklerinden biri kolektif hafıza için hafıza tetikleyicisi olmalarıdır. İnsan zihninde kayıt altına alınan hadiseler, zaman ve mekânın çeşitli

görünümleri olarak eserlere yansıtılır. Hafıza kavramı; zaman ve mekân algısı, kimlik oluşumundaki rolü, tarihle, bilgiyle, bilinçle, varlıkla olan ilişkileri nedeniyle günümüzde farklı disiplinlerin araştırma-inceleme konuları arasında yer almaktadır.

Batılı tarzı benimseyen ve Türk Edebiyatının ilk dönemi olarak kabul edilen, bazı kaynaklara göre ise Şinasi- Namık Kemal -Ziya Paşa mektebi olarak adlandırılan bu dönemde, devletin içinde bulunduğu siyasi ve sosyo-ekonomik şartlar dolayısıyla eserler genel olarak politik içerikli olarak kaleme alınmıştır. Henüz düz yazı ile yeni yeni eserler vücuda getirmeye başlayan edebiyatımız, asırlardır kullanılagelen şiir türünü bu dönemde de fazlaca kullanmaya devam etmiştir.

Modern Türk Edebiyatı'nın öncüleri olarak görülen Şinasi, Namık Kemal, Ziya Paşa siyasi kimliklerinin yanı sıra edebiyatçı kimlikleriyle ön plana çıkmış, başta yenilik olmak üzere yer yer geleneğin de savunucusu olmuş isimlerdir. Şinasi ve çağdaşlarına göre; modernleşme için kitleler tarafından kullanılan bir dilin oluşturulması gerekmektedir. Bu hususta makaleler kaleme almışlardır. "İnsanlar, duygu ve düşüncelerini düzenlemek ve toplumsal düzeni sağlamak için devletin dışında ve ondan önce dil, söylence, din ve sanata başvurmuşlardır."[1] Bu sanatkârlara göre dil bir kimlik aracı ve toplumu harekete geçirmeye imkân sağlayan birleştirici bir güçtür. Bu noktada edebiyat, dilin tüm imkânlarını kolaylıkla kullanarak amaçladıklarını gerçekleştirmek için en ideal zemin olarak düşünülmüştür.

"Edebi metinler (roman, hikâye, tiyatro, deneme, anı, gezi yazısı, vs.) toplumun hafızasını oluşturan bilgi depolarıdır. Bundan dolayı bir milletin ne olduğunu ya da ne olmadığını anlamak için o milletin edebiyatına bakılır. Edebiyatı olmayan millet, milletleşme sürecini tamamlayamamış demektir. Güçlü bir edebiyat, köklü bir kültür demektir. "[2] Edebiyat, milletlerin temelinde her daim başat öğelerden biridir. "T.S. Eliot, 'hiçbir şair, hiçbir sanatçı, kendi anlamını yalnız başına tam olarak taşıyamaz' derken, geleneğin sanatçıyı bütünlediğini, o olmadan sanatın yarım olduğunu vurgular"[3]. Hal böyle olunca insanların, bugünü şekillendirip anlamlandırırken geçmişten uzak kalmaları mümkün değildir. Bu noktada devreye hafıza girer.

Hafıza, "ortaya çıkarılması, canlı tutulması ve geleceğe aktarılması bir plan dâhilinde gerçekleşen bir olgudur." Hafıza insanı insan yapan tüm değerlerin toplamıdır; yalnızca bir anın ya da yaşanmışlıkların kaydından ibaret değildir. Bir nevi kendisinin hafızadır. Yani insanın / insanlık tarihinin bilgi deposudur. "Bilgiyi algılama, düzenleme, kodlama, saklama ve hatırlamayla / tanımayla tanımlanan bilişsel süreç, bu bilgilerin saklandığı varsayılan yer ve bu şekilde saklanan bilgilerin kendisi"dir.[4] Bu açıdan insanın kendini var etme süreci olarak düşünmek mümkündür. "Her millet, geçmişi yaşama biçimini ve bu yaşama biçiminin oluşturduğu kültürel olguları yazı sayesinde mekânlaştırarak koruma altına almıştır. Bu sebeple öykü ve roman yazarları yazı sayesinde tarihsel çerçeveyi kültürel hafıza mekânları şeklinde oluştururlar."[5]

Maurice Halbwachs, Jan Assmann gibi teorisyenler; hafıza oluşumunda resim, edebiyat ya da sinema aracılığıyla yaratılan tasvirlerin etkili olduğunu ve bu kayıtlar sayesin-

[1] Cassier, E., (1980), *İnsan Vücudu Üstüne Bir Deneme*, çev. Arat, N., İstanbul, Remzi Kitabevi, s.67
[2] Şanlı, Y., (2012), "Edebiyat; Toplumsal Hafızanın, Geleneğin Kaybında, İnşasında Ne Kadar Etkilidir?" *Çankırı Karatekin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 2(2): 151-164 s.152-253
[3] Said, Edward W., (2004), *Kültür ve Emperyalizm,* Türkçesi: Necmiye Alpay. İstanbul: Hil Yayınları, s. 38
[4] Budak, S., (2000), *Psikoloji Sözlüğü*, Bilim ve Sanat, Ankara, s.121
[5] Özcan, T., (2011), Bellek Mekânı Olarak Ömer Seyfettin Hikâyeciliği, *100. Yılında Yeni Lisan Hareketi ve Milli Edebiyat Çalıştayı Bildirileri*, İstanbul, Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları, s.3

de belleğin devamlılığının sağlandığını ortaya atmışlardır. Kayıt altına alınan ve zaman içinde o toplumun üyeleri tarafından benimsenen tasvirler belleğin çerçevelerini oluşturmaktadırlar. Ancak kültürel ürünler, belleği oluştururken nesillere aktarılarak devamlılığını sağlayan bir misyon üstlenir. Farklı disiplinlerde farklı biçimlerde ele alınmakta olan toplumsal bellek çalışmaları "...edebiyat ve sanat çevreleri metinler ve resimler aracılığıyla bir kültürel miras olarak ortaya çıkan kültürel hafızayla uğraşmaktadırlar."[6]

Pierre Nora, hafıza ve tarih arasındaki ilişkiyi ele aldığı çalışmasında "Assmann'ın kaydedilen metinlerin kullanılması ve kullanılmaması bağlamında yorumladığı bellek tartışmasında Assmann ile benzer bir bakış açısına sahiptir. Nora, bu ayrım için hafıza ortamları ve hafıza mekânları terimlerini seçer."[7] Antropolog Nathan Wachtel'a göre toplumsal belleğin korunması mekâna sabitlenerek gerçekleşebilir. Pierre Nora'ya göre ise hafıza mekânsal olarak kurulmuştur. Ona göre, "hafıza ortamları olmadığı için hafıza mekânları vardır".[8] "Nora'nın hafıza ortamları dediği şey aslında ritüellere ve inançlara dayalı doğal icra bağlamlarıdır. Hafıza mekânı iç içe geçmiş iki tür gerçeklik düzeninden oluşur: Mekâna, zamana, dile, geleneğe kaydolmuş, kimi kez maddi, kimi kez daha da az maddi, ele gelir, kavranabilir bir gerçeklik; diğeriyse sırf simgesel, tarihi barındıran bir gerçekliktir. Nora'ya göre hafıza mekânı kavramı fiziksel nesnelerin ve simgesel nesnelerin bazı ortak yönleri vardır."[9]

Nora; hafızanın içerikten çok bir çerçeve olduğunu, daha doğrusu bir mekân olduğunu ifade eder. Nora'ya göre hafıza her zaman yaşayan gruplar tarafından üretilen yaşamın kendisidir.

Mekân ve hafıza arasındaki ilişki, toplumsal hafıza için de önem teşkil eder. Bireyin toplum içindeki değişimini anlatmaya yardımcı olmakta ve kişinin bireysel hafızası, duygu ve hatırlama dünyasıyla toplum arasında bir bağ kurmaktadır. "Bellek dediğimizde, zamana ve mekâna, imgeye ve nesneye, dokuya ve kokuya kök salmış olan, muğlaklıkların, hatıra buğusunun ve duygusallığın varlığını sürdürdüğü bir zihni düzleme bakmaktayızdır"[10]. İnsan; hatıralarının büyük çoğunluğunu olayların sahnesi durumunda olan, tecrübe ettiği mekanlar ile birlikte düşünür, hatırlar. Dolayısıyla hafıza için hatırlamaya, hatırlama için de bir mekâna ihtiyaç vardır. Mekân, aynı zamanda bir aidiyet duygusu yaratır. Bunun sayesinde şimdiki zamanda hatırladığımız şey aynı zamanda geçmiş ile bir bağlantı kurmaktadır. Bazı mekânlar ise hafızayı maddeleştirir. Yine Nora'ya göre toplumsal hafıza olarak tanımlanan olgu, esasında ortak bir paylaşım değil sadece belirli bir mekânda ve zamanda belirli bir toplumsallığın içinde inşa edilmiş bir yapıdır. Yani doğuştan değil sonradan inşa edilen, kurulan bir durumdur.

"Geleneksel olanla ilişki kuran, tarihi, toplumun kültürünün izlerini aktaran bu mekânların dışında da mekân ve hafıza arasında ilişki bulunmaktadır. Sosyal bilimciler açısından birey-toplum arasındaki ilişkiyi anlamak hafıza ve hatırlama sürecini de kapsamaktadır."[11]

---

[6] Sancar, M., (2006), *Geçmişle Hesaplaşma Sorunları,* Ankara, İletişim Yayınları, s.41

[7] Demir, Z. S., (2013), Türk Hamam Müzesi ve Kına Hamamı Sergisi, *Ankara Araştırmaları Dergisi*, 1(2), 48-55, Aralık/December s. 49

[8] Nora, P., (2006), *Hafıza Mekânları,* Çev.:M. E. Özcan, Ankara, Dost Yayınevi, s.17

[9] Demir, Z. S. (2013), s.49-50

[10] Nora, P. (2006), s.19

[11] Pösteki, N., (2012), Sinema Salonlarının Dönüşümünde Bellek Ve Mekân İlişkisi, *2nd Communication and Media Studies in Progress of Social and Cultural Interaction Symposium (2. Uluslarası İletişim ve Medya Çalışmaları Sempozyumu) Kırgızistan- Manas Üniversitesi, Bişkek, Mayıs 2012)* ISBN 978-9967-26-685-8, 1136-1148 s.3

İnsan hatırladığı şeydir; hatırladığı şey ise yaşadığı toplumsal hayatın içinde yer alır. Bir toplumun üyesi olmanın yanında bir kuşağın, bir tarihsel dönemin üyesidir/temsilcisidir. Hatırlama ediminde bulunmak için hafıza devreye girmektedir. Hafızada hatırlanacak şeyleri bulma noktasında metaforlar kullanılmaktadır. "Metaforlar, bir çağın, kültürün, ortamın edebi yansımalarıdır. Kendileri de bir bellek biçimidir. Metaforu kullanan kişiler çevrelerindeki belleğe aktarılacak bilgilerdeki gizli süreçleri yansıtacak güçlü imgeler ile belleklerini muhafaza etmişlerdir".[12]

İnsan zihninde zamansal ve mekânsal ilişkiler içsel olarak birbirine bağlıdır. Bilinci harekete geçiren dış nesnelerdir. Böyle bir anlayışa göre insanın hafızası yoktur, nesnelerin hafızası vardır, imgelem gücünü nesneden alır. Derin yapısında sosyal, siyasal, dinsel, kültürel, sanatsal kimlikleri barındıran mekânların; ilişkide oldukları insanın kimlik ve kişiliğinin oluşmasındaki etkisi yadsınamaz bir gerçekliktir. Buradan hareketle insanoğlunun tüm yaşantıları, bu mekânların hafızlarında yer almakta veya tüm bu mekân ve zamanlar, hafızanın birer arketipi olarak yaşaya gelmektedir. Dolayısıyla hafızadaki zaman ve mekân nesnenin kişi üzerinde bıraktığı izlerle anlamını bulacaktır.

"Bir şiirde ya da bir şairde mekân öğelerini aramak, bir şairin sıklıkla hangi mekânları kullandığını saptamak, bir şairin mekâna nasıl baktığını sorgulamak da; şiirde ahenk öğelerini aramanın ya da şiirde izlekleri takip etmenin sonucuna benzer kazanımlar ortaya koyacaktır. Şairin mekân karşısındaki tutumu, ele alınan şiirle ilgili açıklayıcı bilgiler sağlayacaktır."[13] Gaston Bachelard, şiirde imgelerle oluşturulan mekânın yalnızca soyut olarak tasarlanmış geometrik bir şekilden ibaret olmadığını "imgelemin kavradığı uzam, geometricinin ölçümüne ve düşüncesine açık kayıtsız uzam olarak kalamaz. Yaşanmış bir uzamdır bu. Yalnızca olumluluğuyla değil, imgelemin tüm taraf tutuculuklarıyla yaşanmış."[14] olduğunu ifade eder. Dolayısıyla sanatkâr mekânı imgeleştirirken nesnelerin ve mekânların kendi üzerinde bıraktığı izlenimlerden, onlara bakış açısından soyutlanamaz. Şiirde mekânın anlamsal boyutlarını aramak; bir anlamda şair - mekân ilişkisinin derin yapısını ortaya koymak, şairin mekân üzerinden geliştirdiği şahsına münhasır tarihi gözler önüne sermektir.

Şiirlerde hafıza, dilsel değil imgesel yapılanmıştır: Hatırlamak insanın zihnine bir takım "imgeler" çağırmaktır. "Kişi imgelerle hatırlar; deneyimlediği, temas ettiği anlardan biriktirdiği imgeleri 'şimdi'nin içinde devindirir, farklı zamanlarda ve mekânlarda gezdirir, çeşitli duygularla ve nesnelerle buluşturur. Hafıza aslında insanin kendini var etme sürecidir, toplumsal inşa olarak "ben"i çerçeveler."[15]

Tanzimat devrinin üç büyük şairinin şiirlerini bu noktadan değerlendirecek olursak devrin ruhunu, toplumsal hafızanın derinliklerinde bulmak mümkündür. Şinasi özellikle Reşid Paşa için yazdığı kasidelerinde İstanbul ve saray mekânları üzerinden devrin siyasi ve sosyal durumuna eleştiriler yağdırır. Sanat, hayatın ve evrenin bir nevi aynasıdır; ancak yaşadığımız evrenin sınırsız ve sonsuzluğuna rağmen sanatın evreni sınırlıdır. Dolayısıyla sanatkâr, sanatın bu kısıtlı yapısı içinde imgeler vasıtasıyla daha geniş bir anlam evreni yaratma zorunluluğuna itilir. Bu da sanatkârın kelimelerle bir düş kurması, bir evren yaratmasıyla sonuçlanır.

[12] Draaisme, D. (2007), *Bellek Metaforları*, Zihinle İlgili Fikirlerin Tarihi, İstanbul, Metis, s.21-28
[13] Yivli, O. (2009), Yahya Kemal'in Şiirinde Mekân, *Türk Dili Dergisi*, Sayı 127 s. 681
[14] Bachelard, G. (2008), *Uzamın Poetikası,* çev. Alp Tümertekin, İstanbul, İthaki Yayınları, s.29
[15] Depeli G. (2010), Görsellik ve Kültürel Bellek İlişkisi: Göçmenin Evi, *Kültür ve İletişim*, Yaz / Summer, s.20

Şinasi şiirleriyle dönemin sosyal ve siyasi hayatına yeni bir bakış açısı getirerek, saray mekânı üzerinden devleti ve yöneticileri eleştirir, devrin siyasi ve sosyo kültürel ruhunu yansıtan Tanzimat fermanının adeta propagandasını yapar. Esasında tüm eserleri başlı başına bir anlayışı, yeniliği ifade eder. Yeni insanın dünyaya bakışını, zihinsel alt yapısını vermesi bakımından önemlidir. Aslında övdüğü Reşid Paşa'nın şahsı değil, onun düşünceleri ve eylemleridir. Kasidelerde Reşid Paşa için kullandığı "medeniyet rasulü", " kanun koyucu" gibi sıfatlar ilk kez karışımıza çıkar, yeni yönetim şekli arzusunu gözler önüne serer. Halk artık tek bir kişinin yönetimi olan mutlak monarşiden yana değildir, dönem mutlakıyeti çoktan gözden çıkarmış, halkın da söz sahibi olabildiği cumhuriyet yönetimini arzulamaktadır. Gelenek büyük ölçüde değiştirilerek devrin çok ilerisinde fikir ve söylemlerle öne çıkılır. Siyasi/idari anlayışta önemli bir değişiklik söz konusudur.

Münacaat'ında klasik anlayışa uygun olarak Allah'a yakaran şair, onun zaman ve mekândan münezzeh olduğunu, mekân olgusunun insanlar için geçerli olduğunu dile getirir. Onun ülkesindeki ihtişamı sınırsızdır, her ne varsa onun emrindedir. Dünya ise onun buyruğuna uyarak gece gündüz döner durur. Sadece dünya değil ahret hayatı da söz konusu edilir. Cennet ve cehennem olgularından bahsedilir. Fakat insan aklı bu mükemmel yaratılmışları tasavvur etme ve anlamada yetersizdir.

"Hak taala azamet aleminin padişehi
La-mekandır olamaz devletinin taht-gehi"

Kasidelerin tarihi zemini Tanzimat fermanıdır. Fermanın bir yorumu, izahı şeklinde okumak da mümkündür. Bu fermanın hazırlayıcısı Reşid Paşa ise kıymete değer bir zattır. Şaire göre Mustafa Reşid Paşa, medeniyet dünyasının övüncüdür. Manzumenin kaleme alındığı zaman egemen olan anlayış medeniyet dünyasının Batı ve Batılı devletler olduğudur. Fakat zaman içinde sanayileşme sayesinde refah seviyesinin artması ile medeniyet kavramlarının farklı farklı şeyler olduğu anlaşılmıştır. Mustafa Reşid Paşa'nın Tanzimat Fermanı ile yaptıkları, getirmek istediği özgürlük ve hakların Batılı devletlerin hoşuna gitmiş olabilir.

"Bir ıtık-nâmedir insana senin kânunun
Bildirir haddini Sultan'a senin kânûnun"

Onun istediği Avrupa'da olduğu gibi yasalara dayanan adaletli bir devlet düzeni kurulmasıdır. Hareket noktası tamamıyla yeni bir anlayıştır. Anlayıştaki değişmeyi, siyasi yaklaşımdaki değişmeyi ilk defa Şinasi bu şiirleriyle gösterir. Her ne kadar çağa uygun, klasik edebiyattan gelen özellikler barındırsa da yeni argümanlar, unsurlar, nitelemeler, teşbihler bize nesneler ve mekân üzerinden toplumsal hafızanın derinliklerine ulaşma imkânı sağlar. Dönemin siyasi çalkantılarının çokluğundan dolayı siyasi nitelemeler de ağır basmaktadır. Bu kasidelerde sadece siyasi ve dolayısıyla toplumsal bir yaklaşım vardır. Tanzimat fermanının Şinasi nezdindeki değeri, kıymeti, halkın buna yaklaşımı görülebilir.

"Sadr-ı millette vücûdun ulu bir mucizedir
Bunu fehmeylemeyen müdrike-i âcizedir"

"Rûm'a bir Avrupalı büt vereli revnak u şân
Reşk-i iklîm-i Firenk olmadadır Türkistan"

(Ruma (Osmanlı ülkesine) Avrupalı bir güzel (Tanzimat Fermanı), güzellik ve şan vereli beri Türk ülkesi Frenk memleketlerinin kıskandığı yer olmaktadır.)

Tanzimat fermanı yetkilerin padişahtan alınıp bürokrasiye verildiği saltanatın sembolü olan tahtın eski kıymetini yitirdiği, meclis üstünlüğünün öne çıkmaya başladığı bir siyasi-idari değişiklik olarak yorumlanabilir.

Şinasi'nin şiirlerine genel olarak bakıldığında eski kültürle yeni oluşmaya başlayan kültür programı arasında temel tercihini yapmış; fakat bazı noktalarda bir ikilemi yaşayan tipik Tanzimat aydınının tepkilerinin yansıtıldığı bir metin görünümündedir.

Namık Kemal ise bab-âli mekânı üzerinden en sert eleştirilerini hükümete ve padişaha getirir. Bir takım yeni kavramlar ve siyasi fikirler ortaya çıkar. Namık Kemal "Hürriyet Kasidesi"nde devlet kurumlarının gidişatından, bürokrasideki çarpıklıklardan son derece rahatsız olmuş kendi isteği ve arzusu doğrultusunda hükümet kapısından ayrılmıştır.

Görüp ahkâm-ı asrı münharif sıdk u selametten
Çekildik izzet ü ikbal ile bab-ı hükûmetten

Vücudun kim hamir-i mâyesi hâk-i vatandandır
Ne gam rah-ı vatanda hak olursa cevr ü mihnetten

Vatan bir bî-vefâ nâzende-i tannâza dönmüş kim
Ayırmaz sâdıkân-ı aşkını âlâm-ı gurbetten

Namık Kemal bu kasidesi ve yazdığı vatan temalı şiirleri ile milleti mekândan ayrı düşünmez. Şerif Aktaş millet ve mekân ilişkisine şöyle bir yorumda bulunur:

"Milleti, mekândan ayrı düşünmek de aldatıcı olur. Milleti meydana getiren insanların birlikte yaşadıkları mekânın tarihi ve coğrafyası ile ayrılmaz bütün hâlinde birleşmesi zarûri görünmektedir. Yani nehir hem yatağına vücut verir, hem de o yatak içinde varlığını sürdürür. İnsanın yaşadığı mekânla bütünleşmesi vatan adı verilen bu mekânın tarihî ve kültür değerleriyle kaynaşması; coğrafyaya ait imkânları, sözü edilen kültür ve tarihî değerlerden hareketle insanîleştirmesi gerekir."[16].

Namık Kemal, eserlerinde paylaştığı fikirleri ile Türk milletinin kolektif bilinçdışında milli içerikli bir alan oluşturmak gayesindedir. Geçmişe ve geleceğe dair yeni yaratımlara açık olan bu alan vasıtasıyla Türk milleti geleceğini, geçmişten aldığı güç ve birikim sayesinde kuracaktır.

Bundan sonraki şiirlerinde mekân çok daha belirgindir, vatan temalı şiirler yazar. Klasik dönemde vatan algısı, öz vatanından ayrılıp fani dünyaya geçici bir süreliğine gelen insanoğlu nihayetinde yine ebedi mekânına dönecektir. Oysa Namık Kemal mekâna

[16] Aktaş, Ş., (1996), "Milli Romantik Duyuş Tarzı ve Türk Edebiyatı", *Türkiye Günlüğü*, S. 38, ss. 170-175, Ocak-Şubat 1996 s.171.

ve vatana, dünyaya bakış açısını değiştirir. İlk kez siyasi anlamda vatan fikrini şiirimize sokar. Mekân öylesine sevilen bir sevgiliye, anneye benzetilir. Daha sonra Kâbe mekânı karşımıza çıkar. Medine, Kerbela şehirlerinin ismi ve ardındaki anlamları bize verilmek istenir. Bu, oldukça geniş, İslam dünyasını kapsayan bir mekân / vatan düşüncesidir. Namık Kemal'in özellikle vatan temalı şiirleri "Vatan Şarkısı", "Vatan Türküsü", "Vaveyla" maşer-i vicdanı terennüm etmesi bakımından önemlidir. Devrin toplumsal hafıza ve kamu vicdanını verir. Vatan Türküsü'nde

Âmâlimiz efkârımız ikbâl-i vatandır
Serhadimize kal'a bizim hâk-i bendedir

Kan ile kılıçtır görünen bayrağımızda
Can korkusu geçmez ovamızda dağımızda
Her gûşede bir şir yatar toprağımızda

sözleriyle vatana duyulan sevgi, bağlılık anlatılırken uğrunda seve seve canını verecek, şanlı askerlerinin zaferleri ile kazanılmış olduğundan bahseder.

Vatan Türküsü ve Vaveyla'da topraklar işgal altındadır. Bizi var eden, besleyen, yaşama imkânı veren vatanımız düşman ayakları altında ezilmekte, ağlayıp inlemektedir.

İşte adû, karşıda hâzır-silah,
Arş yiğitler vatan imdâdına
……
Cümlemizin vâlidemizdir vatan,
Herkesi lûtfuyla odur besleyen;
Bastı adû göğsüne biz sağ iken

Vaveyla'da vatan kişileştirilerek en kıymetliye anne-sevgiliye benzetilir.

Feminin rengi aksedip tenine
Yeni açmış güle misal olmuş
İn'itafiyle bak! ne al olmuş!

Gül değil arkasında kanlı kefen
Sen misin sen misin ey garib vatan!

Git vatan! Kabe'de siyaha bürün
Bir kolun Ravza-i Nebi'ye uzat
Birini Kerbela'da Meşhed'e at
Kainatta o hey'etinle görün!

Milletinin nev-i beşer, vatanının ruy-ı zemin olduğunu ifade eden Namık Kemal için esasında, vatan her ne kadar tüm dünya, tüm insanlık da bu toprak üzerinde yaşayan bir aile olsa da görülen o dur ki bu memlekette ihtilallerin açtığı yaralar ve yıkıntılar, savaşlarınkinden kat be kat üstün gelmektedir.

Ziya Paşa'nın iki önemli eseri Terkib-i Bend ve Terci-i Bend'dir. Terkib-i Bend'de birtakım felsefi düşüncelerin, hayat düsturu sayılacak fikirlerin dünya ve ahret mekânlarının tezatlığı üzerinden verildiğini görürüz. Buradaki pek çok beyit uzun bir hayat tecrübesi sonucunda edinilmiş birikimdir. Bir kültürün prensipleri vaaz edilir gibidir. Toplumun düsturları burada yer alır. Darb-ı mesel tarzında devrin yönetim anlayışına felsefi yorumlarda bulunduğu Terkib-i Bend'inde uzun bir yaşam tecrübesinin izlerini yansıtır. Dünya mekânı arzu edilen ve beğenilen bir yer değildir.

Yetmez mi bu kasrî reviş-i ağreb-i âlem
Bir menzile ermez mi aceb kevkeb-i âlem

Şimdi uyuyanlar o zamanda uyanırlar
Bir subha resîde olur âhir şeb-i âlem

Bin ders-i maârif okunur her varakında
Yâ Rab ne güzel mekteb olur mekteb-i âlem

Terci-i Bend ise Batlamyus astronomi anlayışından Kopernik astronomi anlayışına geçişin müjdecisidir. Kopernik dünya merkezli bir güneş sistemi önerir. Ona göre temel mekân evren, küreseldir ve yer bu evrenin merkezinde hareketsiz durmaktadır. İşte Ziya Paşa da bu şiirinde çelişkileri, gel-gitleri olmasına rağmen bu anlayışı tasvip ve tasdik etmektedir. "Ziya Paşa, Terci-i Bend'inde Namık Kemal ve Şinasi gibi Tanzimat aydınlarına paralel olarak insana artık farklı bir gözle bakar. Fakat Ziya Paşa'nın Terci-i Bend'inde ifadesini bulan bu "yeni insan" hala kâinata ve dünyanın nizamına karsı kendinde bir güç bulamayan ve onları hayretle temasa ettikten sonra büyük bir acz duygusu içinde kendine gömülen, doğulu bir insandır."[17] Kozmografya, dünya mekânının yaratılışı, gezegenlerin birbiriyle olan ilişkileri 19. Yy.da değişen bu algı metinde yer almaktadır. Her ne kadar dünya ve buna bağlı olarak yaşanan olaylar karşısında huzursuzluk duysa, tereddüde düşse de tam anlamıyla Tanrı'ya teslim olma artık burada görülmez, Tanrı'nın yaptıkları ile yaşadıkları arasındaki tezatlıklardan duyulan huzursuzluğu dile getirir. Ziya Paşa dünyayı insanın içinde başıboş bir tane gibi dolaştığı felaket öğüten bir değirmene benzetir, adeta bir dev gibi çocuklarını yer. Bu aynı zamanda ölüme bakış açısını da verir.

Edebî eserlerde zamansal ve mekânsal ilişkiler içsel olarak birbirine bağlıdır ve bu durum Bakhtin tarafından "chronotope" kavramı ile açıklanmıştır. Bu kavram ile mekân üzerinden dönemin tarihi olayları, izleri, yazarın biyografisi, psikolojik ve kozmik zamanı, bireysel hafıza ve dolayısıyla kolektif hafızayı okuma ifade edilmiştir. Bakhtin'e göre; edebî bir yapıtta zamana ve mekâna ilişkin göstergelerin yaşamsal bir önemi vardır. Edebî eserin fiilî bir gerçeklikle ilişkili olarak sanatsal bütünlüğü "chronotope" ile tanımlanır. Her eser belli bir zamanda, belli bir kültürdeki zaman ve mekân ilişkisini verir. Sanatsal zaman ve mekân kendi bulunduğu çağın değer ve duygularını, dünyaya bakış ve yorumlayışını dolayısıyla hafızasını yansıtır.

Terci-i Bend ise Batlamyus astronomi anlayışından Kopernik astronomi anlayışına

[17] Solak, Ö., (2009), Ziya Paşa'nın Terci-i Bend'i ve Tanzimat Neslinde İlk Tereddütler, Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 4/3 Spring 2009, s. 191

geçişim müjdesini vererek yeni bir mekân algısı ve evren tasarımından söz eder. Şair, yaşanılan bu değişimden her ne kadar memnun gibi görünse de dünya algısıyla ilgili tereddütlerini de dile getirmektedir.

Bu kârgâh-ı sun' aceb dershânedir,
Her nakş bir kitâb-ı ledünden nişânedir.

Gerdûn bir âsiyâb-ı felâket-medârdır,
Gûyâ içinde âdem-i âvâre dânedir.

Müncer olur umûr-ı cihân bir nihâyete,
Sayfın şitâya meyli, bahârın hazânedir.

Ziya Paşa, Terci-i Bend'de bir yandan bu yeni insanı çizerken; öte yandan bütün sosyal bozuklukların kaynağı saydığı bireysel ve sosyal plandaki ahlaki bozulmayı tenkit eder.

Sonuç olarak, Tanzimat'la birlikte Batı medeniyetiyle tanışan Osmanlı devletinde, siyasal, sosyal ve kültürel sahada birçok değişiklik yaşanmıştır. Tanzimat'ın Şinasi, Ziya Paşa ve Namık Kemal'den oluşan birinci mektebi, kendi içinde bile mücadele edip siyasî ve sosyal değerleri ön sıraya alır. Bu değerleri gelecek nesillere aktarırken önce toplumun sonra kendisinin hafızasından faydalanır. Neticede her insan bir toplumun üyesidir ve hafıza toplumsal bir olgudur. Kendi tarihini ve dolayısıyla hafızasını oluşturan kişi bunu ancak diğer kişileriyle olan iletişiminden, bağından hareketle yapar. İncelenen eserlerde de şairlerin ele aldığı konular toplumun zihni yapısının birer yansımalarıdır.

Kaynakça

Assmann, Jan. *Kültürel Bellek*, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2001.

Bachelard, Gaston, (20089, *Uzamın Poetikası*, çev. Alp Tümertekin, İstanbul, İthaki Yay.

Connerton, Paul. (1999), *Toplumlar Nasıl Anımsar?* Çev, A. Şenel, İstanbul, Ayrıntı Yay., Birinci Basım,.

Göçgün Önder, (1999), *Namık Kemal'in Şairliği ve Bütün Şiirleri*, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yay.

Nora, Pierre. (2006), *Hafıza Mekânları* (Çev. M. Emin Özcan), Ankara, Dost Yayınevi.

Narlı, Mehmet, (2007), *Şiir ve Mekân*, Ankara: Hece yayınları, 2007

Oktay, Ahmet, (20029, *Metropol ve İmgelem*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yay., 2002

Said, Edward W., (2004), *Kültür ve Emperyalizm*, (Çev: Necmiye Alpay) İstanbul, Hil Yayınları, 2004.

Şanlı, Yadigâr Türkeli, Edebiyat; Toplumsal Hafızanın, Geleneğin Kaybında, İnşasında Ne Kadar Etkilidir?, *Çankırı Karatekin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi 2(2)*: 151-164.

Shils, Edward. "Gelenek" *Doğu Batı*, Yıl 7 Sayı:25 Kasım Aralık Ocak 2003-04, s. 101-131.

Solok, Cevdet Kudret, *Namık Kemal'in Şiirleri*

Şinasi, (1960), *Müntahabat-ı Eş'ar*, Ankara, Dün Bugün Yay.

Tanpınar, Ahmet Hamdi, (1999), *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul, Çağlayan Basımevi.

Topçu, Nurettin, (2006), *Bergson Bütün Eserleri 8*, 4. basım, İstanbul, Dergâh Yay.

Ziya Paşa, (1999), *Tercii Bend ve Terkibi Bend*, İstanbul, Şule Yay.

http://epigraf.fisek.com.tr/?num=230

https://drive.google.com/folderview?id=0B2IpHjUm9glcQW9XclRCdVVUdE-E&usp=sharing

HÜSEYİN NİHAL ATSIZ'IN RUH ADAM ROMANINDA GÖLGE ARKETİPİ

Hasan İlkay AL

Hitit Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Özet

Edebiyat ve psikoloji ilişkisini irdeleyen çalışmaların bir neticesi olarak beliren arketipsel eleştiri metodu, edebî eserlerdeki ruhsal benlik yapılarını inceler. Bu ruhsal benlik yapılarından biri de "gölge" arketipidir. Gölge arketipi insanın bilinçaltına atılan, yüzleşmek istenmeyen her türlü şehevî duygular ve isteklerdir. Toplumun ve ideal insanın asla karşılaşmak istemediği bu bilinçaltı arzular, kişinin karanlık yönünü oluşturur. Bu karanlık kişilik zaman zaman belirir ve kişiyi egemenliği altına almaya çalışır. Çalışmamızda ele aldığımız Ruh Adam[1] romanının başkahramanı Selim Pusat, roman boyunca gölgesiyle mücadele eden bir karakter olarak belirir. Gölgesiyle giriştiği bu mücadelede yardım etmek isteyen karakterler ise aslında gölgenin zıttı olan personanın tezahürlerdir. Roman boyunca Selim Pusat, ruhsal benliğinde yasak aşk ile ortaya çıkmış olan gölgesi ile; ülküsü ve iradesi doğrultusunda beliren ideal kişiliği arasında çatışmalar yaşar. Çalışmamızda Selim Pusat üzerinden gölge arketipi, ortaya çıkışı, kahramanın yaşadığı içsel çatışmalar ve gölge ile mücadelesinin neticelenişi ele alınmıştır.

Anahtar Sözcükler: Arketipsel inceleme, gölge, Hüseyin Nihal Atsız, Ruh Adam.

Abstract

The theory of archetypal literary criticism, which has emerged as a result of the studies examining the relationship between literature and psychology, examines the structures of the spiritual self in literary works. One of the structures of the spiritual self is "The Shadow" archetype. Shadow archetype is all kinds of unwanted feelings and sensual desires which are casted into the human being subconscious, to not to confront. These subconscious desires which society and the ideal people never want to encounter constitute the dark side of people. This dark personality appears from time to time and try to get under people's sovereignty. Protagonist of the novel Ruh Adam Selim Pusat, who we discussed in our study, appears as a character struggling with the shadow along the novel. In fact, the characters, who wanted to help him in his fight with his shadow, are the manifestations of the opposite persona of the shadow. Throughout the novel, Selim has struggles in his spiritual self between the shadow which emerged from a forbidden love and the ideal personality which appeared from his ideals and will. In our study, via Selim Pusat, shadow archetype, the emergence of it, inner conflicts which the character encountered, and the ending of his struggles with the shadow are discussed.

Key Words: Archetypal literary criticism, the shadow, Hüseyin Nihal Atsız, Ruh Adam.

[1] Çalışmamızda Ruh Adam romanının 2013'te Ötüken Neşriyat'tan çıkan baskısı esas alınmıştır.

Giriş:

İlkçağlardan günümüze kadar, edebiyat eserlerinin yorumlanmasında birçok yaklaşım görülmüştür. Aristo'nun Poetika isimli eseriyle ilk defa sistemli bir yaklaşımın başladığı inceleme/anlamlandırma çabaları, aradan geçen yüzyıllar boyunca ortaya çıkan siyasi, sosyal, sanatsal birtakım akımların etkisiyle giderek çeşitlilik arz etmeye başlamıştır. 20. yüzyılda ortaya çıkan psikanalizim, psikanalitik inceleme metodunun doğmasına sebep olmuştur.

"Edebiyatın psikoloji ile ilişkisi bağlamında Freud, Adler, Jung, Lacan ve Fromm gibi modern psikolojinin temsilcilerinin öne sürdükleri tezler; edebî metin çözümlemelerinde psikolojinin verilerinden yararlanmanın yolunu açtı."[2] Bu metin çözümleme çalışmaları esnasında bazı edebiyat bilimciler "edebî araştırma" faaliyetlerinin dışına çıkmıştır. R. Wellek edebî eserlerin metin dışı verilerle ele alınmasını yanlış bulur. Ona göre "yazarın psikolojisi", "yaratma sürecinin psikolojisi" ve "okuyucunun psikolojisi" üzerinden yapılan araştırma faaliyetleri metin dışı veriler içerir.[3] Oysa "psikolojik tip" üzerinden yapılacak bir değerlendirme, yalnızca eser ile sınırlı kalacağından, estetik değeri yansıtmada daha başarılı olacaktır. "Jung'un bilinçli zihnin psikolojisine katkısı büyük ölçüde *Psikolojik Tipler* üzerindeki çalışmasında ortaya çıkmıştır."[4] Jung'un bu hususta çalışmalarıyla bir adım daha ileri götürülen analitik psikoloji teorisi, insanlığın ortak ve kişisel bilinçdışı olmak üzere iki farklı bilinçdışına sahip olduğunu göstermiştir. Ona göre ortak bilinçdışı, insansal ve hayvansal geçmişten 'arketipler' içerir.

"Arketip terimi köken itibariyle Eski Yunancadır… "arche" (başlangıçtaki, ilk) ve "typos" (biçim) sözcüklerinin birleşmesiyle ortaya çıkmış olan bu terimi karşılamak üzere bazı Türkçe kaynaklarda "ana örnek", "ilk model", "ilk imge", "asıl numune" gibi söz grupları önerilmişse de, "arketip" ve "arşetip" biçimleri yaygınlaşmıştır."[5] Arketip sözcüğünü terimleştiren kişi Jung'tur. Bir konferansında bu konuya şöyle değinir: "Augustin'in bir deyimine dayanarak, bu ortak (kolektif) temel örneklere arşetip'ler adını verdim"[6] der.

Jung, arketip kavramını Analitik Psikoloji isimli eserinde ise şu şekilde ele alır: "Her bireyde kendi kişisel anılarından başka, Jacob Burckhard'ın yerinde bir deyimi ile 'ilksel' simgeler vardır; bunlar 'kalubelâdan' beri insan muhayyilesinden kalıtım yolu ile edinilen kuvvetlerdir… Bu imgelere veya motiflere 'arketipler' (ana örnekler) diyorum, bilindışının 'dominantları' (baskın örnekleri) dediğim de oldu."[7]

Arketipler incelendiğinde, bunların sürekli olarak milletlerin edebî eserlerinde belirdiği görülecektir. Jung, arketiplerin bu kolektif yönünden emin olmak için de çeşitli çalışmalar yapmıştır. Bunu Jung'un yaşam öyküsünü incelediğimizde görebiliriz. Jung, bu görüşünü doğrulayabilmek adına dünyanın dört bir tarafına yolculuklar yapmıştır.[8] İlkel insanlar olarak tabir ettiği yerlileri incelediğinde arketipsel unsurların benzer şekilde bu toplumlarda da bulunduğunu tespit etmiştir. Bütün bu araştırmalarının sonucunda Jung

[2] Sarıçiçek, M., (2013), *Modern Kahramanın Mitolojik Yolculuğu***,** Kayseri, Kardeşler Ofset, s.2.

[3] Wellek, R.-Warren, A., (1983), *Edebiyat Biliminin Temelleri*, Ankara, KTBY., s.101.

[4] Fordham, F., (2011), *Jung Psikolojisinin Ana Hatları*, Ankara, Say Yay., s. 37. (Çev. Aslan Yalçıner).

[5] Sarıçiçek, M., (2013), s.5.

[6] Jung, C.G., (1992), *Analitik Psikolojinin Temel İlkeleri –Konferanslar-*, İstanbul, Cem Yay., s. 51. (Çev. Kâmuran Şipal),

[7] Jung, C.G., (2006), *Analitik Psikoloji*, İstanbul, Payel Yay., s. 144. (Çev. Ender Gürol).

[8] Fordham, F., (2011), s. 8.

şu hükme varır: "İlksel imgeler insanlığın en eski ve en evrensel 'düşünce biçimleridir'. Bunlar duygu oldukları kadar, düşüncelerdir de."[9]

"Arketiplerin sayısı oldukça fazladır. Jung'un arketipleri arasında, kahramanın ejderha ile savaşı, yolculuk (yeraltına, balinanın karnına, bir mağaraya), çarmıha gerilme gibi eylemler; büyük ana, hilebaz, yaşlı bilge gibi figürler; persona (maske), gölge, anima ve animus gibi ruhsal benlik yapıları vardır."[10]

Ruh Adam Romanı'nda Gölge Arketipi

Konumuz itibariyle ele alacağımız "gölge arketipi" insan benliğinin karanlık ve olumsuz yanını simgelemektedir. "Gölge, bireysel bilinçdışıdır. Toplumsal standartlara ve bizim ideal kişiliğimize uymayan tüm vahşi istekler ve duygulardır. Utanç duyduğumuz ve kendi hakkımızda bilmek istemediğimiz herşeydir."[11] "Gölgenin yansıdığı en önemli arketipsel figür hilebazdır."[12] Bu figür, kahramanı yoldan çıkarmak için her türlü entrikaya başvurur. Kahramanın hilebaz ile karşılaşması huzursuzluklarla, ruh burkuntularıyla, içsel kasırgalarla neticelenir.

"Jung, iki ayrı gölge düşünür. Birincisi 'kişisel gölgedir', yaşamın başlangıcında yaşamadığı, ya da az yaşadığı bireyin ruhsal özelliklerini içerir. İkincisi 'ortak gölge'dir, öteki figürlerle birlikte ortak bilinçdışına aittir ve 'Yaşlı Bilge'nin olumsuz ifadesine… tekabül eder."[13]

"İslam kültüründeki 'nefs' olgusuyla benzeşen gölgenin, bütün olumsuz yanlarına rağmen yok edilmeye çalışılmaması, onunla barışık olunması, kontrollü bir şekilde onun kendisini ifade etmesine izin verilmesi gerekir."[14]

Ruh Adam romanının başkahramanı Selim Pusat'tır. Selim Pusat fikirleri ve inandığı değerler sebebiyle ordudan atılmış bir yüzbaşıdır. Kendisine yöneltilen en büyük suçlama kralcılıktır. Roman boyunca Selim Pusat'ın bir karar ve irade adamı olduğuna vurgu yapılır. Selim Pusat'ın ortaya koyduğu fikrî mücadelede en büyük yardımcısı, kendisi ile aynı sebepten ordudan atılmış olan Yüzbaşı Şeref'tir. Selim Pusat, ordudan atıldıktan sonra, mahkeme sürecinde ve sonrasında insanların söylemleri sebebiyle kendini sorgulamaya başlar. Giderek olumsuz bir ruh hâline bürünür. Bu sorgulama sürecinde eşi Ayşe Pusat'ın sürekli olarak destek olmaya çalıştığı görülür. Durum Ayşe Pusat'ın gözlemlerinden şu şekilde aktarılmaktadır: "Onu hayata bağlamak için yaptığı uğraşmalar boştu. Bununla beraber kocasının henüz karar verememiş olduğunu, içinde korkunç bir mücadele cereyan ettiğini biliyor, yaman bir sezgi ile bu derunî mücadelenin neticesinden ürküyordu."[15] Bu satırlardan da anlaşılacağı üzere kahramanımızın içsel mücadeleye girmiştir. Bu içsel mücadele çok sevdiği arkadaşı Yüzbaşı Şeref'in "Tiyatro bitti. Beklemeye lüzum görmüyorum"[16] şeklinde bir not yazıp intihar etmesiyle daha da ivme kazanacaktır. Yazarın romanda Yüzbaşı Şeref'e yüklediği anlam semboliktir. Yüzbaşı Şeref'in ölmesi, aslında

[9] Jung, C.G., (2006), s. 145.

[10] Sarıçiçek, M., (26-27 Aralık 2013), "*Gölgeler'De Gölge Arketipi*", Mehmet Akif ve Gölgeler Bilgi Şöleni, İstanbul, c.1, no.1, s.20-32.

[11] Fordham, F., (2011), s. 65.

[12] Sarıçiçek, M., (2013), s.14.

[13] Jung, C.G., (2006), s. 71.

[14] Sarıçiçek, M., (2013), s.13.

[15] Atsız, H.N., (2013), *Ruh Adam*, Ankara, Ötüken Neşriyat, s. 21.

[16] Atsız, H.N., (2013), s. 50.

şeref duygusuna sonuna kadar bağlı olan Selim Pusat'ın uğradığı haksız ithamlar sebebiyle içinde bu duygunun ölmesiyle paraleldir. Zira bütün bu durumlar, gölgenin canlanması için uygun bir zemin hazırlayacaktır. Gölge, her daim ulvî değerlerin karşısına dikilmektedir. Selim Pusat'ın aşama aşama kaybettiği değerler yitimi, en son yaşadığı yasak aşkla zirveye ulaşacaktır. Bu yasak aşk belirinceye dek içinde yalnızca vazife şuuru vardır. Nitekim onun bu durumu romandaki kahramanlardan biri olan Yarbay Kemal Yılmaz'ın ağzından nakledilir. Kendisine yöneltilen "Aşkı tatmamış bir kimseyi tanıyor musunuz?" sorusuna "Selim Pusat" cevabını verir ve ekler: "Mesleği dışında hiçbir şeye gönül verdiğini görmedim."[17]

Romandaki bir diğer karakter olan Prenses Leylâ (Leylâ Mutlak/Mutlu), Selim Pusat'ın ideallerini temsil etmektedir. Fikren kralcı bir subay olan Selim Pusat, hanedan üyesi olması hasebiyle bu kahramana hep saygı ile yaklaşır. Kendi içinde var olan ulvî değerler, Prenses Leylâ'nın şahsında belirmektedir. Nitekim romanda Selim Pusat'ın gölgesini temsil eden kahraman olan Yek'le karşılaşması da, Prenses Leylâ aracılığı ile olacaktır. Yani bir anlamda iyiyi ve idealize edileni temsil eden ile, kötüyü ve karanlık yönü simgeleyen bu iki kahraman, aslında Selim Pusat'ın içsel iyi ve kötü yönünü göstermektedir. Çamlı Koru denilen yerde Prenses Leylâ ile ilk kez karşılaştıktan sonra, onun işaretiyle Yek'i görür. "Pusat işaret edilen yere baktı ve bir lambanın ışığı altında kılıksız, çok çirkin yüzlü bir adamın kendilerine bakarak aksak adımlarla geçip gittiğini gördü. Aralarında epey mesafe olmasına rağmen ondan öyle bir tiksinti duydu ki öfkeyle: -Kim bu mendebur herif? demekten kendini alamadı."[18] Selim Pusat'ın gölgesiyle ilk karşılaştığı zaman onu bu kadar çirkin ve hatta bir ucube olarak görmesi, gölge arketipinin temel özelliğidir. Nitekim Jung, "…etik, estetik, ya da başka nedenlerden benimsemediğimiz bilinçli ilkelerimize karşıt diye bastırdığımız, yaradılışımızda var olan ortak eğilimdir"[19] şeklinde yaptığı tanımda gölgenin estetik değerlerle örtüşmediğine işaret etmektedir. Bu duruma bir diğer örnek de, ikinci karşılaşmalarında Selim Pusat'ın gözünden Yek'in tasviridir: "… Selim'in yaklaştığını görünce berbat bir gülüşle güldü ve zelilâne bir şekilde eğilerek onu selâmladı. Aksaklığından başka hafifçe kanbur olduğunu da görerek acıyacak yerde büsbütün iğrenen Pusat onun çipil ve riyakâr gözlerine bakarken, Leylâ'ya takılan bu miskinin yaşını anlamak için dikkatle yüzünü süzdü. Ne tuhaf! Bu mendebur yaratığın yaşını anlamaya imkân yoktu."[20] Bunlardan başka Selim Pusat, gölgesi olan Yek'i tanımlarken romanın çeşitli yerlerinde şu ifadeler geçer: "Yakışıklı erkek (!)", "İnsan müsveddesi", "alçak", "mel'un".

Giriş kısmında gölge arketipinin belirdiği en önemli figürün hilebaz figürü olduğunu söylemiştik. Nitekim Yek, Selim Pusat'ın gözünden anlatılırken "Adam, riyakârlıkla hilenin bütün hususiyetlerini taşıyan çehresinde…"[21] ifadelerine yer verilmiştir.

Jung, hilebaz figürü için "Hilebaz, *tanrısal-hayvansal* bir doğası olan 'kozmik bir ilk-varlıktır, bir yandan insanüstü özellikleri nedeniyle insandan üstünken, bir yandan da akılsızlığı ve bilinçsizliği yüzünden insandan aşağıdır"[22] der. İkinci karşılaşmalarında

[17] Atsız, H.N., (2013), s. 233.

[18] Atsız, H.N., (2013), s. 78.

[19] Jung, C.G., (2006), s. 70.

[20] Atsız, H.N., (2013), s. 101.

[21] Atsız, H.N., (2013), s. 103.

[22] Jung, C. G., 2009), *Dört Arketip*, Ankara, Metis Yay., s. 130. (Çev. Z. Aksu Yılmazer)

Jung'un bu ifadelerini doğrular şekilde şu konuşmalara şahit oluruz:

" — Bendeniz hiçbir milliyete mensup değilim. Sadece Yek'im.

Selim Pusat kızmıştı:

Serseri! Milliyetsiz adam olur mu?

Yek riyakâr bir tavırla ellerini uğuşturdu:

Yaşamak için muhakkak bir millete mensup olmak mı lâzım, Selim Beğ?

Elbette. Hayvanların milliyeti olmaz!

Ne çıkar efendim? İnsan, hayvan… Hatta ot ve cemad… Hepimiz aynı kökten gelmiyor muyuz?"[23]

Konuşmadan anlaşılacağı üzere, Yek'in kendisini milliyetsiz olarak, hatta insan türünden bağımsız bir varlık olarak görmesi arketipin kolektif yönüne, Selim Pusat'ın ona 'hayvan' demesi ise hilebaz figürünün görüngülerinden birine işarettir.

Gölge arketipi sürekli olarak insan ruhundaki bastırılmış duyguları açığa çıkarır. Bu duygular, şehevî duygular olduğu kadar, aynı zamanda dünyaya ait arzu ve isteklerdir. Yek, Selim Pusat'a bu noktada şöyle seslenir: "Ordular kurup çarpışmak için bir mecburiyet yok ki Selim Beğ! Bu dünyanın nimetlerinden bol bol faydalanmak dururken neden ordular kurulsun? Neden kahramanlar toprağa serilsin?... Yaşansın efendim, yaşansın…"[24] Bu çağrılar, Selim Pusat'ın karakterinin tam tersi yöndedir. Çünkü Selim Pusat için esas olan, vazife ve ülkü şuurundan ibaret tavırdır. Yek ise, gölge arketipi olarak hem bu tavra zıt söylemler içindedir, hem de Selim Pusat tarafından asla kabul görmeyecek bu duygu ve düşünceleri dışarıya vurmaktadır. Bu konuşmalar bir dönüm noktasıdır. Gölge, artık bilinçaltından çıkmıştır. Bu andan itibaren kahraman gölgesinin saldırılarıyla bilinçli bir şekilde karşı karşıyadır. Gölge ile olan bu ruhsal çarpışma, artık çok daha belirgindir. Gölgenin bu hamlelerine karşın Selim Pusat'ta ise tiksinme hissi doğar. "Selim'in ne kadar iğrendiği yüzünün çizgilerinden belli oluyordu. Karşısında yalnız yüzü değil, düşünceleri de iğrenç bir soysuz vardı. Ancak zevki düşünen, kutlu bir şey tanımayan soysuzlardan biri…"[25] Gölge arketipini temsil eden Yek, son olarak şehevî bir duyguya da işaret ederek görevini yerine getirir. Selim Pusat'a kendisinden 25 yaş küçük bir kıza âşık olacağını, bunu Levh-i Mahfuz'da okuduğunu söyler.[26] Bu ifadeler, hem gölgenin şehevî duyguları açığa çıkarmadaki yönüne işaret etmektedir, hem de bunu Levh-i Mahfuz'da okuduğunu belirtmesi, Jung'un Dört Arketip isimli eserinde belirttiği gibi onun 'tanrısal' yönüne işarettir.

Yek ile olan ikinci karşılaşmasının sonunda, Selim Pusat kapıldığı derin öfkeyle onu öldürmek istese de bunu başaramaz. Yek, aniden ortadan kaybolur.[27] Bu durum, en derin arzularımızdan beslenen bu ruhsal benliğimizin asla yok edilemeyeceğini gösterir. Nitekim gölgeyi yok etmek yerine, kişinin onunla barışık yaşayıp makul bir seviyede tutması, hâkimiyetini elinden bırakmaması gerekir.[28] Ancak bu yapıldığı takdirde, kişisel tekâmül süreci tamamlanabilir.

Gölge'nin insan ruhundaki en derin istekleri simgelediğini daha önceden söylemiştik. Romanda Selim Pusat'ın büyük bir merak içerisinde kıvranarak Prenses Leylâ'nın ger-

[23] Atsız, H.N., (2013), s. 102.

[24] Atsız, H.N., (2013), s. 103.

[25] Atsız, H.N., (2013), s. 103.

[26] Atsız, H.N., (2013), s. 105.

[27] Atsız, H.N., (2013), s. 106.

[28] Sarıçiçek, M., (2013), s. 13.

çekte kim olduğunu öğrenme arzusuyla Ayşe Pusat'a sorular sorduğu ve yeterli cevap alamayıp adeta kıvrandığı bir anda, Yek'ten bu konuyla ilgili mâlumat içeren bir telgraf gelmesi dikkat çekicidir.[29]

Romanın ilerleyen kısımlarında Selim Pusat'ın "Tasnif Komisyonu" denilen bir komisyonda işe başladığını öğreniriz. Bu komisyonda Selim Pusat, işe başladıktan birkaç gün sonra, çalışanlardan birinin Yek'e çok fazla benzediğini fark eder. Öyle bir benzerliktir ki adeta onun ikizi gibidir. Onun kim olduğunu anlamaya çalışırken, başka bir iş arkadaşının izahıyla "Alman Yahudisi" olduğunu, asıl isminin Oscar iken, Müslüman olup Osman Fişer adını ve soyadını aldığını öğrenir. Selim Pusat'la aralarında geçen bir konuşmada ona tasavvuftan, ayrıca Budizm'den ve Manihaizm'den bahseder. Selim Pusat'ın tasavvuf hakkında en ufak bir fikri yoktur. Manihaizm'e ve Budizm'e ise olumlu bakmamaktadır. Osman Fişer'in açıklamalarından sonra bu üç öğretiyi de sevmediğini anlarız.[30] Çünkü üçü de askerlik karşıtıdır. Oysa Selim Pusat askerliğe gönül vermiş bir insandır. Selim Pusat, bu öğretilere muhalefet ettikten sonra Osman Fişer'e hangi ırktan olduğunu sorar. Aldığı cevap ise şudur: "Şeytan ırkından!"[31] Romandaki bu bölüm de gölge arketipinin belirdiği bir kısımdır. Öncelikle ortaya konulan dinsel öğretilerin Selim Pusat'ın karakteriyle taban tabana zıt olması, daha sonra Osman Fişer'in Yek ile benzerliği, son olarak da Osman Fişer'in kendini "şeytan ırkından" göstermesi tam anlamıyla gölge arketipinin tezahürüdür. Gölge, burada da hem zıtlıklarla, hem de çirkin ve şeytani bir eda ile belirmiştir. Nitekim romandaki kahramanlardan Leylâ Mutlak da Yek hakkında konuşurken onu açıkça şeytana benzetir: "O bir ajandır ve iblisten daha kurnaz, daha tehlikeli bir adamdır."[32]

Gölge arketipi her ne kadar çeşitli olumsuzluklar içerse de bireyin bir parçası ve yansımasıdır. Dış bir unsur değildir. Bu durumu romanda Selim Pusat ile Yek arasında geçen bir konuşmada görürüz. Selim Yek'i, yani gölgesini tanımaya çalıştıkça kendisiyle ne kadar benzeştiğini fark etmeye başlar. Yek de Selim gibi asker olduğunu söyler:

"Selim alayla sordu:

Biz dediğin kim?

Askerler…

Sen de asker misin?

Elbette askerim. Size olan saygım nerden geliyor?

Sen asker falan değil, sadece bir şaklabansın. Askerim diye tek mesleği lekelemeye kalkarak beni çileden çıkarma. Haydi bakalım: Soldan geri, marş!...

O zaman Pusat'ı donduran bir şey oldu: Sıska, kambur Yek sert bir hareketle esas duruşa geçerek dikleşti ve emir almış bir ast gibi tekrarladı:

- Soldan geri marş edeceğim komutanım!

Sert bir hareketle yine askerce geriye dönerek askerî adımlarla uzaklaştı."[33]

Bu konuşma, Yek ile Selim Pusat'ın aslında birbirine ne kadar benzediğini göstermektedir. Gölge arketipi de bu şekilde mevcuttur. Gölge, bireyin bir parçasıdır. Uğursuz, çirkin ve dünyevî zevklere dalan bir "asker" olan Yek, onurlu, mesleğine kendini adamış, inandığı ülkü için mücadele eden bir asker olan Selim Pusat'ın bir parçasıdır, onun karanlık yönüdür.

[29] Atsız, H.N., (2013), s. 123.

[30] Atsız, H.N., (2013), s. 127, 128, 129.

[31] Atsız, H.N., (2013), s. 129.

[32] Atsız, H.N., (2013), s. 166.

[33] Atsız, H.N., (2013), s. 165.

Selim Pusat'ın hastalığı ve olumsuz duygularının teşhisi ve tedavisi de yine gölgesinin ağzından duyulur. Hastalıktan yatağa düştüğü bir esnada eşi Ayşe Pusat'ın çağırdığı doktor olan Selim Key, onun hastalığına "aşk" teşhisi koyar. Selim bu doktora dikkatlice bakar ve "…adının Selim olduğunu söyleyen bu adam şu uğursuz Yek'ten başka biri değildi"[34] diye düşünür. Fakat bir fark vardır. Soyadı "Key"dir. Selim Pusat eserin ilerleyen bölümlerinde Ayşe'ye bu kelimenin anlamını sorduğunda, eski Türk lehçelerinde "çok iyi"[35] anlamına geldiğini öğrenir. İşte bu durum, yukarıda da bahsettiğimiz gibi, gölge arketipinin bireyin erginleşmesi yolundaki faydasına işaret eder. Yani gölge her ne kadar olumsuz özellikler içerse de, sıkıntıların çözümü de yine gölge üzerinden sağlanmaktadır. Romanda Yek'in Key olması, hastalığın ve ruhsal sıkıntıların kaynağı ile çözümünün aynı yer olduğunu göstermektedir. Birey, gölgesiyle barışık olup, onu denetim altına aldığı zaman, iradesine hakim olduğu zaman, hastalığını, ruhsal sıkıntılarını iyileştirebilir. Nitekim tam da bu savı kanıtlayacak şekilde reçete olarak Selim Key, Selim Pusat'a şunları söyler: "Size hiçbir ilâç verecek, rejim tavsiye edecek değilim. Kendi kendinizi tedavi edeceksiniz. İradenizle…"[36]

Romanda Selim Pusat'ın yakalandığı yasak aşk hastalığı ile ilgili dikkat çekici bir ayrıntı da, kendisini tedavi etmeye gelen Doktor Binbaşı Cezmi Oğuz'un aşk ile ilgili yaptığı tespitlerdir. Aşkı tanımlarken "Aşk da doğrudan doğruya bir hastalık değildir, bir hastalığın görünüşüdür… Açığa vurulamayan şehvet duygusu…"[37], "Gerçekte şehvet isteğinden başka bir şey değildir"[38] ifadelerini kullanır. Gölge arketipinin, mahiyeti itibariyle bastırılmış şehevî duyguları da barındırdığını daha önce söylemiştik. Aşk kavramının şehvete bağlanması, Selim Pusat'ın gölgesi olan Yek'in ona kendisinden yirmi beş yaş küçük bir kıza âşık olacağını söylemesi[39], yani evli olan Selim Pusat'ın birtakım şehevî duygulara yakalanacağını söylemesi gölge aracılığıyla açığa çıkmıştır.

Roman kahramanı Selim Pusat bütün bu içsel mücadelelerden sonra, nihayet gölgesi ile son mücadeleye başlayacaktır. Romanda bu durum "ilahî mahkeme" üzerinden anlatılmaktadır. Bir akşam vakti kapısında beliren üniformalı bir adam Büyük Mahkemeye çağrıldığına dair bir celpname getirir. Hangi suçtan tanık olarak çağrıldığını öğrenmek isteyen Selim Pusat şu cevabı alır: "Yasak aşktan!"[40] Adamı dikkatlice incelediğinde ise onun Yek olduğunu görür. Mahkemeye gitmek üzere yola çıkarlar. Bu esnada Yek'in Aydolu ve Nurkan isimli öğrencilerle Selim Pusat'ın yasak aşkı olan Güntülü isimli öğrencinin güzelliklerinden şehevî duygularla bahsetmesi dikkat çekicidir. Mahkeme yerine vardıklarında manzara Selim Pusat için ürkütücüdür. Mahşer yerini andıran bir kalabalık, uğultular ve rüzgârlar eşliğinde oluşmuş bir manzara vardır. Bu durum aslında bireyin gölgesiyle olan mücadelesinde, içinde bulunduğu ruh hâlinin bir yansımasıdır. Bireyin gölgesi ile olan mücadelesi hiçbir zaman kolay olmamıştır. Ayrıca gölge bastırıldıkça büyür ve güçlenir. Yıllarca kendini ideallerine vermiş ve aşk duygusunu yok saymış, askerlik mesleği dışında hiçbir duyguyu kabul etmemiş ve bastırmış bir birey olan Selim Pusat'ın gölgesiyle olan mücadelesinin bu kadar sert bir ortamda geçmesi normaldir.

[34] Atsız, H.N., (2013), s. 172.

[35] Atsız, H.N., (2013), s. 196.

[36] Atsız, H.N., (2013), s. 177.

[37] Atsız, H.N., (2013), s. 181.

[38] Atsız, H.N., (2013), s. 182.

[39] Atsız, H.N., (2013), s. 105.

[40] Atsız, H.N., (2013), s. 250.

Selim Pusat Büyük Mahkeme'ye çıktığında güçlü ve ilahi bir ışık olan Tanrı belirir. Bu ışık hem korkutucu, hem de güzeldir. Tanrı kavramı her zaman edebî eserlerde ışık olarak görülmüştür. Mahkemenin yargıcı olarak Selim Pusat'ı yargılayacaktır. Öncelikle Selim Pusat'ın hakkında şikâyetçi olan yüce varlıklar Tanrı'nın karşısına dikilir. İlk gelenler üç büyük melek olan Cebrail, Mikail ve İsrafil'dir ve ondan şikâyetçidirler. Bu şikâyetlerinin temel noktası, yasak aşka yakalanmış olması, bir subay olarak ideallerini terk edip iradesini kullanamaması ve kralcı olması yönündedir. Selim pusat, yasak aşkla ilgili iddiaları kabul etse de, kralcılığı suç olarak kabul etmez. Tanrı'ya şöyle cevap verir: "Bütün o muhteşem kıralları sen yarattın"[41] Aslında kralcılık meselesi, Selim Pusat'ın hayatının en önemli noktasıdır. Kralcılık suçlamasıyla ordudan atıldıktan sonra, inandığı bütün değerler sistemi çökmüştür. İdeallerini kaybetmiş bir bireyin gölgesine karşı koyacak iradesi kalmaz. Ordudan atılması; yasak aşka düşmesine, gölgesinin isteklerinin belirmesi için hazırlayıcı bir durumdur.

Mahkeme devam ederken üç büyük melekten sonra peygamberler gelmeye başlar. İlk gelen peygamber olan Zerdüşt, Selim Pusat'ın yakalandığı yasak aşktan şikâyet ederken, bir kıza esir olmanın şeytana kul olmakla eş olduğunu söyler. Bu durum, gölgenin şeytanî istekleriyle paralelliğine işarettir. Ancak Selim Pusat'ın romanda Büyük Mahkeme'de, gerçekte ise kendi içerisinde verdiği mücadele devam etmektedir. O bu suçlamaya yanıt olarak Tanrı'ya "Kadınları neden Şeytan'ın kulu olarak yarattın? Yarattın da o kadınlardan peygamberi nasıl vücuda getirdin?" [42] diyerek karşı durur. İkinci sırada gelen Buda, Selim Pusat'ı alemin geçici olduğunu anlamamakla, aşkın bir hastalık olduğunu kavrayamamakla, sükûnu bozmakla suçlar. Selim Pusat bu suçlamaları da kabul etmez. Buda'nın miskin bir peygamber olduğunu, sükûnun yani barışın Tanrı'nın istekleriyle bağdaşmadığını, savaşın yaratılış kanunu ve aynı zamanda Tanrı'nın bir isteği olduğunu söyler. Son gelen peygamber ise İslâm peygamberi Hz. Muhammed'dir. O da Selim Pusat'ı suçlar. Evli olduğunu ve kendisinden yirmi beş yaş küçük bir kızı severek zevcesine acı çektirdiğini, kendisini yasak olduğu halde içkiye verdiğini ve yasak aşkında çok ileri gidip putperestlik seviyesine geldiğini söyler. Selim Pusat, Hz. Muhammed'in suçlamalarına da karşı çıkar. İyi bir insan olduğunu söyler, içkinin günah olmasına üzümün neden yaratıldığı sorusuyla karşı çıkar. Hatta, yasaksa içki neden Levh-i Mahfuz'da yazılı diye sorar. Kendisinden küçük bir kızı sevme suçlamasına da, Hz. Peygamber'in de Hz. Ayşe'yi sevdiğini söyleyerek haklı olduğunu savunur.

Yukarıda ismi geçen kutsal varlıklar ve peygamberler, Selim Pusat'ın gölgesiyle olan mücadelesindeki manevi değerlere işaret etmektedir. Gölgenin toplumda kabul görmeyen duygu ve düşünceleri barındırdığını daha önce söylemiştik. Bireyin gölge ile mücadelesinde, gölgenin isteklerine karşı durmasında en önemli etken sahip olunan millî, manevî ve ailevî değerlerdir. Yani romanın bu kısmında aslında Selim pusat, manevî değerler açısından kendisini sorgulamaktadır. Yazar, peygamberleri ve diğer kutsal varlıkları manevî değerleri simgelemek için kullanırken, millî değerleri temsil etmek için de tarihte büyük işler başarmış Türk hakanlarını kullanmıştır. Peygamberlerden sonra mahkemeye tanık olarak gelen "krallar" da Selim Pusat'ı benzer şeylerle suçlar. Alp Er Tunga, Tanrıkut Mete, Attila, İstemi Kağan, Alp Arslan, Cengiz, Timur ve daha niceleri Selim Pusat'ı bir subay olarak iradesizlikle davranıp yasak aşka düşmesi sebebiyle suçlu görürler. Yani iç-

[41] Atsız, H.N., (2013), s. 257.

[42] Atsız, H.N., (2013), s. 259.

sel mücadelede Selim Pusat, millî değerleri karşısında kendisini suçlu görmektedir. Ayrıca romanda babasının, dedesinin ve adeta aileden biri gibi olan arkadaşı Yüzbaşı Şeref'in kendisini suçlaması da ailevî değerlerine ters düştüğünü göstermektedir.

Selim Pusat'ın lehinde tek tavır alan kişi annesi olması romanın akışının bir parçasıdır. Büyük Mahkeme'de duruşma sürerken Çiçi Yabgu, Kür Şad, Kül Tegin, Çağrı Bey ve Oruç Reis'ten oluşan Türk kahramanlarının Selim Pusat'ın haklı olup olmadığının anlaşılması için bir yiğitle çarpışması gerektiği yönündeki hükümleri kurgusal son için bir hazırlıktır. Tanrı adalet için Selim Pusat'ın Yüzbaşı Kubudak'la vuruşmasını uygun görür ve ekler: "Selim Pusat! Haklı olan, suçsuz olan güçlü olur."[43] "Zamanı sana bildirilecektir."[44] Bu kurgusal atmosfer, Selim Pusat'ın gölgesi ile yapacağı mücadelede içerisinde bulunduğu ruh hâlini göstermesi açısından önemlidir.

Verilen hükümden sonra Selim Pusat'ın kendisi boş bir sokakta yürürken bulduğunu görürüz. Yanında kimse yoktur ve kendi kendine şöyle konuşur: "Yürürken rüya görülmez"[45] Kahramanın burada rüya hâli içerisinde olup olmadığını sorgulaması, gölge arketipinin belirişi ile alakalıdır. Nitekim Jung'un işaret ettiği gibi gölge arketipi genellikle rüyalar ile belirmektedir.

Birkaç gün geçtikten sonra Selim Pusat'a eşi Ayşe bir not getirir. Notta Kubudak diye biriyle buluşacağı yazmaktadır. Eşinin tarifinden notu getirenin Yek olduğunu anlar.[46] Buluşma için dışarı çıktığında yağmurlu ve bir fırtınalı havanın hâkim olduğunu görür. Manzara, yaşanacak olan çatışma için uygun şekilde tasvir edilmiştir. Dışarıda Yek'le karşılan Selim Pusat Çamlıkoru'ya gideceği öğrenir. Romandaki bu yerin kahramanın sık sık kendini dinlemek ve sorgulamak için seçtiği, yalnız kalabildiği bir yer olması mekân olarak önem arz etmektedir. Gölge arketipinin tezahürü de bu mekânda olacaktır.

Yek'in eşliğinde Çamlı Koru'ya vardıklarında Yüzbaşı Kubudak'la karşılaşır. Selim Pusat'ın üzerinde apoletleri sökülmüş üniforması ve bir kılıç vardır. Onunla karşılaşmak üzereyken, Yek de elinde bir kılıçla belirir. Daha sonra göğsünden kanlar sızan Yüzbaşı Şeref, son olarak da Selim Pusat'ın aşk duygusunu hissettiği bir diğer kadın olan Prenses Leylâ'nın nişanlısı olduğunu söyleyen birisi belirir. Selim Pusat, dört kişiyle birden vuruşacağını düşünürken birisi daha gelir ki bu kişi Selim Pusat'ın başına felaketler gelmeden önceki dinç hâlidir. Selim Pusat'a şu şekilde seslenir: "Aslında sen nefsinle vuruşacaksın!"[47] Nefs, İslâm akidesinde kesin bir şekilde gölge arketipine denk düşmektedir. Nasıl gölge insanı doğru yoldan saptırıyorsa, İslâm'a göre de nefs böyledir. Yani Selim Pusat iç mücadeleye girecektir. Nitekim, her biri farklı değerler ve idealler çerçevesine Selim Pusat için önem arzeden bu beş kişi, Yüzbaşı Kubudak'ın vücudunda tekleşir. Selim Pusat'ın kendisiyle olan mücadelesi başlar.[48] Selim Pusat, bu mücadeleyi kaybeder. Buradan çıkan sembolik anlam, gölgesinin arzularına yenik düştüğü için kendini suçlu gördüğüdür. Nitekim romanın atmosferine uygun bir şekilde ortadan kaybolur. Hatta evindeki çerçeveden de resmi silinmiştir.[49]

[43] Atsız, H.N., (2013), s. 271.

[44] Atsız, H.N., (2013), s. 272.

[45] Atsız, H.N., (2013), s. 272.

[46] Atsız, H.N., (2013), s. 275.

[47] Atsız, H.N., (2013), s. 277.

[48] Atsız, H.N., (2013), s. 278.

[49] Atsız, H.N., (2013), s. 290.

Sonuç

Edebî metinleri tahlil etme yöntemlerinden biri olan psikanalitik incelemenin bir alt dalı olan arketipsel inceleme, edebî metni bilinçaltı psikolojisi bağlamında inceler. Hüseyin Nihal Atsız'a ait Ruh Adam romanını gölge arketipi bağlamında incelediğimiz bu çalışmamızda tespit edilenler bulgular şunlardır:

1. Eserde kullanılmış olan gölge arketipi, romanın ana kahramanı Selim Pusat üzerinden ortaya çıkar. "Arketip söz konusu olduğunda bir sanatçının bu ögeleri bilinçli ve kasıtlı kullanıp kullanmadığı problemi sorgulama dışı kalır; arketip bilinçdışı bir ögedir."[50] Bu bağlamda yazarın bunu kasıtlı kullanıp kullanmadığı sorgulanamaz.

2. Gölge arketipi hem bireysel, hem de kolektif bir yön taşır. Bütün insanlarda var olan gölge figürü, okuyucunun eserle daha yakından bağ kurmasına sebep olacağı için estetik hazzın belirmesinde önemli bir işlev üstlenmiştir.

3. Gölge figürü, ne kadar bastırılır ve yok sayılırsa bir o kadar güçlenir ve daha keskin bir şekilde ortaya çıkar. Erginleşme sürecinde gölge ile muhakkak karşılaşılacaktır. Bu bağlamda gölge figürünü yok sayıp, bu figür aracılığıyla belirecek duygu ve düşünceleri reddetmek yerine, onu tanıyıp kontrol altında tutmak, bireyin daha sağlıklı bir yaşam sürmesine vesile olacaktır. Nitekim Selim Pusat gölgesini yeterince tanıyamamış ve kötü bir sonla karşılaşmıştır.

Kaynakça

Atsız, Hüseyin Nihal, (2013), *Ruh Adam*, Ankara, Ötüken Neşriyat.

Fordham, Frieda, (2011), *Jung Psikolojisinin Ana Hatları*, Ankara, Say Yay., (Çev. Aslan Yalçıner)

Jung, Carl Gustav, (2009), *Dört Arketip*, Ankara, Metis Yay., (Çev. Z. Aksu Yılmazer)

Jung, Carl Gustav, (1992), *Analitik Psikolojinin Temel İlkeleri - Konferanslar* -, İstanbul, Cem Yay, (Çev. Kâmuran Şipal)

Jung, Carl Gustav, (2006), *Analitik Psikoloji*, İstanbul, Payel Yay., (Çev. Ender Gürol)

Sarıçiçek, Mümtaz, (2013), *Modern Kahramanın Mitolojik Yolculuğu*, Kayseri, Kardeşler Ofset.

Sarıçiçek, Mümtaz, (26-27 Aralık 2013), "Gölgeler'De Gölge Arketipi", *Mehmet Akif ve Gölgeler*, İstanbul, Bilgi Şöleni, c.1, no.1.

Wellek, Rene-Warren, Austin, (1983), *Edebiyat Biliminin Temelleri*, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., (Çev. Ahmet Edip Uysal)

[50] Sarıçiçek, M., (26-27 Aralık 2013), s. 32.

TEKİLLEŞME ROMANINDA YABANCILAŞMA

Koray ÜSTÜN

Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Özet

15. yüzyıla kadar götürülebilecek olan modernite, Hümanizm, Reform, Aydınlanma Çağı, Sanayi Devrimi ve kentleşme ile süreçleri ile modern yaşamı beraberinde getirmiş ve modernist romanın da alt yapısını oluşturmuştur. Modern romanda bakış açısı, zaman, mekan gibi öğelerin dönüşüme uğraması; iç konuşma, bilinç akışı, kolaj ve leitmotiv gibi teknikler ve yabancılaşma, toplumsal dönüşüm, arayış gibi yeni içerik unsurları ile kendini gösteren modernist unsurlar, Türk romanına da etki etmiştir.

Erhan Bener tarafından 1990 yayımlanan *Tekilleşme* romanı da bahsedilen teknik ve izleksel yapı nedeniyle Türk edebiyatındaki modernist romanlardan biridir. Yaşadığı sıkıntıların ardından aklî dengesini yitiren Medeni isimli bir obua virtüözünün akıl hastanesinde geçen günlerini anlatan romanda birden fazla anlatıcının varlığı ve kronolojik olarak akan bir olay örgüsünün olmayışı dikkat çekmektedir. Klasik bir roman tahlili imkânı sunmayan eser, yabancılaşma üzerine kuruludur. Bu bildirinin amacı, *Tekilleşme* adlı romandaki yabancılaşma meselesi üzerine yoğunlaşarak, anlatıdaki pasif isyan, anomi, yalıtlanma, idealsizlik, iletişimsizlik gibi yabancılaşma izleklerini tespit etmektir.

Abstract

Which can be traced back to the 15th century modernity, humanism, the Reformation, the Enlightenment, the Industrial Revolution and urbanization process has been brought to life with modern and modernist novel has also created the infrastructure. In modern novel point of view, time, place of such items to undergo transformation; inner speech, stream of consciousness, and the leitmotif techniques such as collage and alienation, social transformation, such as the search for new content shows itself with elements of modernist elements, have been implicated in the Turkish novel.

Tekilleşme was published in 1990, Erhan Bener have written. Because of technical and thematic structure of this novel said is one of the modernist novel in Turkish literature. Then lost his mental balance of the hardships faced an oboe virtuoso named Medeni of the novel describing the last days in a mental hospital in the presence of more than one narrator and a flowing chronologically, it is noteworthy that the lack of plot. The work of the opportunity to present a classic novel assay, is based on alienation. The purpose of this paper, *Tekilleşme* by focusing on the issue of alienation in the novel, the narrative of passive rebellion, anomie, nonidealities, miscommunication is to identify themes such as alienation.

Ana Hatlarıyla *Tekilleşme* Romanı

Erhan Bener tarafından 1990 yayımlanan *Tekilleşme*, yaşadığı sıkıntıların ardından aklî dengesini yitiren Medeni isimli bir obua virtüözünün akıl hastanesinde geçen günlerini anlatır. Modernist bir kurguya sahip olan eserde birden fazla anlatıcının varlığı

ve kronolojik olarak akan bir olay örgüsünün olmayışı dikkat çeker. Bu nedenle roman, klasik bir roman tahlili imkânı sunmaz.

Tekilleşme'deki olay akışını genel hatları ile şöyle özetlememiz mümkündür:

Medeni, boğazından ameliyat olduğu için artık konuşamadığını ve mesleğini icra edemediğini söyleyen bir obua virtüözüdür. Kumkapı'da gittiği bir meyhaneden masasına oturan erkek kılığındaki bir hayat kadınına kendisine fazla yaklaştığı için saldırır. Olaya müdahale eden polisler, aklî problemleri olduğunu söyleyerek onu akıl hastanesine sevk ederler. Çiğdem, Ergin ve İsmail adlarındaki asistanlar ve hocaları olan Profesör, Medeni'yle ilgilenmeye başlarlar. Medeni'nin aslında bir boğaz ameliyatı geçirmediği anlaşılır. Psikiyatri ekibi bu duruma rağmen onun neden konuşmayı reddettiğini çözmeye çalışırlar. Medeni, söylediklerini bir deftere yazarak aktarır doktorlara. Tezi için incelenecek bir vaka arayan Çiğdem, Medeni üzerine daha da eğilir. Medeni'nin "tekillik" ve "çoğulluk" kavramları üzerine kurduğu felsefesi Çiğdem'i hayli etkilemiştir. Çiğdem de hayatını ve çevresini sorgulamaya başlar. İlk beraberliğini yaşadığı İsmail, flört ettiği Ergin ve kendisine kur yapan hocasının hayatlarını bu perspektiften irdeleyen Çiğdem'in Medeni hakkındaki merakı günden güne artar. Ancak Medeni onun sorularına bir türlü istediği yanıtları vermez. Çiğdem, kimlik bilgilerine bir türlü ulaşamadığı Medeni'nin kim olduğu sorusunun yanıtı için İsmail'den yardım ister. Terapiler esnasında ismi geçen Aysel, Hatice ve general amcanın gerçek mi yoksa Medeni'nin zihnindeki hayali kahramanlar mı olduğu sorusu İsmail'in getirdiği bilgilerle cevabını bulmaya başlar. Çiğdem sorularının cevaplarını bulabilmek için hocanın gazeteci olan eşine de başvurur. Feminist bir kadın dergisinde çalışan kadının Çiğdem'e yaklaşımı hayli ilginçtir. Kadın Çiğdem'e kocası ile yatıp yatmadığını sorar, bu araştırmanın ücretini alacağını söyler. Çiğdem, bu araştırmaların ardından Medeni'nin eşi Aysel'in oğullarının kız arkadaşlarını yakalatmak isterken oğullarının ölümüne sebep olduğu öğrenilir. Medeni, terörist suçlaması ile aranan Savaş ve Sine'yi Ortaköy'deki odun deposunda saklamış, bunu öğrenen Aysel de kızdan kurtulmak için onu ihbar etmiştir.

Seansların ilerledikçe Medeni az az da olsa yaşadıklarını anlatmaya başlamıştır. Medeni, Aysel'in kendisine ihanet ettiğini, Savaş'ın babası Aysel'in üvey babası olduğunu öğrenmiştir.

Medeni'nin gizemi iyice çözülür. Aslında isminin Medeni olmadığı, oğlunun polisle çatıştığı sırada öldürüldüğü, rüyasında gördüğü küçük kızın aslında eski bir gazete haberinde okuduğu ve olayın içerisine kendini dâhil ettiği, 1402'liler kapsamında işten atılmaktan son anda kurtulduğu, karısının adının aslında Aysel değil Cahide olduğu öğrenilir.

Medeni bütün bu olanları konuşmamak için ses tellerini koparıp attığını söyler.

Düğümün çözülmesiyle asistanlar onun taburcu edilmesini söyler ancak hoca koğuşa gönderilmesi talimatı verir. Asistanlar koğuş şartlarının Medeni'ye uygun olmadığını düşünür ve sonunda İsmail, Medeni'nin kapısını açık bırakarak onun kaçmasını sağlar.

Kişiler

Medeni: Boğazından ameliyat olduğunu söyleyerek derdini -tıpkı Beethoven gibiküçük kağıtlara yazarak anlatmaya çalışır. Afazik olduğunu iddia eder. Onun karakteristik yönlerini ve düşüncelerini iç monologlardan takip etmek mümkündür. Amcasından miras kalan evde yaşayan Medeni, konservatuarda obua eğitimi almıştır.

Karısı Aysel (Cahide) ve oğlu Savaş ile sürekli bir hesaplaşma içerisindedir. Aysel onun için bir takıntı halini almıştır. Sürekli onu görür, onunla konuşur, hesaplaşır. Onun

gördüğü ilk "tekil" olduğunu söyler. Savaş ise sürekli Medeni'yi eleştirir. Savaş Medeni'ye kaçmak istiyorsa kaçabileceğini ancak kuramlar üretmemeye kalkmamasını söyler.

Medeni, kendi kimliğini reddetmiştir. Medeni'den önce isminin ne olduğunu unuttuğunu, ona selam verip hatırını soranları tanımadığını, geçmişi küçük noktalar halinde yaşadığını söyler. Zaman atlamalarıyla tek bir şey hakkında çok farklı bilgiler verir. Örneğin amcasının önce bir general olduğunu, Cebeci'de bir villada oturduğunu, Fransa'da okuduğunu, ateşemiliterlik yaptığını, İnönü'nün iktidardan düşmesinin ardından gözden düştüğünü ve İstanbul'da inzivaya çekildiğini anlatır, sonra amcasının stokçuluktan zengin olmuş biri olduğunu söyler.

Başka yaşamlara ait olayları kendinle özdeşleştirerek onları sahiplenmiş, yaşadıkları karşısında kimliğini yitirmiştir.

Çiğdem: Psikiyatri kliniğinde çalışan bir asistandır. Mesleki anlamda hırsları yoktur. Tez konusu aradığı bir süreçte Medeni ile karşılaşmasını bir fırsat olarak görür. Medeni ile terapi seanslarının sonucunda onun hakkındaki merakı tezinin bile önüne geçmiştir.

Çiğdem'in romanda sıkça bahsedilen yönü cinsel yaşamıdır. Çiğdem ilk kez İsmail ile birlikte olmuş ardından da Ergin ile flört etmeye başlamıştır. Hocası da Çiğdem'e kur yapmaktadır. Onu evine çağırmış, ona dokunmaya çalışmıştır.

Medeni ile yaptığı görüşmelerin sonucunda o da hayatını sorgulamaya başlar. Çiğdem de tıpkı Aysel gibi İsmail'in de bir müzevir olduğunu düşünür. Medeni'nin etkisi rüyalarına bile girer.

İsmail: Psikiyatri servisindeki üç asistandan biridir. Babasının MİT çalışanı olduğunu söylenir. Bu durum sayesinde tüm dava arkadaşları gözaltına alınmış ve işkence görmüşken ona hiçbir şey olmamıştır. Babasının imkanları ile Medeni hakkında bilgilere ulaşabilmiştir. Çiğdem'in Medeni ile ilgili sürekli soru sormasından bunalmıştır.

Ergin: Psikiyatri kliniğinde çalışan bir asistandır. 12 Eylül sonrası süreçte işkenceler görmüştür. Sosyalist düşünceyi benimsemiş olan Ergin, Çiğdem'le beraberdir. Çiğdem'in annesi, doktor olması nedeniyle onun iyi bir damat olacağını düşünür. Müzik konusunda ciddi bir birikimi vardır. Medeni'nin müzisyenlik geçmişine ilişkin kodları o çözmüştür. Hocanın Çiğdem'e asıldığını öğrenince sert tepki vermiş, gelenekçi bir kafası olduğunu söylemiştir.

Zaman

Romanda doğrudan zamana gönderimde bulunan bir ifade yoktur. Ancak 1980 darbesi sonrası yaşanılan sıkıntılardan bahsetmesinden ötürü, seksenli yılların sonlarında geçtiği düşünülebilir.

Olay akışının sık sık iç monologlarla bölünmesinden ve geri dönüşlerle yaşanmış olaylardan bahsedildiği için kronolojik bir zaman söz konusu değildir.

Mekân

Tekilleşme romanında iç mekânlar ağırlıklıdır. Roman bir meyhanede başlamışsa da neredeyse tamamı akıl hastanesinde geçer. Akıl hastanesi, özel odalar, hücreler ve koğuşlardan oluşmaktadır. Her hasta durumuna göre bunlardan birine yatırılır. Romanda olayların geçtiği diğer mekânlar, hocanın evi, Çiğdem'in ailesi ile birlikte kaldıkları ev ve hocanın eşine ait bürodur.

Modernist Bir Roman Olarak *Tekilleşme*

Latincede "hemen", "şimdi" anlamına gelen "modo" sözcüğünden türeyen "modern" kelimesi genel anlamıyla "çağa ayak uydurma" demektir. "Eskiye göre yeni olan"

olarak da tanımlanabilen bu kavram, modernite, modernizm, modernleşme gibi kavramları da beraberinde getirmiştir.

Modernizm Aydınlanma Çağı ile gelen zihinsel dönüşümün ortaya çıkardığı ideoloji ve yaşam biçimidir. Hümanizm, sekülarizm ve demokrasi gibi kavramlar üzerine kurulan modernizmde insan merkeze alınmış, merkezdeki insanın sınırları kaldırılmış, egemenlik özgür bireyin eline verilmiştir. Bu sürecin başlangıcı Orta çağ döneminin sonrasında gelişen Hümanizm ve Rönesans hareketlerine dayanmaktadır. Bu dönemde akıl ön plana alınmış ve gelişme-değişmeler hız kazanmıştır. Orta Çağ'ın tek felsefesi olan skolastikte olamayan sorgulama ve kuşku duyma, hümanizmin doğuşundaki temel eylemler olmuştur. Orta Çağ boyunca erki elinde bulunduran kilise gücünü bireye devretmiş; birey, medeniyetin kaynağı olarak gördüğü Antik Yunan ve Latin dönemlerine dönerek bu dönemlere ait eserleri okumaya başlamıştır. Dinin boyunduruğundan sıyrılan insan deneye ve gözleme dayalı bir doğrunun arayışına girmiş ve bu durumun sonuncunda da bilimsel gelişmelerin ve yeni felsefî adımların önü açılmıştır. Rönesans'la birlikte insanın üzerindeki baskı kalkmış ve bireye yeteneklerini gösterebileceği, düşündüklerini aktarabileceği bir ortam sağlanmıştır.

Rönesans hareketinin devamında Martin Luther'in başlattığı reform hareketleri ile kilise Tanrı ile insanın arasından çekilmiş ve böylece daha özgür bir ortam sağlanmıştır. Rönesans ve hümanizm ile başlayan "yeniden doğuş"un reform hareketi ile dinî açıda da tamamlanmasıyla 18. Yüzyılda gerçekleşen aydınlanmanın yolu açılmıştır.

Kant tarafından "insanın kendi suçu olan, reşit olmama halinden çıkışı" olarak tanımlanan Aydınlanma Çağı, hem aklın mutlak egemenliğini netleştirmesiyle hem de ekonomik ve toplumsal sonuçlarıyla modern toplumun entelektüel temellerini oluşturmuştur. Rasyonalizmin hakimiyeti ile birlikte yeni bir ekonomik sistem ve yeni bir devlet sistemi ortaya çıkmış; kentleşme, sanayileşme ve teknoloji hızla gelişmeye başlamıştır.

İngiltere'de 18. Yüzyılda gerçekleşen Sanayi Devrimi'nin etkisi, hızla Avrupa'ya yayılmış; buhar makinelerinin keşfi ile fabrikalar artmış ve insan gücünün yerini makineler almaya başlamıştır. Bu durum hem devlet sistemi içerisinde hem de birey üzerinde büyük değişikliklere neden olmuştur. Özellikle 20. Yüzyıldan itibaren elektriğin kullanılmaya başlanması, bambaşka bir kentleşme olgusunu doğurmuştur. Hızla büyüyen kentlerde, iş bölümü, ihtisaslaşma, örgütlenme gibi kavramlar önem kazanmıştır. Kalabalık kentlerin kendi işini yapan, kendini doyuran, kendini düşünen insanı kendi kendine yetmeye ya da böyle olmasa bile böyle hissetmeye başlamıştır. Mekanikleşen birey artık yalnızlaşmış ve topluma yabancılaşmıştır.

Modernizmin romana yansıması da bu olguyla beraber başlayacaktır. Düşünen, tartışan, algılayan birey artık kentlerle, kalabalıklarla, toplumsal değer yargıları ve sınırlarla hesaplaşmaya ve kendini bulunduğu toplumdan soyutlamaya başlamıştır. İşte toplumuna yabancılaşmış ve içinde bulunduğu duruma tepki duyan birey modern romanın kahramanıdır. Birey modernizmle gelen zamanın kurgusallığı, maddenin değişebilirliği, uzamın çok boyutluluğu karşısında gerçeğin ne olduğunu daha farklı bir şuurla sormaya başlamıştır. Gerçekliğin iyimser çerçevesi deney ve gözlemlerle kırılmış, bilimin günden güne yeni şeyleri karşısına çıkarması karşısında insan farklı bir akıl yürütme sistemine dâhil olmuştur. Birinci Dünya Savaşıyla birlikte daha karamsar ve ümitsiz olan birey iyice iç dünyasına çekilmiştir. (Yürek 2009: 4-15)

Modernist roman, "parçalanabilen gerçeklik" ve bu parçalanmanın beraberinde gelen "kimlik ve kişilik" kavramları üzerine yoğunlaşmıştır. Gerçekliğin parçalanabilir oluşu[1] romanın sunum biçimine, kimlik-kişilik kavramları da romanın içeriğine etki etmiştir. Dış gerçeklikten iç gerçekliğe geçilmiş, ileri doğru akan zaman anlayışında kırılmalar yaşanmış ve neden-sonuç zinciri dağılmıştır.

Tekilleşme romanı işte bu sürecin bir ürünüdür. Sentezleyici unsurların olmayışı, eylemlerin yerine durumların anlatılması, tasvir ve tahlillerde sempati ya da antipati ifade eden yorumlara yer vermemesi, dramatik akışın göz önünde bulundurulmaması, saate bağlı bir zaman algısının olmayışı ile klasik romandan ayrılan Tekilleşme romanı, yabancılaşma üzerine kurulu kurgusu, iç dünyanın aktarımına yoğunlaşması, zamanda kırılmaların gözlenmesi, kent olgusuna yer vermesi ve iç monolog, bilinç akışı gibi modernist romana özgü anlatım tekniklerini kullanması bakımından "modernist roman" olarak adlandırılabilir.

Tekilleşme romanının temelinde bireyin bulunduğu toplumla yabancılaşması vardır. Romanın başkahramanı Medeni Bey, hem bireysel hem de toplumsal sıkıntılar karşısında kimliğini yitirmiştir. Medeni, yıllarca oğlu bildiği Savaş'ın aslında başka bir adamdan olduğunu öğrenmiş, karısı Aysel'in Savaş'ın ölümüne neden olmasına tanık olmuş ve 12 Eylül döneminin karanlık anlarını yaşamıştır. İşte bütün bunların sonucunda Medeni, sesini kullanmayı bırakmıştır.

***Tekilleşme* Romanında Yabancılaşma Problemi**

Modern yaşamın zinciri andıran ve sürekli işleyen dinamiği içerisinde bireyler zaman zaman bu zincirin bir halkası olmayı irdelemiş ve dâhil oldukları devinimi sorgulamıştır. Bunun neticesinde de "yabancılaşma" olarak adlandırılan, insanın "kendini evinde hissetmemesi" duygusu ortaya çıkmıştır.[2]

Yabancılaşma konusunda çeşitli tanımlamalar yapılmıştır. Gondon Marshall'a göre yabancılaşma, "en genel çerçevesiyle bireylerin birbirlerinden ya da belirli bir ortam veya süreçten uzaklaşma"sıdır. (Marshall 1999: 798) Konuya oldukça genel olarak yaklaşan bu tanımlamanın dışında daha ayrıntılı yaklaşan Özer Ozankaya'ya göre ise yabancılaşma "belli tarihsel koşullarda insan ve toplum etkinlikleri ürünlerinin (emeğin, paranın, toplumsal ilişki sonuçlarının, insani özelliklerin ve yeteneklerinin) bu etkinliklerden bağımsız ve bunlara egemen ya da özlerinde olduklarından değişik biçimde kavranması"dır. (Ozankaya 1980: 125) Buna benzer bir tanımında Barlas Tolan yabancılaşmayı "insanın kendi özünden, ürününden, doğal ve toplumsal çevresinden koparak onların egemenliği altına girmesi" biçiminde açıklar. (Tolan 1983: 3) Yabancılaşmanın edebiyattaki görünümüne ilişkin çalışmasında ise Ufuk Ege "bir takım sosyolojik ve psikolojik dış etmenlerden dolayı, kişinin kendi benliğini kaybetmesi ve bunun sonucu olarak da akli dengesizlik yaşayıp çevresiyle uyum sağlayamamasını ve iletişimsizliğin son safhaya ulaşması" sözleriyle tanımlar. (Ege 2000: 5) Sonuç olarak yabancılaşma sosyal, felsefi, psikolojik ve bilimsel nedenlerden dolayı insanın toplumla arasına mesafe girmesi, toplumdan soyutlanması, şeklinde tanımlanabilir. İnsanoğlu, yaşadığı sosyal yapıdan

[1] Modernist romanın farklı bir gerçeklikle uğraşıyor olması tabii ki onun gerçeklikten tamamen koptuğu anlamına gelmemektedir. Modernist roman bireyin iç dünyasının karmaşık yapısından hareket etmekte ve iç gerçeklikle uğraşmaktadır.

[2] Bu duygusal durumun tarihi, insanlık tarihi ile neredeyse özdeştir. Yabancılaşma ilk kez Eski Ahid'de karşımıza çıkar. Putlara tapan insanlar kendi güçlerine ve kendilerinde var olan potansiyele yabancı bir konuma düşmüşlerdir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Yürek 2005: 56

ve yaşanan değişmelerden etkilenerek psikolojisini etkileyen ve bir bakıma onu yeniden biçimlendiren durumlarla karşı karşıya kalmaktadır. Bu etkenler de onun yabancılaşmasına neden olmaktadır. Felsefi açıdan ise bu durumun, insanoğlunun kendi kaderi olduğu söylenebilir. Bir diğer ifadeyle yabancılaşma olgusu hep var olmuştur ve var olacaktır. (Yürek 2005: 57-58)

Bugünkü anlamıyla yabancılaşma modernleşme sürecinin bir sonucudur. Bu süreç kapsamındaki bilimsel ve teknolojik gelişmelerin yanı sıra şehirleşmenin hız kazanması ve kapitalizmin güçlenmesi karşısında insan, kendine ait değerler sisteminden uzaklaşmaya ve kendini bir meta olarak görmeye başlamıştır. Duygunun tamamen ötelenerek aklın, bilimin ve mantığın tek ölçüt olması sonucunda sosyal konumunu ve ilişkilerini gözden geçiren insanın yaşam standartlarındaki yükselmeyle orantılı olarak yabancılaşma hissinin de arttığı söylenebilir.

18. yüzyıldan itibaren modernleşme ekseninde ele alınan "yabancılaşma"yı felsefi bir terim olarak kullanan ilk isim Hegel'dir. Yabancılaşmayı sosyal bir durum olarak görmeyen Hegel'e göre bütün varlıkların temelinde bulunan "geist", nesneleşme, dışsallaşma sonucu bir somutluğa ulaşır. Bir başka ifadeyle var olan "ide" nesneleşerek başka bir konuma geçer. Dolayısıyla ide, maddeleştiği, somutlaştığı için artık zihinde var olan halinden uzaklaşır, ona yabancılaşır. Böyle bir yabancılaşmanın yaşanması, bunun aşılması sonucunda ise ancak mutlak bilince varılabilir ve yabancılaşmadan uzaklaşılabilir. (Gökberk 1999: 388-389)

Yabancılaşmayı Hegel'in aşkın anlayışından içkin bir yapıya dönüştüren, dolayısıyla dünyevi bir olgu olarak ilk kez değerlendiren, Alman düşünür Marx (1818- 1883) olmuştur. Marx'a göre yabancılaşma "Hegel'de olduğu gibi mutlak Geist'in kendi sınırsız hürriyetine kavuştuğu zorunlu bir uğrak değil; insanın belli bir zaman-mekân bağlamında, ekonomik, sosyal ve kültürel varoluş koşullarında ortaya çıkan ve yine insan tarafından ortadan kaldırılacak bir olgudur." Dolayısıyla bu yaklaşımıyla Marks, Hegel'e göre yabancılaşmaya daha sosyal bir açıdan bakmış olmaktadır.

Marx, yabancılaşmayı insanın neliğini belirleyen 'çalışma'dan hareket ederek açıklama yoluna gider ve buradan hareketle ekonomik anlayışa dayalı bir yabancılaşma anlayışı öne sürer. Ona göre üzerinde emek harcanarak yapılan üretimin tüketimi ne kadar artarsa, emekçi de aynı derecede yoksullaşır. Bir başka deyişle işçinin emeği ile kazanımları arasında ters bir ilişki vardır. İşçi ürettiği zenginliğin aksine kendisini fakirleştirir.

Erich Fromm, Marks'ın yabancılaşma anlayışına katkıda bulunmuştur. Aynı zamanda psikanalitikten yararlanarak sadece işçi sınıfının değil, bütün insanların yabancılaştığını söyler. Bu yabancılaşmanın nedeni de insan tarafından yaratılan nesnelere tapınma derecesinde bağlanmaktır. Böyle bir tapınma içerisinde bulunan toplum yapısına uyum sağlamak beraberinde yabancılaşmayı getirmektedir. (Kızıltan 1986: 54-59)

Herbert Marcuse, yabancılaşma üzerinde dururken (Fromm gibi) çağdaş kapitalist toplum üzerine odaklaşır. Marcuse "yabancılaşmanın ve genel olarak ileri derecede sanayileşmiş kapitalist toplumun sorunlarının aşılmasında, işçi sınıfından çok toplumdaki marjinal kesimlere ağırlık verir. Bu bağlamda özellikle öğrencilerin, etnik azınlıkların, toplum dışı kesimlerin toplumsal değişmedeki önemini vurgularken Marcuse'ye göre, ileri derecede sanayileşmiş kapitalist toplumlarda, sistemle aşırı ölçüde bütünleşmiş işçilerden bir şey beklemek mümkün değildir." (Tolan 1980: 159)

Yabancılaşmanın felsefi, psikolojik ve sosyolojik olarak irdelenmesi ile birlikte bu kavrama ait tasnifler yapılmıştır. Yabancılaşma olgusu, genel ve özel olmak üzere iki ayrılır. Genel yabancılaşma, bir kuşağın değer yargıları ve toplumsal şartlar ile hesaplaması sonucunda kendilerini toplumdan soyutlamalarıdır. Özel yabancılaşma ise psikolojik durumlarda ortaya çıkar ve bireyseldir. Bu durumda birey, çevresinden uzaklaşıp kendi iç dünyasına çekilir; dış dünyaya, topluma kendini kapatır. Böylece toplumdan uzak, ondan soyutlanmış, iç dünyasında yaşayan bir birey haline gelir. Bu şekilde oluşan yabancılaşma da 'özel yabancılaşma olarak adlandırılır. Bu yabancılaşma' türü "kişinin tek bir etkinliğinden hareketle kendisini ve çevresini yeniden değerlendirmesi, bu etkinliği ile hesaplaşırken diğer insani etkinliklerini yadsıması sonucunda" (Kızıltan 1986: 139) ortaya çıkar. Bu tarz yabancılaşma modernist romandaki figürlerin yaşadığı bir durumdur, bir içe kapanma sürecidir.

Özel yabancılaşmanın üç farklı görünümü vardır: Pasif isyan, anomi ve intihar.

Pasif isyan, toplumun, toplum değerlerinin eyleme dönüşmeyen, dolayısıyla içte yaşatılan eleştirel bir tutumla yadsınması durumudur. (Yürek 2005: 68) Tepkinin eyleme dönüşmemesi ve somutlaşmaması pasif isyanın temelidir. Birey mevcut yapıya tepki duyar ancak bunu değiştirme adına hiçbir faaliyette bulunmaz. Bunun yerine tepkisini iç dünyasında dile getirir veya sınırlı şekilde sözlü olarak ifade eder. Her iki durumda da tepki duyulan noktaları etkileme ya da değiştirme süreci olmaması nedeniyle pasif isyan söz konusudur. Pasif isyan içerisinde birey, duyarlı olarak nitelendirilebilir çünkü yaşanılan olumsuzluklara bağlı olarak bu tavrı sergilemektedir. Yaşamlarında karşılaştıkları pek çok duruma tepki duyan bireyler, değişik etkenler nedeniyle bu tepkilerini eyleme dönüştürmekten uzak durmaktadırlar. (Yürek 2005: 68)

Özel yabancılaşmanın en karakteristik görünümü ise anomidir. Kavram ile ilgili ilk yorumları Emile Durkheim yapmıştır. Genel olarak anomi, "hızlı toplumsal dönüşüm dönemlerinde değerler sistemi ve normatif yapının toplumsal yapı ile ilişki ve uyumunun bozulması ve toplumu oluşturan bireylerin davranış, düşünce ve eylemleri üzerindeki belirleyici ve yönlendirici niteliğinin yitirilmesi durumu" dur. (Tolan 1980: 171)

Böyle bir durumda kişinin sosyal bağları gevşer, hatta kopar. Anominin ortaya çıkması toplumun her açıdan bir değişmeyle, bir dönüşmeyle karşı karşıya kaldığı dönemlerde olmaktadır. Bu değişmeler/dönüşmeler, ekonomik bunalımlar, sanayi ve teknoloji alanındaki gelişmeler olarak değerlendirilebilir.

Anomik durumlar çeşitlilik göstermektedir. Birey bu durumların birini ya da birkaçını, aynı anda ya da farklı zamanlarda yaşayabilir. Anomik durumlar şu şekilde sıralanabilir:

a. Toplumdan yalıtlanma

b. İletişimsizlik

c. Güvensizlik

d. Anlamsızlık/boşluk

e. İdealsizlik

f. Kendini değersiz görme

Bireyin toplumsal yaşamla mesafeli, içe dönük, içe kapalı olması; diğer bir ifadeyle anomi hali içinde bulunması modernist roman başkişilerini/protagonistlerini belirginleştiren başlıca özelliklerden biridir. Yaşanan anomik durumlar şu şekilde açıklanabilir. (Yürek 2005: 69-71)

Tekilleşme romanında yabancılaşma unsurlarının pek çoğunu birebir görmek mümkündür. Medeni'nin yaşadıkları karşısında sesini kullanmamaya başlaması ve bütün itirazlarını içinde tutması onun pasif isyanının en önemli göstergesidir. Medeni, tepkisini eyleme dönüştürememiş ve sıkıntılarını ortadan kaldırmak için bir adım atmamıştır:

Şimdi ben geçmiş. Olmayan bir insanım Aysel. Burada beni tanıyan kimse yok. Araştırıyorlar, soruşturuyorlar, boşuna uğraşıyorlar. Bir gün, geçmişteki ben'in izine rastlasar bile, ben o artık o ben değilim ki. Dahası ben kendimi yok ettim. Bu, kendimi yadsımak değil. Belki, bir gün, her şeyi bütün açıklığıyla ve yeniden yaşıyormuşçasına anımsayacak olursam, kendimi yeniden doğurabilirim. O zaman kadar, burada Medeni Beyim ben. Daha önce kimdim? O kimliğimi unuttuğumda, sadece parasız kalmak zor gelmişti. Başucumdaki çekmecemde emeklilik cüzdanımı saklamıştım sık sıkı, banka cüzdanımı da. Ama o cüzdanlarda yazılı ismi bana ait olduğuna inanmak o kadar zordu ki. Korka korka gittim bankaya. (…)

Küçük noktalar halinde yaşıyorum o geçmişi. Zaman atlamalarıyla, çok şeyi birbirine karıştırarak; ama imseye bir şey sormuyorum. Onlardan ne öğreneceğim ki? Doğru ya da yanlış, ben bilebildiğim şeylerle, bilebildiğim kadarıyla sürdürüyorum yaşamımı. Her şeyi anımsasam ne değişecek? Seninle tanıştığımız günlerdeki ben, ben miyim, sen o Aysel misin? (Bener 1993: 136)

Medeni'nin yaşamı tam bir anomi örneğidir. 1980 sonrası toplumda yaşan büyük değişim ve bu değişimlerin Medeni'nin hayatındaki doğrudan yansımaları onda "tekilleşmeyi" tetiklemiştir. Medeni'nin "tekilleşme" adını verdiği yaşam biçimi anomi tanımı gibidir. O, "tekilleşme"nin tanımını şöyle yapar:

Tekilleşmek ne demek? Evet, yine o sözcük. Sözcükler tek başlarına anlamsızdırlar. Yüz kez masa deyin bakalım, gözünüzün önüne masa gelecek mi? önemli olan kavramdır. Kavramın içeriğidir. Size birkaç sözcükle tekilleşmeyi nasıl anlatabilirim ki? Belki… Şöyle diyebilirim: Tekil, kendinden başka kimse olmayan. Çoğulun parçası olmayan, ama hayır. Tanrı değil, çünkü onun tekil olduğundan kuşkularım var, kendini bile çoğaltıp, yinelemeyen… Yani… İkinci tekil kişi olur mu hiç canım? Tekil, hep birinci tekildir. BEN, BEN, BEN! (Bener 1993: 74)

Medeni'nin tekil olmaya yüklediği anlam, yalnızlıktan, teklikten, tek oluştan farklıdır. Tekillik, çoğulun karşıtı iken diğer kavramlar kalabalığın zıddıdır:

"Galiba sen haklıydın. Hep haklı olmak isterdin. İnsan nelerden geçiyor; ancak acılar ve sevgilerle karşılaştığı zaman insan bu tür tek oluşun ne kadar çaresiz ve paylaşılamaz olduğunu anlıyor. İşte bu yüzden ben artık "Teklik" ya da "tek oluş" demiyorum. Bu sözcükler ve yalnızlık sözcüğü, bunlar birbiriyle eş anlamlı, birbirine benzer kavramlar. Oysa tekillik bambaşka bir şey. Öncekiler, kalabalık kavramının karşıtı gibi; oysa tekillik, çoğulun karşıtı. (Bener 1993: 154)

Anominin alt türleri olan toplumdan yalıtlanma, iletişimsizlik, güvensizlik, anlamsızlık, idealsizlik ve kendini değersiz görme durumlarını Medeni'nin düşüncelerinde görmek mümkündür.

Medeni, kendini toplumdan tamamen **soyutla**mış ve toplumla iç içe yaşamayı "çoğulluk" olarak adlandırmıştır. Romanın başlangıcı da bu nadir çoğul anlardan biridir. Medeni için bireylerin önemi yoktur:

Bu meyhaneye ilk kez geliyorum. Canım kırk yılda bir insan yüzü görmek istediği zaman giderim meyhaneye ve meyhanelerde birlikte olduğum insanların yüzlerini belleğimde tutmam. (Bener 1993:6)

Medeni'nin toplumla olan problemlerinin irdelendiği bir diğer bölümde karıncalarla toplum arasında kurduğu ilişkinin anlatımında karşımıza çıkar. Medeni, *Karıncaların Hayatı* isimli kitaba gönderme yapar. Bu monolog aynı zamanda resmî ideoloji ile de bir hesaplaşmadır. Devlet yönetimindeki çoğulcu yapı ve siyasetin farklı isimlerin önderliğinde olsa da aynı yere gittiği fikri, Medeni'yi tekilliğe iten bir diğer durumdur:

"Karıncalara bak da ibret al!" derdi amcam. O günlerde Karıncaların Hayatı pek moda bir kitaptı anlaşılan. Okumamış olan yoktu. Çağın devlet ve halk felsefesine pek uygun bir kitaptı. Bir yanda Hitler ve Mussolini, bir yanda Stalin; öte yanda Nev Deal'ci Ruzvlet, şemsiyeli Çemberlayn… Eh, bizde de hem halkçı, hem milliyetçi, hem devletçi, hem cumhuriyetçi, hem laik, hem devrimci, hem parlementer, hem milli önderci, işte öyle bir yönetim… Yok canım, ben muhalif falan değilim. Söz gelimi. Tabii, karınca toplumu neden örnek olmasın insanlara? Milyonlarca karınca, toplum adına, kraliçe yararına, tam bir disiplinle çalışarak yaratacaktır o örnek toplumu. Marşlar söylenerek, "Sen ben yoğuz biz varız/Hem Oğan, hem kullarız!" diyerek. (Bener 1993: 73)

Medeni, Hoca'nın sorduğu sorulara verdiği yanıtlardan birinde de karıncalaşmak istemediğini söyleyerek, çoğullaşma ve karıncaların yaşamı arasında bir bağlantı kurar:

- Demek kendi eviniz var?

"Var."
- Nerede bu ev?

"Boğazda."
- Boğazın neresinde?

Yanıt vermiyor.
- Pekâlâ… İyi ama herkes size neden düşman?

"Çünkü benim moleküllerim farklı."
- Neden farklı.

"Çünkü ben tekilim."
Yine tekillik…
Hınzırca üstüne gidiyor Hoca.
- Peki ne demek tekil olmak? Yoksa siz bir dil uzmanı mısınız? Tekil, çoğul… Birinci tekil falan? Ben, sen, o?

Yine kımıldamıyor eli, adamın. İsmail'in uzayan sorgulamadan sıkıldığı belli. Ergin bile ilgisini yitirmek üzere. Bir Çiğdem, sonunu merak ediyor.

- Pekâla. Sizce, Tanrının gazabına uğramanızı gerektirmiş olan bir hareketini, işlemiş olduğunuz bir büyük suç, kabahat ya da ne bileyim, bir büyük günah var mı? Yakın akraba arası cinsel ilişki gibi?

Düşünüyor Çiğdem. "Hoca bu soruları Katolik bir psikiyatri profesörünün kitabından Türkçeye çevirmiş olmalı. O kitapta, Péché Originel'den söz ediyordur muhakkak!"

Çiğdem'i şaşırtan bir usanmışlıkla, "Her kul gibi ben de günahkârım," diye yazıyor adam. "En büyük günahım da karıncalaşmak istemeyişim..." (Bener 1993: 68-69)

Medeni'ye yaşamın her noktası **anlamsız** gelir. Onun tekillik tanımları da bu bağlamda absürtlükler taşır. Örneğin Aysel'e seslendiği bir iç monologda insanı dolapta unutulmuş bir portakala benzetir:

O ev bizi, bizim dışımızdaki kocaman kalabalıktan soyutlayacak bir ilk evre olacaktı. Bu ne demek, anlayabiliyor musun? Başını sallama. Sen hiç, mutfak dolabında bütün mevsim unutulmuş, ama çürüyüp küflenmemiş bir portakal gördün mü? Olabilir, olabilir. Ben gördüm. Bumburuşuk, küçücük bir şey olur. Suyu çekilince ya... İnsanlar da öyle buruşur ve küçülürler. Dünyalar, güneşler, atomlar ve genler, hepsi buruşur, küçülür ve bir kara lekeye dönüşür. Tekil o'dur işte. (Bener 1993: 8)

Medeni'nin tekilleşmeye yüklediği kavramlardan biri de sevgidir. Bu iki duygunun birbiri ile alakasız olduğu halde nasıl yan yana durduğunu Medeni şöyle anlatır:

" O kız beni gerçekten seviyordu Doktor Hanım. Haydn'ın Obua Konçertosu'nu benim gibi yorumlayan birine rastlamamıştı. Kim bilir, belki dudaklarım da ona çok çekici gelmiştir. O zamanlar sigara içmezdim. Obuacılara sigara içmek yasaktır. Nefesli saz, anlarsınız ya!

Peki, bunun tekil düşünceyle ne ilgisi var, diyeceksiniz değil mi? Sanırım, tekilliğin görkemli yükselişinin eteğinden çeken en karmaşık, karmaşık olduğu kadar da insanca kavram, sevgi. Ben, yıllarca, en tekil duygunun sevgi olduğunu savundum. Kimseye söylemeden, hayır, o kadar yürekli değilim, kendi kendime! Oysa düşünün biraz, birbirini arayan ve kendi coşkusunu ötekinden önde tutsa bile, zevkin ve doyumun doruğuna çıkmak için yine de ötekinin fizik ya da düş gücüne gereksinim duyan iki bireyin tekil dünyalar oluşturduğu nasıl savunabilir? O iki tekil bireyden yepyeni ve eşi benzeri olmayan bir homonkül doğacaktır. Evet. O homonkül, bütün genlere, denealara, Tanrı'ya dönüp uysal bir kul olduklarını söyleyerek secdeye kapanan moneküllere, milyonlarca yıllık bilgi birikimlerine, toplumsal, bireysel, psikolojik, nevrotik, akademik katılımlara karşın, yepyeni ve tekil bir yaratıktır. Tıpkı, savaş gibi. Ama o, hiçbir gen, denea, molekül ya da kalıtım olmadığı halde, benim bir benzerimdi. İnanmıyor musunuz? (Bener 1993: 163)

Bireyin sevdiği kişiyi kaybetmesinin ardından çoğulluktan tekilliğe geçişi ve sürecin sonucunda yan yanayken de tekil olduğunu savunması, Medeni'nin sevgi ile tekillik arasında kurduğu bağa bir diğer örnektir:

"Acılar içinde yalnızdır insan" diye karalıyor defterine. Mutluluklar da yalnızdır. Ama, söylemek istediğim bambaşka bir şey. En sevdiğiniz kişiyi yitirdiğinizde, gerçekte

onunla hiçbir zaman 'LER' ya da 'LAR' olmadığınız, onun sizin yaşamınızda -kabul edilmesi çok güç bir gerçektir bu- yerinin doldurulması elbette olanaksız olduğunu, ama sadece bir boşluğu doldurmuş olageldiğini anlarsınız. Bu bir ana, baba, kardeş, sevgili ya da hatta bir evlat olabilir. Büyük bir yıkıma uğrarsınız; sonra onsuz da varlığınız sürüp gider. Eğer onunla bir süre çoğullaşmış iseniz, onun yokluğuyla artık çoğul olmadığınızı, daha doğrusu, gerçekte hiçbiri zaman bir çoğul oluşturamamış olduğunuz, su ve zeytinyağı gibi, bir birliktelik içinde bile, ayrı ayrı tekiller olarak yaşadığınızı anlarsınız, ya da pek çok insan gibi, bir süre sonra, bir başka tekille çoğullaştığınızı düşlersiniz…" (Bener 1993: 173-174)

Medeni için toplumdan kendini soyutlama bilinçli bir tercihtir. Bu tercih, onu iletişimsizliğe götürmüştür. İletişimsizlik, Medeni'de görülen bir diğer anomi durumudur:

Ne var bunda? Kendi kendimle konuşmuyor muyum? Yüksek sesle, bağıra bağıra. Seninle de konuşuyorum. İstesem onunla da konuşurum. Peki, niye konuşacakmışım? Bunun sebebini bana açıklayabilir mi? Aradıkları kanıtsa, kağıda yazılı ifadem, sesli ifademden daha geçerli. Hadi canım! Yüksek sesle konuşmak, çoğullaşmanın bilinen en belirgin işareti; en ilkel ve tarih açısından en eski olanı. Şimdi, buna konuşmak değil iletişim diyorlar ya, işe, ne demek iletişim, tekille tekili buluşturup çoğullaştırmak. (Bener 1993: 152-153)

Medeni, kendisiyle iletişime geçmek isteyen doktorları sürekli reddeder. Çiğdem'in sorduğu soruya verdiği yanıtta anlaşılmak istemediği, anlaşılmanın bir tür çoğullaşma olduğunu söyler:

> - *Sizi burada gereksiz yere tutuyoruz galiba Medeni Bey, diye mırıldanıyor. Bunda sizin, konuşmak için hiçbir çaba harcamak istemeyişinizin en büyük etken olduğunu kabul edin…*
>
> *Küçümser gibi adam:*
> *"Benden özür dilemek zorunda değilsiniz Doktor Hanım. Ben anlaşılmak istemiyorum zaten. Sorun burada. Anlaşılmak, bir anlamda ortak kalıplara girmek demektir. Çoğullaşmak demektir. Ben bunu istemiyorum."*
> (Bener 1993: 103)

Medeni, teknolojik ve bilimsel gelişmelerin insanları kendi tekilliklerinden uzaklaştırdığını düşünmekte ve bütün bu gelişmelerin kendini kapadığı beyin hücresine de el atmasından endişe etmektedir. Bu durum onun **güvensizlik** içerisinde olduğunun da göstergesidir:

Biliyorum, onu evlerin duvarları arasına kapatamazdım. Aysel de kapatamazdı. Şimdi bütün duvarlar yıkılıyor. Hatta, elektronik mikroskoplar altında, lazer uçlu neşterlerle hücrelerin duvarları bile kaldırılıp atılıyor, genler değiştiriliyor, düşünebiliyor musun? Ya bütün engelleri aşarak, duvarları yıkarak, kendimi kapadığım beynimin o son tek hücresinin de ırzına geçecek olursa? (Bener 1993: 10)

Medeni, kurduğu tekil dünyanın bütün sınırlarını kendinin belirleyeceğine inanır. Evine dönmek istiyorsan bize kendini anlatmalısın diyen doktora, bu fiziki tecrit halinin onun için önemli olmadığını "tekil" olduğu için istediği anda, istediği yere bir molekül halini alarak girebileceğini söyler:

- *Eğer evinize dönmek istiyorsanız…*

> *"Bu benim için hiç önemli değil. Siz şu kapıyı kapatıp çıktıktan sonra ben burada ne yapıyorum sanıyorsunuz? Sizin kapılarınız, duvarlarınız, demir parmaklıklarınız beni burada tutabilir mi? Ben tekilim. Kendim istediğim an maddenin en küçük partikülü haline sokar ve bir anda istediğim yere gidebilirim…"* (Bener 1993: 105)

Sonuç

Erhan Bener tarafından 1990 yılında yayımlanan ve yaşadıkları karşısında kendini toplumdan soyutlayarak kendi "tekilliğini" kuran Medeni'nin akıl hastanesindeki günlerini anlatan *Tekilleşme* romanı, yabancılaşma üzerine kurulu kurgusu, iç dünyanın aktarımına yer vermesi, zamanda kronolojiyi takip etmemesi, şehirleşme olgusunun yansımalarını taşıması ve modernist romana özgü iç monolog/diyalog anlatım tekniğini kullanmasından dolayı modernist roman olarak adlandırılabilir.

Romanın başkahramanı Medeni Bey'in topluma karşı tavrı ve kendine özgü yaşam felsefesi olan "tekilleşme" düşüncesi romanın temel izleğini oluşturmaktadır. Modernist romanın topluma yabancılaşan bireyine örnek olarak gösterebileceğimiz Medeni'de yabancılaşmanın türleri olan anomi ve pasif isyan birebir görülmektedir. O, tepkisini eyleme dönüştürememiş, karşı olduğu yapıyı düzeltmek için hiçbir çaba göstermemiş, üstüne konuşmayı bile reddetmiştir. Medeni'nin hareketlerinde iletişimsizlik, güvensizlik, idealsizlik ve anlamsızlık gibi anomik durumlar da görülmektedir. Romanda toplumsal yapıya dair verilen bilgiler ve yorumlar da dikkat çeker. 1980 sonrası yaşanan gözaltılar ve işkenceler aynı zamanda Medeni'nin bunalımının toplumsal kaynaklarındandır. *Tekilleşme*'de Freud, Darwin ve Marx gibi modernitenin öncü isimlerine de göndermeler yapılmış; bir tedavi yöntemi olarak psikanaliz reddedilirken, soya çekim ve gen meselelerinde yoğunlaşılmıştır.

Sonuç olarak eser, modernizmin çok sesli yapısına ve modernite ile dayatılan yaşam biçimlerine, ideolojilere ve standartlaşmaya "sessiz" bir tepki çığlığı olarak adlandırılabilir.

Kaynakça

Bener, E., (1980). *Tekilleşme*, Ankara, Bilgi Yay.

Doğan, İ., (1998), İletişim *ve Yabancılaşma*, İstanbul, İletişim Yay.

Eagleton, T., (2012), *Marksizm ve Edebiyat Eleştirisi*, İstanbul, İletişim Yay.

Ecevit, Y., (2000), *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İstanbul, İletişim Yay.

Gökberk, M., (1999), *Felsefe Tarihi*, İstanbul, Remzi Kitabevi.

Kantarcıoğlu, S., (1988), *Türk ve Dünya Romanlarında Modernizm*, Ankara, Kültür Bakanlığı Yay.

Kızıltan, G. S., (1986), *Kişinin Silinen Yüzü: Çağımızda Yabancılaşma Sorunu*, İstanbul, Metis Yay.

Odacı, S., (2009), "Ulysses ve Tutunamayanlar'da Bilinç Akışı Tekniği", *Turkish Studies*, 4/1, 605-684.

Ozankaya, Ö., (1980), *Toplumbilim Terimleri Sözlüğü*, Ankara, TDK Yay.

Tekin, M., (2008), *Roman Sanatı I (Romanın Unsurları)*, İstanbul, Ötüken Yay.

Tolan, B., (1980), Çağdaş Toplumun Bunalımı *Anomi ve Yabancılaşma*, Ankara, Ankara İkt. İda. Ak. Yay.

Yalçın, A., (2002), *Siyasal ve Sosyal Değişmeler Açısından Türk Romanı*, Ankara, Akçağ Yay.

Yürek, H., (2005), *Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Modernizmin Yeri*, Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans tezi.

PORTRAYING SOCIAL HIERARCHIES IN THE NARRATIVE ARCHITECTURE OF HALDUN TANER'S "AYIŞIĞINDA ÇALIŞKUR" (ÇALIŞKUR IN THE MOONLIGHT)

Lisa Maria TEICHMANN

Universiteit Leiden, Faculty of Humanities, Middle Eastern Studies/Turkish Studies

Özet

Haldun Taner'in 1954 yılında yayımladığı yergi türünden hikayesi "Ayışığında Çalışkur" 1950'lerde yeni yapılan bir İstanbul apartmanındaki günlük hayattan bir kesitini sergiler. Sosyal hiyerarşiyi edebiyatta neyin tanımladığını ve mekanın sosyal hiyerarşi imgesini nasıl taşıdığını ele alan bu makale mekânsal ve zamansal anlatım tekniklerini ortaya koymayı amaçlamaktadır. İlaveten, bu tekniklerle anlatı mekânının yazara bu sosyal hiyerarşiyi inşa etmeye hizmet ettiğine dair bir argümanı da öne sürmektedir.

Anahtar Kelimeler: Taner, Ayışığında Çalışkur, İstanbul, apartman, mekân, sosyal hiyerarşi

Absrtact

Haldun Taner´s satirical short story "Ayışığında Çalışkur" (Çalışkur in the Moonlight), published in 1954, displays an excerpt of the daily life in one of the newly built apartment buildings of Istanbul in the 1950s. Tackling the question of what defines a social hierarchy in literature and how space is the carrier of its image, this paper aims at outlining spatial and temporal narration techniques, arguing that the narrative space serves the author to construct an image of a social hierarchy.[1]

Key Words: Taner, Çalışkur in the Moonlight, Istanbul, apartment, space, social hierarchy

[1] The arguments presented in this paper are based on my master's thesis "The Apartment in Modern Turkish Prose Literature: Construction, Representation, Imagination," (Leiden University, February 2014) and are to be published partially in my paper entitled "Narrating the Architecture of Turkish Urban Society in Modern Turkish Literature - The Case of the Apartment Building" as part of the proceedings of the summer school "History Takes Place – Dynamics of Urban Change", which took place in Istanbul, 8 - 21 September 2013.

Introduction

Published in 1954 for the first time,[2] the satirical short story[3] "Ayışığında Çalışkur" (Çalışkur in the Moonlight),[4] consists of four parts: first version of the short story, a comment section titled "Reactions to the Story" composed of letters, critiques, analysises of supposedly fictional readers, another section titled "Result" with a second version of the same story with added or changed sections and an epilogue with a different ending to the second version. The whole text closes with another comment section for the second story version, which carries the title "Reactions to the Result". What makes the work so interesting is that the two stories in it represent different versions of the same plot, standing as each other's antipodes: in the second version the author takes into account all the critical comments made regarding the original story.[5]

Both story versions show several scenes of one night in the inhabitants' life of a 1950s Istanbul apartment building: first the reader encounters a watchman named Zulfikar, coming down the street, who visits the porter's wife in the beginning of the night. Then we get to know the upper middle-class family and apartment owners, the Çalışkurs on their balcony in the upper floor. On the floor beneath them, students chatter in the Salon (*salon*) next to their grandfather, who sits by the window with his binoculars. In apartment no. 2 Mambo Cemil and his sister-in-law are alone on the balcony, while his wife is sleeping in the next room. In one of the apartment's salons, all the inhabitants and friends from the neighborhood are assembled for the birthday of the Çalışkurs' daughter, socializing and tattling. As the night progresses, outside in the garden a young couple, Melâhat and Nuri are waiting for the last ferry while making plans for their future together. This is when the couple is exposed and Zulfikar sees them together. He blames the lovers for inappropriate behavior in public and takes them to the police station while all the other tenants watch from their windows. The scene with the two lovers and the watchman is the key scene of the whole story. The first and second story versions vary and the characters' actions are modified according to different moral standards. In summary, the first version, except for the young couple, shows a variety of immoral behavior by all of the apartment's characters: greed, adultery, voyeurism, pedophilia, mendaciousness, sadism, etc. In the end the innocent, young couple is detected and taken to the police station by the watchman. In the second version it is the exact opposite: The lovers, being the only immoral, lying, greedy and selfish characters of the story, are taken to the station by the righteous, good-willed watchman and with the apartment's inhabitants' support, they change for the better to live a decent life. The story's irony is only revealed when the two story versions are read in contrast to each other.

[2] The first publication was by Yenilik Yayınevi in 1954. All subsequent citations refer to the Bilgi Yayınevi edition in Taner, H., (2006a) Şişhaneye *Yağmur Yağıyordu* [It was Raining on Şişhane], 10th ed., Istanbul, pp. 123-237.

[3] It is arguable weather "Ayışığında Çalışkur" is a short story or a novella. For it is termed *hikâye* ("short story" or just "story") in Turkish, this paper deals with it as a short story.

[4] 1977 it was rewritten as a theater play named *Ayışığında Şamata* [Uproar in the Moonlight], (2006b) 3rd ed., Ankara, Bilgi Yayınevi. An analysis based on a focus on space in comparative manner could be interesting, particularly in order to discuss the 'chronotope' and its translation into different genres; however, this lies beyond the scope of this study.

[5] In this paper I will mainly focus on the first version of the story, and consider deviations applied in the second one in footnotes or parentheses.

Furthermore, the architecture of the apartment building becomes a responsive space, in which society can satirically be re-evaluated. The opposition of inside: outside space, public : private and especially high and low space all contribute to the image of a vertical social order. While at the beginning the story starts on the street at the apartment building's door, as the plot unfolds it rises vertically, jumping to a scene at the apartment owner's top floor. Not only is Taner organizing the apartment building in terms of social classes, but he also portrays a hierarchical vertical order of the societal panorama. Haldun Taner invites his reader into an imaginative architecture, where meanings can be turned around by playing with ironic elements, while following the construction dictated by the spatial organization of the apartment building.

At the same time, the story triggers the imagination of society in architectural terms by combining temporal (moonlight) and spatial (vertical architecture) categories in what Mikhail Bakhtin calls a *chronotope*, where time and space are intrinsically connected.[6] The story-time covers various phases of the moon: rise, climax and setting of the moon. With the moonlight the reader travels through the narrative space of the apartment. As we will see, chronotopically time and space are intrinsically connected, creating a certain image of society.

This paper is organized in two parts: first I am going to focus on the spatial narration techniques in "Ayışığında Çalışkur", which involve the concept of a social vertical hierarchical structure. Besides Leonard Lutwack's interpretation of a "hierarchy of values",[7] I am also going to draw on Gaston Bachelard's phenomenological approach to the "verticality" of the house.[8] In the second part I am going to deal with the aspect of temporality within the fictional apartment building portrayed in the short story. Reflecting on Mikhail Bakhtin's concept of the *chronotope*, I hope to give an account of what defines a social hierarchy in literature and how space is the carrier of its image. This paper aims at outlining spatial and temporal narration techniques respectively, arguing that the narrative space serves the author to construct an image of Istanbul's society according to class hierarchies and moral values.

The Hierarchical Structure of "Ayışığında Çalışkur"

In the middle, commentary section of the work, someone called Ali Baraj from the Faculty of Civil Engineering at the Technical University writes:

> (...) Since you are describing the Çalışkur apartment floor by floor, why do you mix everything up by starting with the porter's floor, depicting number four, then floor one, then number two and finally skip to number three instead of starting from the porter's floor and successively going up or starting from the Çalışkurs' floor and going down? I mean, why are you following a weird sequence like 0, 4, 1, 2, 3 instead of 0, 1, 2, 4?
>
> This might perhaps be of special advantage regarding the narrative technique. But to be honest, while reckoning the floors I wasn't able to follow the plot properly. So much so that I wanted to ask how come the characters in the story don't mix up the floors; for example, how come Sevim doesn't "I'm going downstairs to the Beyhans" instead of saying 'I'm going upstairs to drop in at the Beyhans'…[9]

[6] Bakhtin, M. M., (1987), "Forms of Time and the Chronotope in the Novel: Notes toward a Historical Poetics," in *The Dialogic Imagination: Four Essays*, ed. Michael Holquist, trans. Caryl Emerson and Michael Holquist, Austin, University of Texas Press, pp. 84-258.

[7] Lutwack, L., (1984), *The Role of Place in Literature*, ed. Steven Rosedale, Syracuse, New York, Syracuse University Press, p. 39.

[8] Bachelard, G., (1969), *The Poetics of Space*, trans. Mari Jolas rpt. Boston, Beacon, p.17.

[9] "(...)Çalışkur apartımanını kat kat tasvir ettiğinize göre, neden kapıcı katından başlayıp sıra ile yukarı çıkacak,

As reflected in the quote above, the plots of the two versions each show a crosscut (*kesit*) of the apartment life. Without exploring motion through the different areas by showing the connectedness of areas by stairways, the Çalışkur apartment is rather constructed by removing the outside wall, thus giving access to different spaces simultaneously. Access points are therefore not the doors, but anything the moonlight can enlighten, like a window or a balcony. As will be shown in this part, the story follows the vertical structure of the apartment's architecture, displaying a totality of scenes and perpetuating a certain social hierarchy. What then defines a social hierarchy in literature and how is space the carrier of its image?

In his chapter "Properities and Uses of Place"(1984), Leonard Lutwack considers the concept of verticality in a similar way. Drawing on ancient and Christian cosmologies, he states that "[a] number of place attributes depend on the relative position of a place in relation to other places – whether a place is high, low, central or apart."[10] As an example he mentions the differentiation of heaven and hell in Christian cosmonology and contests that "[d]ifferentiation of levels inevitably leads to a hierarchy of values."[11] Values ascribed to high places can be conceived as "feelings of elation, domination, transcendence."[12] In his influential book *The Poetics of Space* (1969), the phenomenologist Gaston Bachelard focuses in this respect on the vertical image of the house. Bachelard provides an important starting point for my analysis, for he sees the house as something vertically imagined and something appealing to our consciousness, where it can be constantly re-imagined.

> A house constitutes a body of images that give mankind proofs or illusions of stability. We are constantly re-imagining its reality [...] To bring order into these images, I believe that we should consider two principal connecting themes: 1) A house is imagined as a vertical being. It rises upward. It differentiates itself in terms of its verticality. It is one of the appeals to our consciousness of verticality. 2) A house is imagined as a concentrated being. It appeals to our consciousness of centrality.[13]

On the first page, the night watchman (*bekçi*) Zulfikar witnesses the moon rising from the street. The indication that the moon rises from the hills of Maltepe suggests that the story is situated on Istanbul's Asian side. On the porter's floor (*kapıcı katı*) he meets the porter's wife, Saime, alone with her son. They talk with a strong and similar accent,[14] because they are from the same region.[15] (In the second version they do not share the

---

yahut da Calışkurların katından başlayıp aşağı inecek yerde, bir kapıcı katını, bir dört numarayı; bir birinci katı, bir iki numarayı anlatıp en sonda da üçüncüye geçmek suretiyle işi büsbütün karıştırıyorsunuz? Yani, neden 0,1,2,4 sırası yerine 0,4,1,2,3 gibi acayip bir sıra takip ediyorsunuz?

Bunun hikâye tekniği bakımından özel bir faydası olabilir belki. Ama doğrusu, ben katları hesaplamaktan, konuyu gereği gibi takip edemedim. Hatta, öyle ki, hikâyedeki kişiler katları nasıl şaşırmıyorlar, örneğin, Sevim 'Yukarı, Beyhanlara uğrayacağım'yerine nasıl olup da 'Aşağı Beyhanlara ineceğim'demiyor diye sorasım geldi..." Taner, H., (2006a),"Ayışığında Çalışkur" [Çalışkur in the Moonlight], in Şişhaneye Yağmur Yağıyordu [It was Raining on Şişhane], 10th ed., Istanbul, Bilgi Yayınevi, p. 156.

[10] Lutwack, L., (1984), p. 39.

[11] Lutwack, L., (1984), p. 39.

[12] Lutwack, L., (1984), p. 40.

[13] Bachelard, G., (1969), p. 17.

[14] "'Bir cigara vir Zulfikar' dedi. 'Buyur.'" ("'Give me a cigarette Zulfikar,' she said. 'Here you are.'") Taner, H., (2006a), p. 166.

[15] "Bekçi ile memleketli oluyorlardı." Taner, H., (2006a), p. 166.

same origin and both characters speak standard Turkish.)[16] After an obvious attempt of seduction, the man and the woman vanish downstairs.

> "Stop it, girl. Someone is gonna see us," he said.
> "Come downstairs then."
> The light bulb in the stairway leading down to the porter's floor had been broken for a month. Thank God for the moonlight…and also for the feet's routine…[17]

In the second paragraph of "Ayışığında Çalışkur", the reader enters the apartment space from the terrace flooded by moonlight of the Çalışkur family, where the apartment's owners, Gülseren and her husband, the businessman Dündar, reside. Similarly to Bachelard in his book *The Role of Place in Literature* (1984), Leonard Lutwack contends that the abrupt leap from cellar to attic creates "a distinction that encourages polarization of the extremes and ambivalence of the area between."[18] This polarization of space also portrays the difference in the various characters' social status: while representatives of lower social status like the porter are situated in the cellar, the Çalışkurs, being part of the upper social class, reside in a seemingly more superior position on the top floor. This polarity in spatial structure creates a strongly charged, ambivalent space-in-between.

As a popular setting in apartment literature, the salon represents the ideal ambivalent place in-between. It is a central place of the apartment where all characters come together, where the plot thickens and intensifies. As Lutwack writes, "Intensification of plot and theme are aided when all action and imagery are concentrated in a central place."[19] The place of the salon may be expanded as necessary for the plot development.

> An impression of expanding or contracting space may also be conveyed by a number and variety of settings, as well as by the number and variety of characters active in those settings.[20]

Throughout the story, the number of characters in one place increases and decreases while the salon is at the center of interaction. The third scene depicts a rather crowded salon, where the student Erdal and his friends listen to a love-making scene (*sevişme sahnesi*) Erdal recorded with his girlfriend, while his grandfather in the other room spies not only on women but also on children from his window with his binoculars.[21] From the window, the night watchman becomes visible upon leaving the apartment, acting as if he had just arrived there in order not to be seen with the porter's wife. The play with various tools of vision makes the apartment a place of simultaneous action. Due to the fact that there is no first-person narrator to lead us through the narrative space, natural forces like the moonlight or technical tools like the binoculars or – like in the second version – the telescope can give access to different settings or offer various perspectives simultaneously.[22]

[16] "'Bir cigara verir misiniz Zulfikar Bey?' dedi. 'Buyurun.'" Taner, H., (2006a), p. 167.

[17] "'Yapma kız, bir gören olur'dedi.
'Gel öyleyse aşşağı.'
Kapıcı katına inen merdivenin ampulü bir aydan beri bozuktu. Bereket yine ayışığına...Bir de ayak alışkanlığına..." Taner, H., (2006a), p. 170.

[18] Lutwack, L., (1984), p. 39.

[19] Bachelard, G., (1969), p. 67.

[20] Bachelard, G., (1969), p. 67-8.

[21] The second version confronts the reader with a completely different scene: The well-behaved students listen to a recorded physics lecture while the grandfather is solely watching the stars. The almost utopian moral perfectness of this scene stands in vast contrast to the corresponding scene in the first version, again creating an ironic-comic effect.

[22] "Ayışığında Çalışkur" incorporates what Franz Stanzel calls an 'authorial narrative situation' where "the

When the moon has mounted to the center of the sky, we encounter Mambo Cemil and Sevim on apartment no.2's balcony. While Sevim's sister, who is Mambo Cemil's wife, is sleeping in the next room recovering from her sixth abortion, they come "lip to lip"[23], and stand still "without seeing the moon or the moonlight"[24] for a few minutes.[25] At the same time, at a birthday party for the Çalışkurs' daughter Beyhan, a variety of characters assemble in the salons of apartment number 3. This time an open door gives access to the scene. "'I don't understand' said a fat guest.' Whatever doorbell he rings, the door is opened right away. Does this Dündar have the devil on his side?"[26] Here we meet a tailor, a lawyer, a female writer, the close friend of the family, doctor and abortion specialist Epkem.[27] The balcony again grants access to more isolated characters like the grandfather. When the women at the party gather on the balcony, they spot him "observing the opposite apartments with the binoculars in his hands" [28] and complain about his immoral behavior, but do not openly criticize it. This scene demonstrates the visibility of immoral behavior (pedophile voyeurism) to emphasize the moral degeneration in all social spheres.[29]

When the moon has risen to a certain angle, it illuminates the newly built "*annexe* construction site,"[30] which is planned to accommodate the Çalışkurs' "Oldsmobiles" (*Oldsmobiller*).[31] As the story transports us outside of the apartment, in the first version of the story, the only moral characters are introduced. Here, in the moonlight, Melâhat and her fiancé Nuri discuss how to furnish their future house.[32]

> "We too will have a humble little house" she mumbled.
> "We will," Nuri said. "Teeny-weeny, poor poor."
> "Why is it gonna be poor?" Melâhat said. "It is not a matter of money, but of taste. How many rich people there are, with not a bit of fortune in their home. You will see all I can do with just a little money."
> "I know," Nuri said.[33]

---

narrator exists outside the story world of the characters and possesses capacities consistent with an external perspective – the narrator can offer panoramic descriptions and observations about events occurring simultaneously in the story world." Keen, S., (2003), *Narrative form,* Basingstoke, Palgrave Macmillan, p. 39.

[23] "Enişte-baldız dudak dudağa geldiler." Taner, H., (2006a), p.182.

[24] "Birkaç dakika ayı, ayışığını görmeden durdular." Taner, H., (2006a), p. 184.

[25] In the second story version none of the above happens, and the two relatives honorably worry about the sister sleeping next door, who is weakened by her sixth pregnancy.

[26] "'Anlamıyorum' dedi şişman bir misafir. 'Hangi kapıyı çalsa, açılı açılıveriyor. Şeytan tüyü mü var bu Dündar'da nedir?'" Taner, H., (2006a), p. 184.

[27] In version two he is a birth specialist. His surname *Cangetir* means "to bring life". Taner, H., (2006a), p. 197.

[28] "'Vallahi balkonda' dedi. 'Elinde dürbün yine karşı apartımanları gözlüyor.'" Taner, H., (2006a), p. 200.

[29] In the second version, he is observing the stars with a telescope. While the women chatter about the good old man, who dedicates every evening to astronomy, social etiquette is maintained.

[30] In the second version changed to the Turkish term *ek-yapı* (annexe).

[31] In the second version, it is a garage to accommodate their Cadillac "which they bought with the money they had earned and saved by turning an honest penny. ("[…] alın terleriyle kazanıp biriktirdikleri para ile bir Cadillac satın almışlar.") Taner, H., (2006a), p. 203.

[32] In the second version Nuri is looking around for things to pinch from the construction site. Taner, H., (2006a), p. 209.

[33] "'Nohut oda bakla sofa, bizim de bir evimiz olacak' diye mırıldandı.
'Olacak'dedi Nuri. 'Küçük müçük, fakir makir.'
'Neden fakir oluyormuş'dedi Melâhat. 'İş parada değil, zevkte. Ne zenginler var ki evlerine bet bereket girmez. Bak ben azlan neler yaparım göreceksin.'"
'Biliyorum' dedi Nuri." Taner, H., (2006a), p. 206, 208.

The house is a product of wishful fantasy, opposed to the current scene's setting: a construction site on foreign property. In contrast to that, a house is attributed with the comfort of family life and the escape from an immoral lifestyle. The juxtaposition of the apartment life and the house/home fantasy provides the story with the basis for the dramatic and ironic turn. When the night watchman appears like an "ogre" (*zebella*),[34] he requests the engaged couple to follow him to the police station with the accusation of kissing in public.

> "What more should there be! You were kissing in public."
> "Is this a public place?"
> "It is a public place. Look, there's a children's playground.."
> He was pointing at a wire fence behind the construction site.
> "A children's playground?...Even if it is a playground, there's no one there now!"
> "So what, it's municipal regulation... Come on now to the police station and explain it there."[35]

Zulfikar, who in the beginning demonstrated his low moral values when he secretly sneaked in and out of the porter's floor to be alone with Saime, is now in the position to morally judge the young couple for improper behavior in public.[36]

> "Madam, there ain't nothing to hide, why did you cower in someone's yard? "Sit where everyone can see you."
> Nuri was so angry that he did not notice that the man changed what he had just called a public place to someone's yard.
> "That is none of your business."
> "It is, I'm this neighborhood's watchman."[37]

According to Zulfikar, proper places for kissing would be the beach, the cinema or the brothel, while kissing on "municipal ground" (*belediye nizamatı*) is to be regarded as condemnable.[38] From the windows, balconies and terraces all the tenants are participating in this scene and a façade of public opinion is created. The vertical structure is maintained and emphasized when Zulfikar looks up to the Çalışkur terrace to reassure himself of their consensus, as if requesting legitimacy from a higher power for his judgment. (In version two, he looks up at all the tenants in the building and says: "Look, everyone has gathered!")[39] By the end of the story, Zulfikar takes the "improper" (*uygunsuz*)[40] couple Melâhat and Nuri to the station. In the second version, the watchman is depicted as a

[34] Taner, H., (2006a), p. 212.
[35] "'Daha ne olacak, umumi yerde öpüşüyordunuz.'
'Burası umumi yer mi?'
'Umumi yer. Na bak, şura çocuk bahçası.'
Yapı yerinin arkasında bir tel örgüyü gösteriyordu.
'Çocuk bahçesi mi…Çocuk bahçesi de olsa şimdi kimse yok ya!'
'Olsun, belediye nizamatı… Yürü sen hele merkeze de orada anlat.'" Taner, H., (2006a), p. 214.
[36] Ironically in version two, where the couple has been accustomed to being caught acting immorally and violently, the garden is suddenly full of playing children and their nannies.
[37] "'Madam gizlin saklın yok, neye sindiniz alamın bahşasına? Orta yirde otursananız.'
Nuri öylesine sinirli ki, adamın demin umumi yer dediğini şimdi alamın bahçası yapışını fark etmedi.
'Orası senden sorulmaz.'
'Sorulur, ben bu mahallenin bekçisiyim.'" Taner, H., (2006a), p. 216.
[38] "'Elâlamın ortasında olmaz böyle rezalet. Belediye nizamatı var. Ar var, edep var.'" Taner, H., (2006a), p. 216.
[39] "Zulfikar, Çalışkurlar'ın kiracılarına bir göz atarak; 'Bakınız herkes toplandı' dedi." Taner, H., (2006a), p. 221.
[40] Taner, H., (2006a), p. 220.

hero, protecting the *mahalle* (neighborhood) from unwelcome visitors. In an added epilogue, the tenants communally take responsibility for Melâhat and Nuri, supporting them financially and socially while they name their first child after Zulfikar and their daughter adopts the surname Çalışkur, representing the apartment's charitable community: "In this way both the girl's surname and the apartment's name will not be changed."[41] The title Çalışkur represents both, the onwers' surname and the name of the apartment.[42] Additionally, it is composed of *çalış(mak)* and *kur(mak),* "to work" and "to build," and refers to the owner's characteristics.[43]

By turning the plot upside down in the second version, the story gains its ironic-melodramatic character, displaying two polar extremes in one and the same space ranging from moral degeneration to an honorable society.[44] As a reaction to the middle section's comments – just like the one above – the narrator reviews the whole story again, applying points of criticism, drawing a whole different image of the Çalışkur apartment. As Nüket Esen points out in her essay "Acıyı Balla Yoğurmak: Haldun Taner'in Hikâyelerinde İçerik-Anlatım Tekniği İlişkisi" ("Kneading Pain with Honey: The Relationship of Content and Narrative Technique in Haldun Taner's Short Stories),[45] this technique can be identified as 'defamiliarization',[46] a term coined by the Russian formalist Viktor Shklovsky, describing the process of 'laying bare the devices' of literary production.[47] Changing every name or word in the second version, that are criticized in the comments and letters, Haldun Taner reminds the reader of his own position outside the story. According to Nüket Esen, he does this in order to draw the reader's attention to her/his own perceptions of ethical judgment and ridiculing it with irony.[48] In a comment one reader writes that "You were really the one who separated the people into irreconcilable groups."[49] This shows just how ambivalent the relation between inside and outside the text, between reader and writer is. The use of defamiliarization and irony blurs the border of representation and imagination. Within the confinement of a certain construction, like the vertical

[41] "Böylelikle hem kızın soyadı, hem de apartmanın adı değişmemiş olur." Taner, H., (2006a), p. 229.

[42] In the theater play *Ayışığında* Şamata, someone from the audience comments on this by saying: "A fitting name for the apartment!... Çalışkur! He worked and built it." ("Apartmanın adı üstünde! Çalışkur! Çalışmış ve kurmuş.") Taner, H., (2006b), p. 76.

[43] It is common that the affiliation of the apartment with a family or person results in the denomination: the family name (of the owners) + *apartmanı*, generally inscribed on the façade over the entrance; this is still a dominant practice today. The best-known example is probably the Pamuk Apartmanı in Nişantaşı, mentioned in Orhan Pamuk's memoirs *Istanbul: Hatıralar ve* Şehir, (2003), Istanbul, Yapı Kredi Yayınları. English translation: *Istanbul: Memories and the City*, (2006), trans. Maureen Freely, New York, Vintage.

[44] By omitting jargon phrases and rewriting dialogues in a very sophisticated Turkish accompanied by French expressions, a character like the watchman Zulfikar seems like a comic, unreal caricature of himself.

[45] Esen, N., (2012), "Acıyı Balla Yoğurmak: Haldun Taner´in Hikâyelerinde İçerik-Anlatım Tekniği İlişkisi*,"* in *Modern Türk Edebiyatı* Üzerine *Okumalar* [Readings of Modern Turkish Literature]*,* Istanbul, İletişim Yayınları, pp. 181-194.

[46] Also called 'estrangement', which became a popular term due to the analysis of the work of Berthold Brecht "who uses certain dramatic techniques (the so-called 'estrangement effect') to render the most taken-for-granted aspects of social reality shockingly unfamiliar, and so to rouse the audience to a new critical awareness of them." Eagleton, T., (2008), *Literary Theory: An Introduction,* Malden, Oxford, Victoria, Blackwell Publishing, p. 162.

[47] See also Shklovky, V., (2007), "Art as a Technique," in *The Critical Tradition: Classical Texts and Contemporary Trends,* 3rd ed., ed. David H. Richter, New York, St. Martin's Press, pp. 717-726.

[48] Esen, N., (2012), p. 193.

[49] "Asıl siz insanları su geçmez bölmelere ayırmışsınız." Taner,H.,(2006a), p.155.

apartment building, any representation can change into its opposite and portray an image completely different than the one before. In the following quote from the second version of the story changes from the text of the first version are enclosed in parentheses:

> He was pessimistic, pessimistic (He was optimistic, optimistic)... In his head he had separated the people in irreconcilable groups. Is he rich (poor); he was base, a bad lot, a parasite, an exploiter. Is he poor (rich); he was honest, manly, a friend, a brother. According to him one could not be rich (poor) and honest or poor (rich) and a parasite. He put every person in one of these two groups. How easy…[50]

The story shows an excerpt from the life of a vertically, hierachically arranged society[51] with social values communicated on a spatial basis. The apartment building, which represents a closed entity, therefore perpetuates a morally charged space. When looking at apartment narratives from former periods, similarities in the representation of morality/immorality can be drawn. The moral connotations and values the apartment is charged with are inherited from former narratives and ensure cohesion throughout apartment-narratives. Although former modes of narrative construction in apartment narratives have changed,[52] moral values remain the leading theme and enable the apartment's charged space to travel through narratives of different periods. As a consequence, it is possible to abstract and implant or 'translate' the urban structure of the apartment as a 'chronotope', which intrinsically connects temporal and spatial values.

Accordingly, it can be argued that the apartment building is the constructing force within the text, while it represents society in a nutshell. Furthermore, it is also defined by specific coordinates that trigger the imagination of the reader. Bachelard speaks of a 'phenomenology of imagination':

> Verticality is ensured by the polarity of cellar and attic, the marks of which are so deep that, in a way, they open up two very different perspectives for a phenomenology of the imagination.[53]

A vertical polarization between two places (cellar and attic) serves the author as the basis for a spatial narrative, which follows the constructed architecture of the apartment building. The image of the fictional apartment orients itself on its material equivalent and society becomes imaginable in spatial terms. But verticality is only achieved by fusing spatial and temporal narration techniques, which generate an image of society in a nutshell.

---

[50] "Karamsardı, karamsar (Iyimserdi, iyimser)... Bütün insanları kafasında su geçirmez bölgelere ayırmıştı. Varlıklı mı (Yoksul mu);soysuzdu, mikroptu,parazitti,sömürücü idi. Yoksul mu (Varlıklı mı); dürüsttü, erkekti, dosttu, kardeşti. Onca varlıklı (yoksul) ve dürüst, yoksul (varlıklı) ve parazit olunamazdı. Her insanı bu iki bölmeden birine koyuyordu. Ne rahat..." Taner, H., (2006a), p. 198. Paranthesis' mine, the text within paranthesis is taken from the second version of the story. Ibid. p. 199.

[51] In the theater play, written in 1977, the narrator explains the removal of the outside wall: "Narrator: This is what the Anglo-Saxons call 'Stream of Life', the genre of play that is about a crosscut of life. The author removes one of the four walls and makes us witness a crosscut of life. A whole crosscut of life."
"Anlatan: Buna Anglosaksonlar, "Stream of Life" hayat kesiti türü piyes diyorlar. Dört duvardan birini kaldırıp bizi bir yaşam kesitine tanık ediyor yazar. Tam bir hayat kesiti.'" Taner, H., (2006b), p. 68.

[52] For a comparative, detailed analysis of the literary image of the apartment building in earlier modern Turkish prose texts see Teichmann, L.M., (2014), "Reflecting on Istanbul in Turkish Literature – A Comparative Approach to the Issue of Urban Change," in *IMAGES(III) – Images of the City: The Conference Proceedings*, ed. Veronika Bernard and Hatice Övgü Tüzün, LIT Verlag, Zürich, Wien, pp. 167-174.

[53] Bachelard, G., (1969), p. 17-8.

This brings us to the question on how temporal and spatial narration techniques are used to portray a certain image of society.

2. Imagining the Apartment Chronotope

The intertwined relationship of space and time generating a literary image was a main interest of the Russian theoretician Mikhail Bakhtin and found expression in his concept of the 'chronotope'.

> We will give the name chronotope (literally, "time space") to the intrinsic connectedness of temporal and spatial relationships that are artistically expressed in literature.[54]

In "Ayışığında Çalışkur" the apartment building evolves into a closed entity, into a microcosm which generates meaning by space that is charged with temporal frequencies. As Bakhtin states:

> In the literary artistic chronotope, spatial and temporal indicators are fused into one carefully thought-out, concrete whole. Time, as it were, thickens, takes on flesh, becomes artistically visible; likewise, space becomes charged and responsive to the movements of time, plot and history. The intersection of axes and fusion of indicators characterizes the artistic chronotope.[55]

The following paragraphs therefore include a detailed description and analysis of the process of temporal charging by the nature and interrelation of different characters. As a result, the apartment transcends former temporally determined significations and evolves into a multidimensional narrative architecture generating an 'image of man'.

> The chronotope as a formally constitutive category determines to a significant degree the image of man in literature as well. The image of man is always intrinsically chronotopic.[56]

Therefore, the depictions of space will serve as a basis to convey common social and cultural concepts of the time. The term space in this study encompasses the totality of the narrative structures and environments, which are derived from their various material equivalents.[57] As Bakhtin points out:

> There is a sharp and categorical boundary line between the actual world of representation and the world represented in the work. We must never forget this, we must never confuse-as been done up to now and is still often done-the *represented* world with the world outside the text (naïve realism) […][58]

Coping with the question of how space can be reconstructed and translated into different contexts through time, Mikhail Bakhtin's concept of the 'chronotope' is an important asset for the study of space in literature, because it allows one to read space and time as "fused into one carefully thought-out, concrete whole," investigating the

[54] Bakhtin, M. M., (1987), p. 84.
[55] Bakhtin, M. M., (1987), p. 84.
[56] Bakhtin, M. M., (1987), p. 85.
[57] Although the difference between space and place is a widely discussed issue, it lies beyond the scope of this study. In this context 'space' refers to both public space, like theaters, districts, public transportation vehicles or entertainment buildings, as well as private space, like apartments. Place is considered a coordinate within space – a room, terrace, corridor, etc. The sum of all places defines the totality of the narrative structures and environments (space) – the house or apartment.
[58] Bakhtin, M. M., (1987), p. 253.

"intersection of axes and fusion of indicators." [59] If we adopt Bakhtin's concept of the chronotope, there are two major forces which trigger the reader's imagination of space in literature: spatial and temporal. Bakhtin argues that the 'knots', where these two aspects tie together, build the coordinates for shaping literary imagination.

> They are the organizing centers for the fundamental narrative events of the novel. The chronotope is the place where the knots of narrative are tied and untied […] to them belongs the meaning that shapes narrative.[60]

In "Ayışığında Çalışkur", the moonlight marks the temporal scale on which events are located. With the rise of the moon, the gaze travels through the floors of the apartment, the moonlight illuminating and granting access to the interior space it holds. Characters might decide to escape the moonlight, like Melâhat and Nuri, or expose themselves when socializing in a mixed group like the women on the balcony.

> Melâhat said;
> "Look the moon illuminated us. Come on let's leave."
> "Let's go behind the shed. That's in shadow," Nuri said.
> "No no, let's go. It's late anyway. Let's not miss the ferry at eleven."
> "And what if we miss it? Then we spend the night here. Look how beautiful the moonlight is."[61]

The vertical organization of the plot, dictated by the architectural features of the apartment, is emphasized by the line the moon draws across the sky. For Bakhtin, emotions and values make time and space inseparable propagating what he calls 'chronotopic values'.[62] As I mentioned earlier, the apartment is a morally charged space, meaning that 'values' are generally morally determined. When Sevim gives in to Mambo Cemil, she states that "the moon is working for men tonight,"[63] which generates the idea that the moon is responsible for her immoral behavior. Another instance is when, in the second story version, another watchman coincidentally arrives at the scene and tries to dissuade Zulfikar to leave Melâhat and Nuri alone: "'Leave them alone,' he said to Zulfikar. 'The two are young. Tonight there's moonlight, things like this happen…"[64] These values communicate the "*representational* importance of the chronotope."[65]

For Bakhtin, the representability of events is caused by the "special increase in density and concreteness of time markers – the time of human life, historical time – that occurs within well-delineated spatial areas."[66] In "Ayışığında Çalışkur" the time-marker is minimized to one night, while the simultaneity of different events is emphasized. The reader

[59] Bakhtin, M. M., (1987), p. 84.
[60] Bakhtin, M. M., (1987), p. 250.
[61] "Melâhat;
'Bak ay bizi aydınlattı'dedi. 'Haydi artık kalkalım.'
'Barakanın arkasına gidelim. Orası gölge'dedi Nuri.
'Yok yok, kalkalım. Geç oldu zati. On bir vapurunu kaçırmayalım.'
'Kaçırırsak ne olur? Burada sabahlardık. Bak mehtap ne kadar güzel.'" Taner, H., (2006a), p. 202.
In the second version: "However, he did not care about the moonlight. His intentions were different." ("Halbuki mehtabı salladığı yoktu. Maksadı başka idi.") Taner, H., (2006a), p. 203.
[62] Bakhtin, M. M., (1987), p. 243.
[63] "Ay bu gece erkekler için çalışıyor." Taner, H., (2006a), p. 184.
[64] "'Bırak yahu' dedi Zulfikar'a. 'İkisi the genç. Bu gece mehtap, olur böyle şeyler….'" Taner, H., (2006a), p. 224.
[65] Bakhtin, M. M., (1987), p. 250.
[66] Bakhtin, M. M., (1987), p. 250.

travels through the Çalışkur apartment while entering scenes *in medias res*. Furthermore the time-marker "moon" has the power to change the imagery of space. When looking at the first and last paragraph about the apartment, we see that the imagery of the changing apartment shadow is produced. In the first paragraph its shadow seems bigger than the actual apartment.

> The Çalışkur apartment's shadow fell on the ground much larger and monumental than in reality. Someone who looked only at its shadow could very well take it for a small scale Hilton Hotel.[67]

In the last paragraph, the declining shadows not only mark the end of the night, the story-time, but also the shrinking image of the apartment.

> Now the moon made all the shadows, and among them also the Çalışkur apartment's shadow, seems small, tiny on the ground. For a time it moved behind a large cloud and disappeared completely.[68]

The shapes of a shadow-apartment do not represent the actual architectural model in any way, but a different, distorted image. Therefore, the 'spatial illusion' of the shadow opens up the possibility to imagine narrative space as it was formerly constructed vertically and socially. The 'polarized' space of cellar and attic or top floor triggers an image of vertically structured social hierarchy in which occupants of lower social status, such as night watchmen or servants, occupy the cellar, while those representing a higher social standing (apartment owners) assume a place on the top floor. The vertical construct not only defines the plot development, but also serves to represent a social order. At the same time, it triggers the imagination of society in architectural terms by combining temporal (moonlight) and spatial (vertical architecture) categories in a chronotope (Bakhtin).

Conclusion

In conclusion, by fusing temporal and spatial aspects and making use of the apartment building's material structure, space is charged with social values (morality/immorality, higher/lower class etc.) in order to portray a hierarchical structure. Applying Bakhtin's concept of the chronotope to the apartment building in "Ayışığında Çalışkur" enables one to examine how spatial and temporal narration techniques are used to portray an image of society, or in Bakhtin's words an 'image of man'. Architecture becomes the carrier of this image, for the architecture of the narration relies on the material organization of the apartment building. Applying the theory of the chronotope enables me to show the apartment's unifying aspect of temporal and spatial characteristics. In "Ayışığında Çalışkur", the author brings the temporal frame to a minimum, where the only temporal scale is the rise of the moon, encompassing one night. The minimization of the temporal scales in apartment literature is exemplary for the decrease in temporal as compared to spatial plot-generating principles and may open up a new approach to the construction of narrative space. It follows that restrictions of former approaches may be in need of investigation. Bakhtin takes time as the dominant force in narration and "the chronotope, functioning as the primary means of materializing time in space."[69]

---

[67] "Çalışkur apartımanının gölgesi de yere gerçektekinden çok daha iri ve heybetli vurmuş. Sırf gölgesine bakan, onu pekâlâ küçük çapta bir Hilton Oteli sanabilir." Taner, H., (2006a), p. 164.

[68] "Ay şimdi bütün gölgeleri, bu arada Çalışkur apartımanının da gölgesini yere küçük, küçücük düşürüyordu. Bir ara iri bir bulutun ardına girdi, hiç görünmez oldu." Taner, H., (2006a), p. 224.

[69] Bakhtin, M. M., (1987), p. 250.

The apartment chronotope relates to social realities outside the work insofar as the architectural features displayed are derived from a material equivalent in urban reality. Apartment buildings of the 1950s in Istanbul emerged on a large scale as the successor to earlier housing types, like the mansion (*konak*). As a consequence of the urban changes of that time, when mass housing in block apartments became the norm during the 1950s due to rapid urbanization,[70] the apartment building becomes an attractive literary image to represent Turkish society as a whole. Tying in with the urban developments of his time, the author situates the story in the current period. The story-time is revealed by Zulfikar when he refers to the new Democratic Party in a strong dialect: "'Look, they gave these shoes and belt today', he said. 'And it seems that next month they will distribute new uniforms.' 'Democrats are working well'..."[71] The Democratic Party was in power from 1950 until 1960,[72] while major changes in residential architecture during this period resulted in what the architectural historian Sibel Bozdoğan terms "the legacy of the 1950s – the overwhelming aesthetic invasion of major cities by concrete-frame, slab block apartment constructions and the destruction of historical fabrics by large-scale urban interventions."[73] In a comment from the middle section, a man called Ali Kozan, writes:

> ... Alone within the borders of Istanbul municipality there are around 100 Çalışkur apartments. The name of ours is "Alınteri" [literally "forehead sweat", figuratively "effort, work"] apartment. I'll eat my hat if there is just one drop of [working] sweat in its foundations. At best it was built with cold sweat. It is known what the owner is: They say he built it from heroin. That is no concern of mine. But you were doing right in charging the house owners. If only you degraded them even more.[74]

This fictional comment demonstrates the exchangeability and commonplaceness of the apartment building within the social context of that time. It emphasizes that the Çalışkur apartment could be any apartment in Istanbul at that time while criticizing the authority of the owners. Accordingly, "Ayışığında Çalışkur" not only reflects the change in residential architecture, but also makes use of its spatial organization. In this context the relationship between the material and the narrative apartment, the verge of literary representability of social realities and the boundaries between material or physical and literary is an important issue. Like Bakhtin states:

> A literary work's artistic unity in relationship to an actual reality is defined by its chronotope. Therefore the chronotope in a work always contains within it an evaluating aspect that can be isolated from the whole artistic chronotope only in abstract analysis.[75]

---

[70] See Duru, A., (2007), "Modernization, Urbanization, and the Rise of the Apartment," *The International Journal of Interdisciplinary Social Sciences* II/3, ed. Gerassimos Kouzelis, pp. 191-196.

[71] "'Bak bu ayakkabılarılan gayışı böğün virdiler'dedi. 'Gelecek ay da yeni uniforma dağıtacağlarmış.' 'Demukratlar eyi çalışıyor'" Taner, H., (2006a), p. 168.

[72] See Zürcher, E.J., (1993), p. 221.

[73] Bozdoğan, S., (1997), "The Predicament of Modernism in Turkish Architectural Culture," in *Rethinking Modernity and National Identity in Turkey*, ed. Sibel Bozdoğan, Reşat Kasaba, Seattle, Wash., etc, University of Washington Press , p. 145.

[74] "(…)Yalnız İstanbul Belediye hudutları dahilinde yüze yakın Çalışkur apartmanı var. Bizimkinin adı da 'Alınteri'apartmanı. Ama temelide bir damla alın teri varsa kellemi keserim. Olsa olsa, korku teriyle kurulmuştur. Sahibi meydanda: Eroinden kurdu diyorlar. Orası beni alâkadar etmez. Ama ev sahiplerine yüklenmekle iyi etmişsiniz. Keşke daha da batırsaydınız. […] Ali Kozan. Küçük Alemdar." Taner, H., (2006a), p. 157.

[75] Bakhtin, M. M., (1987), p. 243.

What is so striking about this quote within the context of my analysis is the question of how a text can evoke images of a fictional architecture. Bakhtin notes that everything abstract "takes on flesh and blood" in the chronotope "permitting the imaging power of art to do its work."[76] Moreover he declares that "But any and every literary image is chronotopic."[77] In that line of thought, I argue that literary imagination is mainly triggered in spatial terms by the use of different techniques. As can be demonstrated with Taner's short story, spatial coordinates are linked to temporal meanings, expressed in the narrative architecture of the apartment building. In the play with different points of narration and perspective, the spatial image can be formed, time can take on flesh and display inner structures and hierarchies. All these interrelations and structures trigger the imagination of the narrative space.

When the apartment turned out as the successor to earlier housing types, in literature it became a closed and defined entity which had the ability to display the city and its inhabitants in a nutshell, representing a social microcosm. Consequently, in "Ayışığında Çalışkur" the apartment emerged as a translatable, exchangeable structure which can serve to portray a specific composed image of society. The apartment therefore not only is an imagined narrative space, but also an exchangeable plot-generating structure. The apartment in "Ayışığında Çalışkur" could be any of the newly built block apartments which dominated the city image of Istanbul in the 1950s.

Bibliography

Bachelard, Gaston, (1969 [1964]), *The Poetics of Space,* translated by Mari Jolas, Boston, Beacon.

Bakhtin, Mikhail M, (1987 [1981]), Forms of Time and of the Chronotope in the Novel: Notes toward a Historical Poetics, in *The Dialogic Imagination: Four Essays*, edited by Michael Holquist, translated by Caryl Emerson and Michael Holquist, Austin, University of Texas Press, pp. 84-258.

Bozdoğan, Sibel, (1997), *The Predicament of Modernism in Turkish Architectural Culture*: *Rethinking Modernity and National Identity in Turkey,* in *Rethinking Modernity and National Identity in Turkey*, edited by Sibel Bozdoğan and Reşat Kasaba, Seattle, Wash., etc., University of Washington Press, pp. 133-156.

Duru, Aslı, (2007), Modernization, Urbanization, and the Rise of the Apartment, *The International Journal of Interdisciplinary Social Sciences*, Vol. II/3, edited by Gerassimos Kouzelis, pp. 191-196.

Eagleton, Terry, (2008), *Literary Theory: An Introduction,* Malden, Oxford, Victoria, Blackwell Publishing.

Esen, Nüket, (2012 [2006]), Acıyı Balla Yoğurmak: Haldun Taner'in Hikâyelerinde İçerik-Anlatım Tekniği İlişkisi [Kneading Pain with Honey: The Relationship of Content and Narrative Technique in Haldun Taner's Short Stories], in Nüket Esen, *Modern Türk Edebiyatı* Üzerine *Okumalar* [Readings of Modern Turkish Literature], edited by Nüket Esen, Istanbul, İletişim Yayınları, pp. 181-194.

Keen, Suzanne, (2003), *Narrative Form*, Houndmills, Basingstoke, Hampshire, Palgrave Macmillan.

[76] Bakhtin, M. M., (1987), p. 251.
[77] Bakhtin, M. M., (1987), p. 251.

Lutwack, Leonard, (1984), *The Role of Place in Literature*, edited by Steven Rosedale, Syracuse, New York, Syracuse University Press.

Pamuk, Orhan, (2006), *Istanbul: Memories and the City*, translated by Maureen Freely, New York, Vintage.

Shklovsky, Viktor, (2007), Art as a Technique, in *The Critical Tradition: Classical Texts and Contemporary Trends,* 3rd edition, edited by David H. Richter, New York, St. Martin's. Press.

Taner, Haldun, (2006a), Ayışığında Çalışkur [Çalışkur in the Moonlight], in Şişhane'ye *Yağmur Yağıyordu* [It was raining on Şişhane], 10th edition, Istanbul, Bilgi Yayınevi.

---. (2006b), *Ayışığında Şamata* [Uproar in the Moonlight], 3rd edition, Ankara, Bilgi Yayınevi.

Teichmann, Lisa Maria, (2014), Reflecting on Istanbul in Turkish Literature – A Comparative Approach to the Issue of Urban Change, in *IMAGES(III) – Images of the City: The Conference Proceedings*, edited by Veronika Bernard and Hatice Övgü Tüzün, Zürich, Wien, LIT Verlag, pp. 167-174.

Zürcher, Erik Jan, (1993), *Turkey: A Modern History,* London, Tauris.

TANZİMAT ROMANININ PSİKOLOJİK DİNAMİKLERİ: 19. YÜZYILDA HİSTERİ VE EDEBİYAT

Meltem ŞAFAK

İstanbul Şehir Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kültürel Çalışmalar

Özet

19. yüzyıl Osmanlı edebiyatı, batı edebiyatından yapılan çeviriler ve yeni edebi türlerin klasik edebiyatın hâkim türlerine dâhil edilmesi ile gelişim gösterir. Dönemin yazarlarının roman türü ile tanışması sadece edebiyatta modernleşme sürecinin kilit noktalarından birini oluşturmakla kalmaz, melez bir edebiyatın ortaya çıkmasını da tetikler. Dilde sadeleşme, yeni edebi türlerin kullanılması, imparatorluğun yeniden yapılandırılması bir taraftan; toplumun ahlaki yapısının korunması, geleneğe sahip çıkılması, klasik edebiyat türlerine olan alışkanlık, yanlış batılılaşma endişesi dönemin yazarlarını önemli bir çatışma ve ikilem sürecine sürükler. Tüm bu çarpışma ve ikiliklerin sonucunda edebi ürünlere "histeri" ve "melankoli" unsurlarının sıkça yansıdığı dikkat çekicidir. Histeri genellikle kadınlara atfedilen bir hastalık olarak algılanır. "Histeri" kelimesi dahi Antik Yunancaya dayanır ve "rahim" anlamına gelir. Tanzimat romanlarında da histeri Nurdan Gürbilek'in de belirttiği gibi kadınlara ya da kadınsılaşan erkek karakterlere yönlendirilen bir durumdur. Ahmet Mithat ve Fatma Aliye'nin birlikte kaleme aldığı *Hayal u Hakikat* adlı romanda Ahmet Mithat bir bölümü de "histeri" denen "psikolojik hastalığın" tanımına ve genç kızların bu hastalıklardan nasıl kurtulabileceğini açıklayan tedavilere yer verir. Histeri dönem içerisinde tüm toplumun endişesini ve özellikle yazarların endişesini dişe vuran bir unsur halini alır. Ancak, histeriye sadece kadına yönelik bir meseleymiş gibi ya da romanlarda da sadece kadınlara atfedildiğini varsayarak sınırlamak tartışmalı bir durumdur. Tanzimat romanlarında ataerkil erkeğin de gerek toplumsal kimlik çatışmalarından, gerek ekonomik yetersizlikten, ya da erkek karakterin sesinin anlatıcı tarafından bastırılmasından kaynaklı "histerik" ya da "melankolik" karakterlerin kurulduğu anlatılar yer alır. Nedensellik bakımından kadın histerisinden ayrılsa da ortaya benzer tepkiler geliştiren kahramanlar çıkar. Özellikle; Fatma Aliye'nin *Muhaderat*'ı ve Emine Semiye'nin *Sefalet* romanı kadın bakış açısıyla "histeri" ve "melankoli" meselesini öne çıkarırken; Nabizade Nazım *Zehra*'da ve Namık Kemal İntibah'ta aynı meselelere gerek bilinçli gerek de tesadüfi yer verir. Tanzimat romanlarında sıklıkla karşılaşılan intihar girişimi, bayılma, verem olma gibi psikolojik etmenlere dayalı durumlara sebep olan hastalıkları tanımlamak adına pek çok farklı terminoloji yer alır. Belli durumlar karşısında ortaya konan fiziksel ve psikolojik kendini tekrarlayan tepkiler bu romanların dinamiğini arttıran unsurlardır.

Abstract

The 19th century Ottoman literature has developed through translation of Western literary texts and adaptation of new genres to the classical literature. In this regard, experiencing "novel" can be considered as the peak point of modernization process in Ottoman literature. In one hand, purification in the language, encountering new genres, reconstructing the empire; on the other hand, conserving social moral norms, habit of the classical literature genres, and fear of the wrong westernization created important conflicts and dilemmas in the perception of initially Tanzimat writers then the next stages of Turkish literature. All these conflicts and dilemmas reflect as "hysteria" in the literary texts of the period. "Hysteria" is always regarded as an illness which mostly occur in women, moreover, even the root of the term "hysteria" in Ancient Greek means "uterus". Hysteria is attributed to female or feminized male characters in the Tanzimat novel, as well. Ahmet Mithat explains this mental illness in

the novel *Hayal u Hakikat* which is written by Fatma Aliye and Ahmet Mithat himself and he recommends some remedies for hysterical young girls. Nevertheless, if the opposite side of the issue is considered, it is apparent many melancholic or hysterical male characters can be observed, as well. The sound suppression of male characters by the narrator, financial insufficiency, and social identity issues leads to creation of "hysterical" and "melancholic" male figures, as well. Even though the causality of male characters' hysteria is distinguished from female characters''; they have similar attitudes and reactions. Especially, Fatma Aliye's *Muhaderat* and Emine Semiye's *Sefalet* highlight the perspectives of women about both "hysteria" and "melancholy" in the novels; on the other hand, Namık Kemal's *Intibah* and Nabizade Nazım's *Zehra* give place to the same topics with different point of view. Tanzimat novels consist of various terms for different mental illnesses which end up attempted suicide, insensibility, and phthisis. The repeated physical and mental reactions to the certain circumstances are one of the fundamental dynamics of these novels.

19. yüzyıl Osmanlı edebiyatı, Batı edebiyatından yapılan çeviriler ve yeni edebi türlerinin klasik edebiyatın hâkim türlerine dâhil edilmesi ile gelişim gösterir. Dönemin yazarlarının roman türü ile tanışması sadece edebiyatta modernleşme sürecinin kilit noktalarından birini oluşturmakla kalmaz, melez bir edebiyatın ortaya çıkmasını da tetikler. Dilde sadeleşme, yeni edebi türlerin kullanılması, imparatorluğun yeniden yapılandırılması bir taraftan; toplumun ahlaki yapısının korunması, geleneğe sahip çıkılması, klasik edebiyat türlerine olan alışkanlık, yanlış batılılaşma endişesi dönemin yazarlarını önemli bir çatışma ve ikilem içine sürükler. Tüm bu çatışma ve ikiliklerin sonucunda edebi ürünlere "histeri" ve "melankoli" unsurlarının sıkça yansıdığı dikkat çekicidir.

Histeri genellikle kadınlara atfedilen bir hastalık olarak algılanır. "Histeri" kelimesi dahi Antik Yunanca'ya dayanır ve "rahim" anlamına gelir. Tanzimat romanlarında da histeri Nurdan Gürbilek'in de belirttiği gibi kadınlara ya da kadınsılaşan erkek karakterlere yönlendirilen bir durumdur. Ahmet Mithat ve Fatma Aliye'nin birlikte kaleme aldığı *Hayal u Hakikat* adlı romanda Ahmet Mithat bir bölümü de "histeri" denen mental hastalığın tanımına ve genç kızların bu hastalıklardan nasıl kurtulabileceğini açıklayan tedavilere yer verir. Histeri dönem içerisinde tüm toplumun endişesini ve özellikle yazarların endişesini dışa vuran bir unsur halini alır. Ancak, histeri'ye sadece kadına yönelik bir meseleymiş gibi ya da romanlarda da sadece kadınlara atfedildiğini varsayarak sınırlamak tartışmalı bir durumdur. Tanzimat romanlarında maskülen erkeğin de gerek toplumsal kimlik çatışmalarından, gerek ekonomik yetersizlikten, ya da erkek karakterin sesinin anlatıcı tarafından bastırılmasından kaynaklı "histerik" ya da "melankolik" karakterlerin kurulduğu anlatılar yer alır. Nedensellik bakımından kadın histerisinden ayrılsa da ortaya benzer tepkiler geliştiren kahramanlar çıkar. Özellikle; Fatma Aliye'nin *Muhaderat*'ı ve Emine Semiye'nin *Sefalet* romanı kadın bakış açısıyla "histeri" ve "melankoli" meselesini öne çıkarırken; Nabizade Nazım *Zehra*'da ve Namık Kemal İntibah'ta aynı meselelere gerek bilinçli gerek de tesadüfi yer verir. Tanzimat romanlarında sıklıkla karşılaşılan intihar girişimi, bayılma, verem olma gibi psikolojik etmenlere dayalı durumlara sebep olan hastalıkları tanımlamak adına pek çok farklı terminoloji yer alır. Belli durumlar karşısında ortaya konan fiziksel ve psikolojik kendini tekrarlayan tepkiler bu romanların dinamiğini arttıran unsurlardır. Tüm bunları göz önünde bulundurmakla birlikte histeri en çokta aşk kavramı ile birlikte şekillenir.

Tanzimat edebiyatı melodramatik unsurlardan oldukça faydalanır. Romanın dinamiğinin dışarıdan müdahalelerle ya da beklenmedik olaylarla sürekli iniş çıkış halinde olduğunu söylemek mümkündür. İşte bu tarz melodramatik unsurların başında karakterlerin karşılaştığı şok edici durumlar ve bunların sonucu ortaya çıkan verem, bayılma, intihar girişimi gibi ağırlıklı olarak psikolojik temelli rahatsızlıklar yer alır.

İntihar, İslam ahlakına uygun olmamasına rağmen Tanzimat romanlarında yaygınca işlenen bir motiftir. *Zehra* romanında Sırrıcemal intihar ederek hayatına son verir, *Muhaderat*'ta ise Fazıla'nın intihara kalkıştığı sahne önemlidir; ancak, ideal kadının intiharına izin verilmez. Sırrıcemal bir cariyedir ve Suphi'ye aşkla ve şehvetle bağlılık duyar. Bu sebepten hem sosyal statüsü hem de kişiliğinin belirgin yanlarından olan hırs ve kıskançlık onun masumiyetini zedeleyerek, intihar etmeye uygun bir karakter konumuna getirir. Sırrıcemal intihar eder çünkü tüm hayatını değiştirdiği, her şeyini adadığı adam onu tıpkı kendisi için Zehra'yı bıraktığı gibi bir başka kadın için terk eder. Sırrıcemal'in intiharı esasında Zehra'nın ve romanın adalet anlayışı ile doğru orantılıdır. Ahmet Mithat'ın da *Hayal ve Hakikat*'te histeri üzerine söylediği üzere "...bu hastalıktan bütün bütün arı ve beri hiçbir kadın bulunmazmış."[1] *Zehra* romanının Zehra'sı da doğuştan kıskanç yapısıyla yoğun histerik unsurlar taşır ancak kıskançlık duygusu Zehra'dan Sırrıcemal'e kolayca sıçrar. Boyutları farklı da olsa her iki kadın da kıskançlık, hırs, aşk ve melankoli duyguları içinde, en önemlisi de intikam peşine düşerek histerik kadın prototipine örnek oluştururlar. Tüm bu süreçte en etkin role sahip olan Suphi için ise sorun maddi anlamda zor duruma düşmesine sebep olan bir kadının hayatına girmesiyle başlar. Romanda Müslüman kadınların tek bir erkeğe sadakati ve erkeğin pek çok kadını olması durumu karşımıza çıkar. Erkeği mağdur edense birden fazla erkekle parası için birlikte olmaya alışık bir kadın "Ürani". Suphi'de de Ürani sebebiyle Zehra ve Sırrıcemal'inkine benzer bir kıskançlık ve intikam duygusu ortaya çıkar. Ancak o intikamını almayı başarmakla kalmayıp hayatında aşk ilişkisi kurduğu tüm kadınlar ölmesine rağmen, Trablusgarp'a sürülerek farklı bir hayat kurmayı başarır. Bu noktada erkek anlatıcının kadın karakterleri baskı altına alırken ve daha ziyade hayatlarına son verirken, Suphi'yi bir şekilde hayatına devam ettirmesi taraflı bir tavır olarak okunabilir.

Öte yandan Fazıla'nın intihar teşebbüsü sonuçsuz kalır. Toplumun ideali olarak çizilen Fazıla karakteri intihar anında dini sorumluluklarını hatırlayarak intihardan vazgeçer. Bu noktada Fazıla'nın intihar girişimi histerik olmaktan ziyade melodramatik bir önem taşır. Fazıla'nın intihar sahnesinin ardından romanın ikinci kısmı başlar. Tıpkı iki perdelik bir tiyatro oyununun ilk perdesinin kapanış sahnesi gibidir ve ikinci perdeye bambaşka mekân ve karakterlerle başlanır. Fazıla'nın intiharı düşünmesine sebep olanlar ve onun bu olaylara gösterdiği direnç romanın mekânını İstanbul'dan Beyrut'a taşır. Ayrıca aşkın erkek öznesi Mukaddem değil Şebib'dir artık.

Psikanaliz bilimi uzun süre erkek araştırmacılar tarafından domine edildiğinden "histeri" kavramı üzerine algılar Freud ile birlikte daha da keskin bir biçimde kadınların doğuştan itibaren benliklerinde taşıdığı psikolojik bir rahatsızlığa dönüşür. Ancak, Luce Irıgaray, Julia Kristeva, ve Helen Cixous gibi isimlerin ortaya çıkmasıyla olayların boyutu değişir. Luce Irigaray *This Sex Which is not One* adlı çalışmasında histeriyi kadının konuşamamasına, kendini sözlerle ifade edememesine karşılık oluşturduğu fiziksel bir tepki olarak tanımlamaktadır.[2] Aynı kitabında histerinin sadece kadınlarda görülen bir hastalık olmadığını belirten Irigaray kadın ve erkek histerisinin sadece nedenselliğinde ufak farklılıklar görmektedir. Dolayısıyla benim kanaatimce Tanzimat romanlarında ataerkil normlar kadının sesini bastırırken, yazarın otoritesi de hem kadın hem de erkek karakterlerin üzerinde bir baskı oluşturur. Sesini duyuramayan karakterler baygınlık, verem, humma gibi fiziksel rahatsızlıklarla tepkilerini dışa vururlar. Örneğin; Emine Semiye'nin *Sefalet* romanında Hayati para ile aşk arasındaki ikileminde parayı seçtiğinden ötürü roman boyunca acı çeker ve

[1] Ahmet Mithat ve Fatma Aliye, (2002), *Hayal ve Hakikat*, İstanbuli Eylül, s. 52.

[2] Irigaray, L, (1985) *This Sex which is not One*, New York: Cornell University Press, p. 136-137.

en önemlisi de tam düğün günü, yani seçimini geri dönüşü olmaz bir biçimde gerçekleştirdiği gün ilahi bir biçimde Sabite'nin hayali ile karşılaşır ve haftalarca ayılamayacağı bir baygınlık nöbeti geçirir. Hayati'nin yaptığı seçim onu sevdiği kadından tamamen uzaklaştırır ve yazarın otoritesi Sabite ve Hayati'nin tekrar birleşmesine kesinlikle izin vermeyeceğinden Hayati pişmanlığını sözleriyle değil geçirdiği nöbetle dışa vurmuş olur. Bu baygınlığın ardından romanın devamında hayat Hayati için de evlenmiş olduğu Kesbiye için de sürekli daha kötüye gider; aşktan yoksunluk ve paranın hızla tükenişi önemlidir. Hayati'nin histerisini kadınlarınkinden farklı kılan ise Hayati'nin sonunda bambaşka bir ideale tutunarak iyi bir bireye dönüşmesi ve histerisini geride bırakabilmesidir. Oysaki histeriye kapılan Calibe, Zehra ya da Mehpeyker asla başka bir ideale tutunup iyileşemezler. Bir kadın için arzunun öznesi olmaya değil ancak nesnesi olmaya izin vardır. Erkek için her zaman bir çıkış yolu varken, kadın yanlışa sürüklendiğinde oradan kurtulmasının bir yolu yoktur.

Bu örnek aynı zamanda kadın yazarların da ataerkil dili ve normları muhafaza ettiğinin bir göstergesidir. Emine Semiye de Fatma Aliye de var olan toplumsal çizginin keskin bir biçimde ötesine geçemezler. Bu noktada Kristeva Ataerkil otoritenin "babanın dili"ni kabul etmekle birlikte yani çocuğun konuşmayı öğrendiği andan itibaren devreye girdiğini iddia eder.3 Helene Cixous da *The Laugh of the Medusa'*da kadının edebiyatta kendini sansürlemek zorunda kaldığından dem vurarak, artık ataerkil dile itaat etmemesi gerektiğini ve bedenini ortaya koyarak babanın diline kadın bedeniyle meydan okuması gerektiğini dile getirerek kadının bastırılan sesi için bir çözüm üretmeye çalışır. Kadın karakterlere bakış açısı ile ilgili olarak erkek ve kadın yazarlar arasındaki en belirgin farklardan biri dikkat çeker. Namık Kemal İntibah'ta Nabizade Nazım *Zehra*'da kadın bedenini müthiş bir arzuyla betimlerken, iç dünyalarına oldukça mesafelidirler. Kadın sadece güzelliği ve iyi ahlakı ile başka kadınlarla rekabete girebilir, zekâ gerekli bir unsur değildir. Emine Semiye ve Fatma Aliye'de ise kadın bedeninin betimlemesine rastlanmaz, mümkün oldukça yüze odaklanma söz konusudur ayrıca kadının hayatındaki insanları ve kendi kişisel kararlarını kontrol altında tutabilmesi, kendi kendine yetebilmesi de önemli bir unsurdur. Kadın zekâsıyla ve mümkün oldukça otoritesiyle de kendini var eder.

Histeri meselesi ile de ilgili olabilecek şekilde Nurdan Gürbilek de Osmanlı romanlarında aşk romanı okuyan kadın karakter teması üzerinde durmaktadır. Osmanlı-Türk romanının bir endişe romanı olduğunu iddia eden Gürbilek, dönemin yazarlarının kişisel endişelerini roman karakterleri aracılığı ile örtbas etmeye çalıştığını dile getirir. Bu sebepten erkek yazarların endişesi kadın karakterlerin "etkilenme" süreci sonrası ortaya çıkan histerisine dönüşür. "Okuduğundan hemen etkilenen, aşırı etkilenen, kötü etkilenen kadın okur en çok burada, bu endişenin üzerinden konuşulduğu, bir bakıma şiddetinden arındırıldığı, yazara kendi karanlığıyla baş etme imkânı veren, baş etmeyecekse de karanlığı bertaraf etmesini sağlayan bir sahne olarak devreye girer."4 Endişe hali Tanzimat dönemi yazarlarında belirgin biçimde kendini gösterir. Tanzimat yazarları da bizzat batı romanlarını okuyan ve etkilenen kişiler olmalarına rağmen etkiye açık yanlarını daha göz tırmalayıcı karakterlerle gizlemeye çalışırlar.

Tanzimat romanlarının genelinde histeriye kapılan, kıskanç ve hastalıklı kadınlar idealleştirilmez. Pasif olmak histerik olmaktan farklı bir olgu olarak sunulmakta ve bu pasiflik doğrulanırken, aşk ve aşkın getirdiği histerik kıskançlıklar, arzular ve tutkular yanlışlanır.

[3] Kristeva, J, (1986), *The Kristeva Reader*, ed. Toril Moi, New York: Columbia University Press, p. 100,101.
[4] Gürbilek, N, (2004),"Erkek Yazar, Kadın Okur," *Kadınlar Dile Düşünce: Edebiyat ve Toplumsal Cinsiyet*, Der. Sibel Irzık ve Jale Parla, İstanbul: İletişim Yay., s.288-289.

Kadının arzulaması ve arzularının karşılığını alamadıkça hırçınlaşması Zehra, Mehpeyker, ve Calibe karakterlerinin problemli çizilmesi Tanzimat yazarlarının kadının ihtiraslı iç dünyasına da bir tepkisidir aslında. Kadın aşk dolayısıyla duygusallaşır ve kendini tek bir erkeğe boyun eğmek kaidesiyle sunarsa yücedir ama eğer aşk içinde duygusallıktan öte bir şehvet ve cinsellik barındırıyorsa bu ciddi bir tehlikenin işareti olarak görülmekte ve bu durumun yanlışlığı okura tembihlenmektedir.

Fatma Aliye'nin *Muhaderat* romanının kötü kadın karakteri Calibe'nin hikâyesini para ve aşk arzusuyla hareket eden kadının kendi kötü sonunu nasıl hazırladığının öyküsü olarak okumak mümkündür. Calibe önce para için sevmediği ve kendinden yaşlı bir adamla evlenir, paraya sahip olduktan sonra cinsel ve duygusal anlamda arzuladığı adamla da bir yasak ilişki yaşamak ister ve her arzusunun peşinde koşan Calibe romanın sonunda en çok acı çeken karakter olur. Öte yandan, Calibe'nin yasak ilişki yaşadığı Süha karakteri yine düzenli bir yuva kurmayı başarıp hayatına devam eder. Bu yasak aşktan Calibe kadar sorumlu olmasına rağmen sonuçlarından zarar görmek yerine düzlüğe çıkmayı başarır; çünkü erkek olmak dönemin toplumsal yapısında bazı şeyleri daha kabul edilebilir kılar.

Batı romanlarında histerik erkek karakter fenomenlerinden biri olan Goethe'nin Werther karakteri için yapılabilecek romantik kahraman tanımlamasına uygun bir kahraman Tanzimat romanının erkek karakterlerinde birebir karşımıza çıkmaz. Aşk ve idealin çatışmasından daha çok, maddi sebeplerin temellendirdiği bir histerik karakter profili tanımlaması Tanzimat romanı için daha uygundur. Werther tipinde bir karakter Ahmet Cemil'de en yakın ortaya çıkar; çünkü Ahmet Cemil'in de dönemin yayıncılık sistemi ile ilgili sorunlarının yanı sıra onu çıkmaza sürükleyen bir aşkı ve romantizmi vardır. Dolayısıyla Servet-i Fünun'a gelene kadar aşkın erkek üzerinden tanımlanması daha materyalist bir yön taşımaktadır. Erkek seçen, kadınsa arzulanan nesnedir ve genellikle bu aşk ilk görüşte ortaya çıkar ve dış güzelliğin etkisiyle tohumları ekilir.

Tüm bunların neticesinde, Tanzimat romanında histeri ve melankoli unsurlarının yoğunluğu bir kez daha dikkat çeker. Modernleşmenin kendi içinde yarattığı dönüşüm, bir yandan bu dönüşüme ayak uydurma çabası ve öte yandan toplumsal ahlak ve gelenek çizgisinin korunmak istenmesi; dönemin romanlarında toplumsal cinsiyet meseleleri ile de beraber okunabilecek düzlemde bir psikolojik buhran meydana getirmiştir. Yazarların kendi politik kimlikleri de bu buhranın bir parçası olmalarında ve çözüm arayışına girmelerinde önemli etkiye sahiptir.

Kaynakça:

Gürblek, Nurdan, (2004), *Kör Ayna, Kayıp Şark: Edebiyat ve Endişe*. İstanbul, Metis Yay.

Kristeva, Julia. (1986), *The Kristeva Reader*. Ed. Toril Moi. New York, Columbia University Press.

Ahmet Mithat ve Fatma Aliye, (Eylül 2002), *Hayal ve Hakikat,* İstanbul.

Nabizade Nazım, (2010), *Zehra.* İstanbul, Özgür Yay.

Namık Kemal, (2008), *İntibah*, İstanbul, Özgür Yay.

Fatma Aliye, (2005), *Muhaderat,* Haz. Kerim Çetinoğlu. İstanbul: Kum Saati Yay.

Emine Semiye, (2010), *Sefalet,* Haz. Kadriye Kaymaz ve Zeynep Berktaş. İstanbul, Lacivert yayıncılık.

Reed, Walter L., (1974), *Meditations on the Hero: A Study of the Romantic Hero in Nineteenth-Century Fiction.* New Haven: Yale University Press.

Goethe, J. W. von, (1973), *Genç Werther'in Acıları.* İstanbul, Varlık Yayınevi.

HALİT ZİYA'NIN *BİR ÖLÜNÜN DEFTERİ* ROMANINDA YAZMA STRATEJİLERİ

Muhammed HÜKÜM

Kilis 7 Aralık Üniversitesi

Özet

Halit Ziya Uşaklıgil'in erken dönem romanlarından olan "Bir Ölünün Defteri" yazarın Mai ve Siyah ve Aşk-ı Memnu romanlarına göre teknik bakımdan zayıftır. Bu zayıflık Halit Ziya'nın Türk romanına getirdiği yenilikçi yapıya hazır olmayan bir toplum ve zamanın ürünü olması ile ilgilidir. Bu hazırlıksız olma durumu roman tekniğinin geleneksel anlatı biçimlerinin devam istenci ile modern Avrupa romanının roman tekniğine ve anlatım biçimine getirdiği yeniliklerin çatışmasının sonucudur. Benzer bir çatışma romanın kurgusu içindeki modern eğitim-geleneksel eğitim, aile yapısı gibi konularda da gözlemlenir. Çalışmamızda romanın tahlili ve geleneksel yapının roman içerisinde oluşturduğu direniş noktaları odağa alınacaktır.

Anahtar Kelimeler: Türk Romanında Üslup, Yazma Biçimleri, Dil-Kurgu İlişkisi

Abstract

"Bir Ölünün Defteri" (Notebook of a Dead Man), one of the early novels by Halit Ziya Uşaklıgil, is lagging behind other novels of him such as Mai ve Siyah (Blue and Black) and Aşk-ı Memnu (Forbidden Love) in technical aspects. Such deficiency seems to be due to the fact that the novel was written in a time being when the society was not ready to meet the innovative style introduced by Halit Ziya to the Turkish fiction. The situation of the society then could be explained with the conflict between the conventional fiction techniques and innovations brought by the modern European fiction and narration techniques. That can be said also for other phenomena in the book such as modern education versus conventional education or family structure. In this study, this novel is discussed around the resistance points posed by the conventional structure in the novel itself.

Key Words: Wording of the Turkısh Novels, Style of The Writing Stragtegys, Relation of fiction and Language

Giriş

Türk edebiyatında Servet-i Fünun dönemi romanı için söylenebilecek en net cümle, bu dönem romanlarının nitelik bakımından oldukça büyük yol kat ettiğidir. Romanın toplumsal değişimle olan ilişkisi üzerinden düşünüldüğünde de Tanzimat ve Servet-i Fünun dönemlerinin Türk İnsanının yaşama biçiminde ve hayatı algılama biçiminde radikal denebilecek bir değişim dönemine denk geldiğini söylemek yanlış olmaz. "Yetişme dönemleri

Tanzimat romanının kuvvetli romantik eğilimi ile geçen Servet-i Fünun neslinin kendini bu etkiden kurtarması ve realizme yönelmesi biraz zaman almış olsa da"[1] sonuçta bu nesil, romanın niteliksel gelişimine katkıda bulunacak gerçekçi özellikleri yapıtlarında göstermeye başlamıştır. Fakat bu teknik ve niteliksel gelişimin lokomotifi kuşkusuz Batılılaşma çabasıdır. Bu çabanın yukarıdan aşağıya, aydından halka doğru olduğu[2] düşünüldüğünde romanın teknik gelişiminin toplum üzerindeki etkisi üzerinde düşünülmeye değer bir konu olarak karşımıza çıkar. Türk eserlerine hiçbir şey borçlu olmadıklarını[3] söyleyen bir neslin eserlerinde tüm yönleri ile yaptığı Batı propagandası ister bilinçli bir toplum mühendisliği, geri kalmış bir medeniyetin kaybettiği ideal karşısındaki bir aşağılık kompleksi olsun toplum ve aydın arasında bir algı uyuşmazlığını ortaya çıkarmaktadır. Her ne kadar kurgu üzerinden doğrudan tarihi ve sosyolojik tespitler yapmak makul bir tutum değilse de kurgunun toplum üzerindeki etkisi üzerinde düşünülmeye değerdir. Zira yakın zamanlarda Halit Ziya'nın "Aşk-ı Memnu" romanı günümüz koşullarına adapte edilerek dizi halinde televizyonlarda yayınlandığında toplumun ahlak yapısı üzerinde olumsuz etkiler bıraktığı şeklinde ciddi eleştiriler almıştır. Romanın günümüzden 113 yıl önce yayınlandığı düşünülürse kendi dönemi içinde nasıl etkiler yarattığını ya da yaratmak istediğini anlamak daha ilgi çekici bir hal alacaktır. Hele ki romanın yazarının bazı romanların sosyal hayattaki tesirleri üzerine konuşurken kurumlanarak "Ooo… Şüphesiz hayatı romanlar yapıyor."[4] demiş olması bu durumun farkında olduğunun açık göstergesidir. Kesin bir yargı ile içinde bulundukları zaman içinde Batı kültür ve medeniyetinin üstünlüğüne inanan ve bu inancı yarattıkları tip ve kurgular yoluyla halka aktarma gayreti içinde bulunan Servet-i Fünun romancılarının elinde artık roman tekniği gibi bir silah da vardır. Kendi dönemleri için oldukça ileri bir yaşamı anlatan romancılar Tanzimat'ta kahramanlarına roman okutturarak[5] onları Batılılaştıran romancılardan çok daha bilinçli ve avantajlıdırlar. Bu dönem romancıları artık yapıştırma sahnelerle Batılı bir yaşam algısı oluşturmak yerine Batılı yaşamın kendisini dönemin toplumsal yaşamına uyup uymadığına bakmaksızın romanlarının merkezine yerleştirmişlerdir.

Servet-i Fünun dönemi içinde en etkili olan romancı Halit Ziya Uşaklıgil'dir. Halit Ziya'nın "Bir Ölünün Defteri" romanı Servet-i Fünun tekniğinin müjdecisi kabul etmek gerekir. Halit Ziya'nın İzmir döneminin ürünü olan roman ilk etapta romantik bir eser izlenimi verse de kurgu, üslup ve karakterlerin kullanımı bakımından oldukça yenidir. Eser, Kasım 1890 –Mayıs 1891 tarihleri arasında Hizmet'te tefrika edilir. 1892'de İzmir'de kitap olarak basılır. 1896'da yılında eski yazıyla ikinci baskısı yapılır. Halit Ziya, 1943'de bu eserini de sadeleştirerek tekrar bastırır. Eser, Aşk-ı Memnu'daki gibi Batılı bir yaşam tarzı üzerinden hareket etmez. Ondaki yenilik daha çok roman tekniği üzerinde yapılan denemeler şeklinde kendini gösterir.

Bakışaçısı ve Anlatıcı:

Halit Ziya'nın acemilik eseri[6] sayabileceğimiz eserin Halit Ziya'nın romancılığında geliştirdiği en önemli merhale bakış açısı ile ilgilidir. Romanın türünün anlatıcısı hususunda,

[1] Akyüz, K., (1995), *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri*, İstanbul, İnkılâp Kitabevi, s.110

[2] Akyüz, K., (1995), s.112

[3] Kavcar, C., (1980), Batı Uygarlığı Karşısında Servet-i Fünun Romancıları, *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*, Ankara, C.13 S.1, s.387-405,

[4] S. Fünun D. C., XIX, s. 476, Akt. Akyüz, K,(1995) s.112

[5] Gürbilek, N., (2007), Kör Ayna Kayıp Şark, Metis Yay.,İstanbul

[6] Korkmaz, R., (2011), Yeni Türk Edebiyat El Kitabı İçinde "*Servet-i Fünun Romanının Genel Özellikleri*" Ankara, Grafiker Yay., s.163

Türk romanı masal anlatıcısından; tahkiye geleneğine oradan romana geçişte oldukça ilginç ve karmaşık yapılara uğrar. Bu bağlamda bu gelişimi türlerin dönüşümü ile birlikte okumak gerekir. Türk romanı erken dönem Tanzimat'la kendini var etmeye çalışırken tür melezleşmesine[7] açık bir pozisyondadır. Muhayyelat'taki masal nakledicisinin romancıya dönüşümü, A. Mithat'ın "özetli, sohbetli, bilgilendirici, öğüt veren haberdar eden, insan doğası ve toplum kurumları üzerine fikirler yürüten Doğu Batı Karşılaştırmaları yapan söylem mozaikleri aslında roman türünün modernize olmadan önceki geleneksel yapısını da örnekler.[8]" Göksel bir bilginin bir aracı vasıtası ile (söz) insanlığa aktarılması kutsal kitapların yerini tutmaya namzettir. Hatta İngiliz Edebiyatında 19. yy sonlarında dinin pasifleştirici etkisi karşısında bir kurtarıcı pozisyonuna[9] dahi soyunur. Halit Ziya, tüm bu türsel tartışmaları aşmış ve Batı romanını temel alarak bir söylem geliştirmiştir. Roman bir tür şeklinde onda teknik olarak Batı'da o gün ulaştığı şekliyle bir önyargı olarak bulunur. Bu önyargı "Bir Ölünün Defteri"nde kurgu söylem ve bakış açısında kendini en açık bir biçimde gösterir. İçerik olarak Batılı yaşam tarzının etkileri ve yansıtılması Aşk-ı Memnu'ya göre çok daha zayıftır.

Roman, bir paragraflık bir tasvirin ardından hâkim anlatıcının tüm özelliklerini gösterdiği birinci bölümle başlar:

"ihtiyarın zuhurunu müteakip manzara birden tebeddül etmişti; ihtiyar kadın, sol koluyla ismeti sinesine çekerek sandalyesinde doğrulmuş, gözleri derin bir hayretle açılmış, Fuat kardeşinin yanına iltihak etmiş, genç adamla zevcesi ayağa kalmışlardı. Büyük bir şey haber alacaklarını anlamış gibi her kes mebhud idi." (s.15)

Halit Ziya, roman yazarının imkânlarını sonuna kadar kullanabildiği hâkim bakış açısının kullanımını netleştirmiş ve en azından Tanzimat'ta aşılamamış olan tür karmaşasını bu yolla aşmıştır.

Romanın ikinci kısmında kahraman Hüsam, Osman Vecdi'nin evine giderken anılarına dalar. Burada romancı ustalıkla sözü Hüsam'a teslim eder. Anlatıcı kurguyla uyumlu bir biçimde, kısa bir süreliğine müşahit anlatıcıya döner. Tekniğin ustaca kullanımı romanın devamında da sürer. Fakat bu olgunluk A. Mithat'ın okuyucu yazar diyalogunu aştığı gibi Avrupa roman geleneğinin Don Kişot'la ve Tristram Sandy ile aştığı[10] önsöz problematiğini aşmış olmanın tecrübesini de kendi bünyesine dâhil etmiştir. Halit Ziya böylece romanın içinde fırsat buldukça çeşitli söylem biçimleri ile ortaya çıkan kolektif bilinçdışının sesini bastırabilecek bir romancı hüviyetini de kazanır.

Romanın devamında teknik olarak daha ileri gidilir. Bir tür parodisi yapılır. Avrupa'da romantik dönem romanlarında oldukça sık kullanılan mektup, günlük, hatıra defteri gibi metinler kullanılarak aktarım romanın ismini belirleyen şekliyle kurgu içine yerleştirilir. Ölüm döşeğindeki Osman Vecdi'nin Hatıra defterini okuyan Hüsam vasıtası ile anlatıcı da değişir. Anlatıcı Osman Vecdi, metni okuyan ise Hüsam'dır:

" Yazıhaneye döndü. Sol tarafta bir gözü göstermiş idi. Onu çekti, yanlı bir defter vardı. Hüsam bunu aldı, yaprağını çevirdi, yalnız şu kelimeyi gördü: "Hüsam'a"…..
…okumaya başladı. Şöyle başlıyordu:
Hatırına geliyor mu bilmem? Ben (Osman Vecdi) henüz mektepten çıkmıştım. Sen (Hüsam) de henüz matbuatta isim peyda etmeye başlamıştın."(s.29)

[7] Parla, J., (2012), Don Kişot'tan Bugüne Roman, İstanbul, Metis Yay., s. 73
[8] Parla, J., (2012), s. 75
[9] Eagleton, T., (2011), Edebiyat Kuramı, İstanbul, Ayrıntı Yay., s. 37
[10] Parla, J., (2012), s. 83

Bu sayfadan itibaren anlatıcı olan O. Vecdi annesinin ölümünden başlayarak babasının onları terk edişini, halasının yanına yerleşmesini ve halasının kızı Nigar, Hüsam ve kendisi arasındaki aşk üçgenini anlatır. Günlük Hüsam'a hitaben yazılmıştır:

"…elinle birtakım resim kâğıtları gösteriyordun… Seninle birlikte düşünmüştük… Sen demiştin ki…" (s.30)

Bu teknik Hüsam'ın günlüğü sonuna kadar okumasına kadar devam eder. Ve olay genel itibarı ile trajik yazgı ile yüzleşen kahramanın -O. Vecdi'nin- bakış açısı ile anlatılır. Hüsam kitabı okumayı bitirdiği an anlatıcı yine hâkim konuma geçer ve hakim anlatıcı bir paragrafla romanı bitirir. Bu durum bir aşk romanı olarak dizayn edilmiş eserin maraziliğini ve trajik havasını arttıran bir özellik olarak karşımıza çıkar. Bu biçimi ile "Genç Werther'in ruhu metnin içinde açıkça sezilebilir. Anlatı tekniği olarak kendi toplumsal anlatı geleneğine galip gelmiş yazar Batı romantizminin metinleri ile yetiştiğinden olsa gerek Avrupa'daki romantik anlatım biçimlerine galip gelememiştir. Dolayısı ile Tanzimat romanından teknik olarak üstün olarak kabul ettiğimiz Servet-i Fünun romanının üstünlüğü sadece taklit edişin ustalaşması biçiminde gelişmiştir. Zira metnin içindeki diğer metin olan günlük kavramının Türk yazı geleneğinde yeri yoktur. İleride Ateş'ten Gömlek'te göreceğimiz bu teknik tamamen Batılı bir tekniktir. Giritli Aziz Efendi'nin Muhayyelat'ında ve A. Mithat'ın Çengi romanında yüzeye çıkmak isteyen anlatı biçimi masal, halk hikâyesi gibi geleneksel formlardır. Hatta A. Mithat'ın öğüt verici söylemini Doğu kültürünün hikmeti aktarma işlevini yüklenen geleneksel anlatma biçimleri ile ilişkilendirebiliriz. Fakat Türk romancısının söylemdeki galibiyeti sadece kendi kültüründen kaynaklanan ve kusur olarak kabul ettiği geleneksel söylem üzerindedir. Batı söyleminin romana yerleşmesi bu bağlamda Türk romanının kendi sesini bulmasını geciktirmiştir.

Romanın İçerik Düzlemi/Uyuyan Arzuyu Uyandırmak:

Servet-i Fünun romancılarının Tanzimat'tan farklı olarak Doğu-Batı sentezi yerine doğrudan Batı'yı örnek almış[11] olmaları kendi dönemleri içinde Batıyı çok yakından takip etmeleri sonucunu doğurmuştur. Bu tutum sayesinde Servet-i Fünun romancıları yetişme dönemlerinde romantik eserleri adeta hatmetmişlerdir.

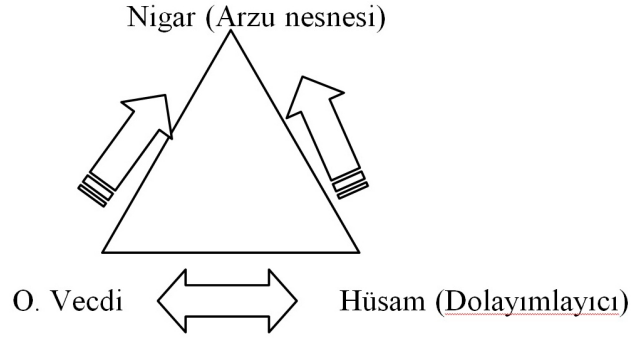
Halit Ziya'nın "Bir Ölünün Defteri" romanında bu romantik ve marazi tavır kurguda ve içerik düzleminde kendini açıkça hissettirir. Roman dışarıdan bakıldığında klasik bir aşk üçgeniz üzerine kuruludur. Dar bir çevrede karşılaşan Hüsam ve Nigar'ın birbirine âşık olması ve bu ilişkiye Nigar'ın birlikte büyüdükleri Dayısının oğlu olan O. Vecdi'nin (halasının yönlendirmesi ile) âşık olması. Aşkına karşılık bulamayan O. Vecdi'nin trajedisi anlatılır.

Fakat daha yakından bakıldığında ilişkinin niteliğinin Rene Girard'ın üçgen arzu modeline bire bir uyduğu fark edilir. Girard klasik aşk ilişkilerinde ilişkinin kadın ve erkek arasındaki bir ilişki olarak anlatıldığını belirtir. Buna "romantik yalan" adını verir. Romansal hakikate göre ise "romanda, arzulanan nesne, arzulayan özne ve arzunun dolayımlayıcısı (médiateur) vardır. Özne, bir başkası tarafından arzulandığı için arzuluyordur nesnesini; ona arzusunu veren, o arzuyu "dölleyen" ve kışkırtan –dolayımlayan- başka biri hep vardır.[12] Tıpkı bu bahsettiğimiz şablondaki gibi başlangıçta O. Vecdi ile halasının kızı arasında herhangi bir ilişki yoktur. Hatta bunu düşünmez bile O. Vecdi; fakat bir

[11] Kavcar, C., (1980) s. 392

[12] Girard, R., (2007), Romantik Yalan ve Romansal Hakikat (Edebi Yapıda Ben ve Öteki), (Çev. A. E. İldem), İstanbul, Metis Yay., s. 10

erkek olarak romanın içine ve konağa dâhil olan Hüsam'a Nigar'ın ilgi duyması halasının da teşviki ile O. Vecdi'nin uyuyan hislerini uyandırır. Dolayımlayıcı, rakip olarak Hüsam'dır.



Bu tablo içerisinde kurgudaki aşk hikâyesinin de klasik romantik yalandan ötede bir yere konumlandığını söylemek mümkündür.

Kurgudaki bir başka özellik "Servet- Fünun romanında sosyal çevrenin "aile ortamı ile sınırlı olmasından dolayı entrik kurguda çatışmayı sağlayan kişinin yakın aile çevresinden birisi olma zorunluluğudur.[13]"Özellikle Aşk-ı Memnu'da Behlül'ün konumu roman kurgusunun zorladığı yapı ile geleneksel aile anlayışı arasında rahatsız edici bir çarpıklık yaratır. "toplumsal yaşamın aileyi dışa kapayan geleneksel boyutu çatışmayı sağlayan üçüncü kişilerin aile içinden olmasını zorunlu kılınca romancı bu zorunluluk karşısında kurgu oluşturma noktasında çaresiz kalır. Toplum bu durumu ensest gördüğü için roman gerçeği ile kurgusal yapı arasında bir kaos, çarpıklık ve rahatsız edici kültürel bir kırılma biçiminde algılar. Halit Ziya "Bir Ölünün Defteri'nde bu bağlamda geleneği bir yandan savunurken öte yandan ileride yaratacağı Behlül tipinin de işaretlerini verir niteliktedir. Konağın içinde başlangıçta yaşayanların hepsi akrabadır. Annesi ölen ve babası tarafından terk edilen Osman Vecdi halasının konağına yerleşir. Nigar da ona ağabey diye hitap eden halasının kızıdır. Henüz çocuklar iken okulda tanıştığı kendisi gibi babasız olan Hüsam'ı konağa getiren ve hafta sonları burada vakit geçirmesini sağlayan O. Vecdi'dir. Yazar bahsettiğimiz zorluğu bu biçimde aşmış aile dışından birini roman kurgusuna dâhil etmiştir. Hüsam'ın çocukken kurguya dâhil olması geleneksel yapının duruma karşı tepkisinin sınanacağı izlenimini daha Hüsam ile Nigar'ın ilk karşılaşmalarında verir. Nigar'ın ve Hüsam'ın büyümesi ile geleneğin sesi kahramanların vicdanında da Toplumun sözcüsü hala karakterinde de karşılığını bulur. Hala bu bağlamda artık Hüsam'ın eve gelmesini istemiyordur. Bunu kendisi de düşünen Hüsam da o yaz Konağa gelmez. Fakat romancı burada Nigar ile dayısının oğlunu evlendirmek yerine onu bir yabanı ile evlendirerek toplumun sesine boyun eğer. Bu durum "kendisinden önceki köklü epik anlatı geleneğinin etkisi ile olay örgütleyici bir yapıya" yazarın mağlup oluşudur. Yazar hem olay örgütleyici tavra boyun eğer hem de geleneksel yapının gerektirdiği biçimde romanını sonlandırır. Fakat Aşk-ı Memnu'da roman karakterlerinin

[13] Korkmaz, R, (2011), s. 163

olayın akışına kapılıp gitmemeleri[14] sosyal yapı karşısında bir başkaldırıdır. Bu durum da toplumsal gelenekle roman kurgusu arasındaki uyumsuz ve çarpık ilişkinin ana nedenidir. Aşk- Memnu'yu bu bağlamda nitelik olarak daha üst bir konuma getiren kahramanların yazgı seçişidir. Nitekim Bahtin "Dostoyevski sessiz köleler yaratmaz; tersine yaratıcılarının "yanında" durabilen, onunla aynı düşünceleri paylaşmamaya muktedir olan, hatta ona karşı gelebilen "özgür" insanlar oluşturur.[15]"derken Dostoyevski'nin büyüklüğünün yarattığı kahramanlara özgürlük bahşetmesi ve onları kendi ideolojisine göre yönlendirmemesinden kaynaklandığını ifade eder. Aşk-ı Memnu karakterleri de toplumsal yapıya muhalif olmayı göze alarak gerçek anlamda karakter olmuşlardır. Bu bağlamda "Bir Ölünün Defteri" kahramanları kendi bireysel psikolojilerini yansıtamamış ve daha silik kalmışlardır. Ayrıca "romanı sürükleyici, dikkat çekici yapan etkenlerden biri de okuyucunun gizli şeylere olan merak güdüsüdür. Evli iki insanın aşkı o kadar ilgi çekici değildir ama toplum, kanunlar ve din tarafından onaylanmayan ve gizli gizli yaşanan yasak bir aşk, okuyucu için oldukça ilgi çekicidir. Dolayısıyla romancıların böyle bir temaya yer vermelerinde değişik etkenler rol oynamıştır. Bu temayı irdeleyen yazarların çoğu sosyal faydaya dönük olarak doğrudan doğruya ahlâkçı bir tavır içinde olmamışlardır.[16]"

Yazgı Seçişi ve Roman Kahramanları:

Servet-i Fünun romanı Batıya yönelmiş bir neslin romanıdır. Ayrıca bu dönemin kahramanlarının döneminin psikolojik ve sosyolojik yapıyla açıktan açığa bir temsil etmek gibi bir kabiliyetleri vardır. Servet-i Fünûn romanı, sadece kendi yazarlarının anlayışlarını değil, yazıldıkları dönemi de yansıtır. Bu açıdan yazılan eserlerle yazarları ve dönemleri arasında da önemli paralellikler göze çarpar. Bu dönemde yazarların beslendikleri en büyük kaynak olan Batı kültür ve medeniyeti romanlarda da görünürlük kazanır.[17]" Batı etkisi ve dönemin ruhunun kesiştiği yer karakterlerdedir. Servet-i Fünun romanının karakterleri dönemin siyasal yapısı, edebi anlayışı ve daha birçok sebepten dolayı; içekapanık, bunalımlı ve karamsar yapıya sahiptir.

Romanın başkişisi olan Osman Vecdi annesini altı yaşında iken kaybeder. Bunun üzerine halasının evine gönderilir. O sırada Nigar iki buçuk yaşındadır. O da babasını kaybetmiştir. Bu durum Servet-i Fünun romanının karakteristiğidir. Çünkü bu dönemin "temel karakter yaratma motifi; baba/kız, ana/oğul arketipsel eşleşmesi üzerine kuruludur. Kız ve erkek çocuklarının farklı cinsten ebeveynlere yönelişi romanlardaki olay kurgusunun ana unsurlarından birisidir. Yaşamın acımasızlığı karşısında birbirlerine tutunma ihtiyacındaki karakterler birbirlerine karşı daha derin bir yakınlık kurmuş olurlar.[18]" Romanlardaki eksik metin aslında kahramanların ebeveynleri ve çocuklarının hikâyesidir. Kahramanlar bu iki çizgi arasındaki yaşamları ile roman içinde var olur. Fakat onların ebeveynleri romanın zamanının öncesini çocukları ise sonrasını işaret eden simgelerdir. Bu bağlamda O.Vecdi'nin trajedisini yaratacak eksiklik doğrudan ebeveynleri ile ilgilidir. Annesinin ölümünden oldukça fazla etkilenen O. Vecdi'nin yazgısını asıl belirleyen durum ise basının onu terke etmesidir. Bu terk ediş bir yazgı olarak tüm trajik kırılmaların

[14] Korkmaz, R., (2011), s. 164

[15] Bahtin, M., (2004), Dostoyevski Poetikasının Sorunları, İstanbul, (Çev. Cem Soydemir), Metis Yayınları, s.48

[16] Çetin, N., (2002), II. Abdülhamit Dönemi Türk Romanında 'Aşk-ı Memnu' Teması", *Türkoloji Dergisi*, Ankara C., 15, s. 19-20.

[17] Baş, S., (2010), Batı'ya Hayran Bir Neslin Romanı: Servet-i Fünun Romanı, *Turkısh Studies, International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic* Volume 5/2 Spring, s.324

[18] Korkmaz, R., (2011), s. 165 (Vurgular bana ait)

asıl sebebidir. O. Vecdi, Hüsam'la tanışırken onunla ilgilenmesinin esas nedeni Hüsam'ın da babasız oluşudur. Bu acıma duygusu ile ona bir aile yaratır ve kendini baba pozisyonuna yerleştirir. Kendini yerleştirdiği bu pozisyondan Nigar da nasibini alır:

"Vecdi :

- Nigar bugün çocuktur. Yarın bir genç kız olacak, o zaman siz ihtiyarlamaya başlamış olacaksınız. Nigar'ı vikaye edecek, elini tutacak, ona her türlü vakalara karşı babalık eyleyecek birisi lazım. Bu vazifeyi benden başkası mı ifa edecek?" (s.57)

Romanın devamındaki trajik kompleksin gelişmesi ve çözülmesi kaybedilmiş babanın yerini doldurma istencine bağlı olarak gelişir. Bir baba hissi ile yaklaştığı Nigar ve Hüsam'ın aşklarının doğumuna vesile olan, bu durumla yüzleşemeyip kaçan, sonra bu çiftin evlenmesine katkıda bulunan ve aşkından dolayı kendini suçlayan O. Vecdi'nin temel problemi rol karmaşasıdır. Bu karmaşayı ayakta tutan direnç yine geleneksel yapı ile ilgilidir:

"Bugüne kadar sizin himaye ve sahabetinize muhtaç iken, bugünden sonra size himaye ve sahabet gösterecek kadar erkekliğin verdiği kuvveti ihraz edebilirim. Kadınlar narin fidanlara benzer, kametlerini muhafaza için bir desteğe muhtaçtırlar, ben o vazifeyi ifa etmekle size borç tediye etmeye mecbur değil miyim?" (s.57)

Vecdi'nin halasının da kocasını ve erkek kardeşini kaybetmiş olması kendi yazgısı ile kızının karşılaşmaması için kızı Nigar ile kendi yetiştirdiği yeğeni O. Vecdi'nin evlenmesi gerektiği fikrini ortaya çıkarır. Kendine hem annelik hem babalık yapmış halasının bu isteği karşısında O. Vecdi'nin zaten Nigar'a karşı olan meyli açığa çıkmak için kendine yol bulmuş olur. Halasının, Hüsam'ın ve Nigar'ın ona biçtiği baba rolü altında ezilen O. Vecdi'nin kaçışı "yazgıya dönüşen bir genetik mirastır. Genetik mirasın karakteri bu kadar yönlendirmesi, boyut kazanma eğilimindeki roman karakterlerini ciddi anlamda sarsar ve iç çatışmalara sürükler.[19]"

Babasından ona miras kalan bu kaçış izleği psikolojik anlamda annesinin ve babasının reddin maruz kalmış bireyin dünyayı yurtsayamaması olarak telakki edilebilir. Bu kaçışın eril bir hüviyet kazanması O. Vecdi'nin kaçışını cepheye yapması ile ilişkilidir. Daha çok Milli Edebiyat döneminde inşa edilmeye çalışılan kimlik bilinci çerçevesinde vatanı aşka tercih eden kahraman tipler romanlarımızda görülür. Bu servet-i Fünun döneminde görmeye alışık olmadığımız bir durumdur. Cepheye ölmek için kaçarcasına giden Vecdi cepheden sağ olarak döner. Bu onun eril bir kahraman olarak dönmesine mani teşkil eden bir olaydır. Zira vatan uğruna ölmek kahraman ideolojik manada ölümsüzleştirir ve ona eril bir nitelik kazandırır.

Vecdi'nin bu çırpınışlarının hepsinin boşa çıkışı ve sonuçta etkisiz bir karakter oluşu onun "ölü" olması ile ilgilidir. Romanın kurgusuna bakıldığında Hüsam'ın defteri O. Vecdi'nin ölümünden sonra okumaya başladığı görülür. Yani O.Vecdi'nin cesedi Hüsam'ın defteri okuyuşuna tanıklık eder. Bir Ölünün Defteri ismi bu bağlamda anlam kazanır. O. Vecdi kendi ile ilgili karaların hiçbirinde etkili olamamıştır. Sevdiği kızla evlenememiş, halasına olan minnet borcunu ödeyememiş hatta ölmek istemiş ölememiştir. Ölüm bile onun isteği dışında gerçekleşmiştir. Bu onun etkisizliğinin romandaki simgesel ifadesi olarak kabul edilmelidir.

Romanın ikinci erkek karakteri Hüsam'dır. "Vecdi, okulda samimi olduğu arkadaşı Hüsam'ı tatilde halasının evine getirir. Hafta sonları ve yaz tatilinde Nigâr, Hüsam ve Vecdi üçü beraber oynarlar; oynayacak yaşı geçtiklerinde balık avlarlar, kayık âlemleri

[19] Korkmaz, R., (2011), s.164

düzenlerler, birlikte gezmeye çıkarak vakit geçirirler. Nigâr, Hüsam ve Vecdi'den küçük olmasına ve mektebe gitmemesine rağmen onlarla bir konu üzerinde konuşabilecek seviyede yetiştirir kendini. Bu konuşmalar genellikle fen – edebiyat çekişmesine dayanır.[20]" Hüsam'ı romana ve Nigar'ın hayatına dâhil eden O. Vecdi'dir. Hüsam, Nigâr'la aralarında kan bağı olmadığı halde tatillerde Vecdi'yle beraber geldiğinde evde kalabilir. Ergenlik yaşına geldiklerinde Hüsam'la Nigar arasındaki teklifsizlik kalkar, aralarına resmiyet girer. Vecdi, Hüsam'ın resmiyet kazanan davranışlarından sonra Nigar'ın artık çocukluktan çıkan bir genç kız olduğunu fark eder. Vecdi, Hüsam'ın bu resmiyeti ve Nigâr'ın da Hüsam'a mesafeli davranışları neticesinde Hüsam'la Nigâr arasında duygusal bir yakınlık başlayabileceğini düşünür; bu düşüncesinde yanılmaz da. Hüsam'la Nigâr arasında yakınlık başladığında bir takım din ve nezaket kurallarına uyulması icap eder.[21]"

Hüsam oldukça pasif ve geleneğe boyun eğmiş bir tiptir. Çünkü Vecdi, Hüsam'dan aldığı nasihatlerden sonra Nigar'ı sevmeye başlar. Denilebilir ki Hüsam, Nigâr'ı Vecdi'ye adeta elleriyle teslim eder. Hüsam'la Nigar'ın evliliğini sağlayan Hüsam'ın karakteri değil Nigar'ın dirayeti ve Vecdi'nin kaçışıdır.

Servet-i Fünun romanında Halit Ziya'nın kahramanlarını karşılaştırmadaki en önemli stratejilerinden biri onlara verdiği mesleklerdir. Mai ve Siyah'ta A. Cemil'in Servet-i Fünun Tipini temsil salahiyeti onun şairliği üzerinden vücut bulur. Okul bittiğinde Vecdi Doktor, Hüsam ise gazeteci olur. Nigar'ın Hüsam'ı tercih etme nedenlerinden biri de mesleğidir. Bu durum O. Vecdi'yi oldukça yaralar:

(Vecdi Hüsam'a)

...senin tababete husumetin var.

Sen Dedin ki:

-Evet, tam anlamıyla aynı fikirdeyim ölmeye hazırlanan bir vücudun nabzını eline alıp iyi işleyip işlemediğini anlamak isteyen bir saatçi gibi dinlemek müzmin bir marazın çirkabıyla memlu bir yarayı kesip biçmek için elindeki neşteri bir terzi gibi kayıtsız kullanmaktan ibaret olan bir mesleğe ne kadar husumet etsem azdır.

Nigar'ın gözleri seni tasdik ediyordu. Bence müntehab olan mesleğe karşı gösterdiğin bu nefreti seni de mesleğinde muaheze ederek iade etmek istedim dedim ki:

-Zannetmem. Bir hayatı zalim eline alarak kemiren bir marazdan kurtaracak olan; ne bir kelebeğin kanatlarına binerek uçan fikirlerdir ne de geceleri hülyalarını yıldızlarda takip eden gözler! Bir neşterin ucuna bağlı olan deva bilemem ki bir kafiyenin bir hecesine muallâk olan ahenkte var mıdır?

Şairlerin perestiş ettikleri verem kızları, nabızlarını bir saatçi gibi dinleyen hekimler, şiirlerini bir hanende gibi ahenk ve vezne tatbik ederek okuyan şairlerin teranesine i bırakacaklar?

-O... Sen ne kadar beliğmişsin! dedin Nigar ile beraber güldünüz. İnsanı gülünç olmaktan ziyade hiçbir şey müteessir edemez. Ayaa kalktım, müsadenizi talep ettim. Dışarıya çıkarken meçhul bir kuvvet beni takip eden gözlerinizin hep gülmekte olduğunu bana ihsas ediyordu.

Seni tamamıyla affetmişim, lakin Nigar için kalbimde derin bir buğz hissettim." (s.49-50)

[20] Altunbaş, S., (2007), s. 229

[21] Altunbaş, S., (2007) "Halit Ziya Uşaklıgil'in Romanlarında Kadın ve Kadın Eğitimi, Yayınlanmamış YL. Tezi. Dokuz Eylül Ünv. Eğt. Bil. Enst. Orta Öğretim Sosyal Alanlar Eğitimi Ana Bilim Dalı, Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmenliği Böl. s. 230

Mai ve Siyah'taki tercih edilmeyen naif şair tipi bu romanda henüz hayal kırıklığına uğramamıştır. Çarpışmadan pasif olmasına rağmen galip çıkar. Halit Ziya'nın bir başka romanı olan Kırık Hayatlar'da da başkişi doktor olan Ömer Behiç'tir. O da yasak aşk içerisinde nedamet duyan bir kahramandır. Sonuç olarak Halit Ziya meslekler vasıtası ile romanlar arasında bir bağ kurmuş ve karşılaştırma yapmıştır.

Romandaki aşk üçgeninin arzu nesnesi konumundaki kişi Nigar'dır. Romanda yer alan tek genç kızdır. Romanın asıl kişisi Vecdi, annesini altı yaşında iken kaybeder. Bunun üzerine halasının evine gönderilir. O sırada Nigâr iki buçuk yasındadır. O da babasını kaybetmiştir. Nigâr, Vecdi okula gittikten sonra eski uğraşlarına, oyunlarına devam eder. Bahçede tavuklarla ilgilenir. Bu uğraşını oyuncaklarla oynamayacak kadar büyüdüğü zaman da devam ettirir. Vecdi okula gidince evde başka akranı kalmaz; Vecdi ile Hüsam sadece hafta sonları ona arkadaşlık ederler.

Nigâr on bir yaşına gelene kadar bu üç çocuk bir arada oynayıp, gezip dolaşabiliyor ve aynı mekânı paylaşabiliyorken, Nigâr'ın artık bir genç kız olmasıyla, kızla bu iki erkek - özellikle akrabalık bağı bulunmayan Hüsam- arasına mesafe koymak gerekir. Misafir olarak gelen Hüsam'a ayrı bir oda vermeye karar verilir. Vecdi, Nigâr'ın akrabası olduğu için, yaşın gerektirdiği kısıtlamalar ve yasaklar dikkate alınmaz. Toplum ancak akraba çocuklarının kız erkek olarak bir evde bulunmalarına kısmen müsaade eder. Bazı durumlarda kız artık "yabancı bir erkeğin refakatinde bulunma yaşını geçtiği" gerekçesiyle akrabası da olsa erkekten uzaklaştırılır. İki samimi okul arkadaşı olan Osman Vecdi ve Hüsamettin, Nigâr'a âşık olur. Nigâr da Hüsam'ı sevdiği için Osman Vecdi aradan çekilir. Fakat ne Hüsam'ın ne de Nigâr'ın Vecdi'nin aşkından haberi vardır.

Romanın şahıs kadrosundaki son kişi Nigar'ın annesi ve O. Vecdi'nin halasıdır. Kocasının matemi ile yaşarken yeğenine tutunur. Ve kocasının eksikliğini psikolojik manada telafi etmek için araya aracı bile koymadan Vecdi'den kızıyla evlenmesini onu himaye etmesini ister. Vecdi halasının kendisinden yardım isteyen sesini cevapsız bırakmak istemez. Nihayetinde arada minnet duygusunun ezikliği de vardır. Bir de bir kız annesinin onurunu gözetmeksizin yaptığı bu teklifi reddetmekle onun onuru zedelenmiş olacaktır. Nigâr'ın annesi, kızını ve öz evladı gibi sevdiği Vecdi'yi bir arada görerek hem onların hem de kendi mutluluğunu sağlamak niyetindedir. Üstelik Nigâr'ın annesi Nigâr'ın Hüsam'ı sevdiğini bildiği halde bunu düşünür. Fakat Nigâr'ın annesinin bu iyi niyetli düşüncesi iyi bir şekilde sonuçlanmaz.

Ketumlaşan Roman Dili ve Üslubu Toplumun Gizli Sözcülüğü:

Servet-i Fünun romanının dili süslü ve ağırdır. Bir Ölünün Defteri ilk olarak İzmir'de çıkan Hizmet gazetesinde Mayıs 1891'de tefrika edilir. Daha sonra 1892'de kitap halinde basılır. 1943 yılında Halit Ziya diğer romanları gibi Bir Ölünün Defteri'ni de sadeleştirerek yayımlar. Çalışmamızda kullandığımız baskı Özgür yayınevi tarafından 2009 yılında basılmış ve 1943 baskısı esas alınarak basılmış örneğidir. Kitap, sadeleştirilmiş olmasına rağmen günümüz okuru için ağır sayılabilecek bir üslup taşır.

Kitabın üslubunun ağırlığından ziyade dikkati çeken durum romandaki kahramanların ifade problemidir. Çocukken birbirleri ile teklifsizce konuşabilen tipler büyüdükçe toplumun kurallarına binaen ketumlaşırlar. Romantik âşıkların birbirlerine söyledikleri süslü ve romantik cümlelere rastlanmaz. Aşk bu bağlamda ciddiyet ve suskunluk olarak metinlerde var olur. Örneğin:

Hüsam, Nigâr'la aralarında kan bağı olmadığı halde tatillerde Vecdi'yle beraber geldiğinde evde kalabilir. Ergenlik yaşına geldiklerinde Hüsam'la Nigâr arasındaki teklifsizlik kalkar, aralarına resmiyet girer. Vecdi, Hüsam'ın resmiyet kazanan davranışlarından sonra Nigâr'ın artık çocukluktan çıkan bir genç kız olduğunu fark eder. Vecdi, Hüsam'ın bu resmiyeti ve Nigâr'ın da Hüsam'a mesafeli davranışları neticesinde Hüsam'la Nigâr arasında duygusal bir yakınlık başlayabileceğini düşünür; bu düşüncesinde yanılmaz da. Hüsam'la Nigâr arasında yakınlık başladığında bir takım din ve nezaket kurallarına uyulması icap eder. Artık bir genç kız olan Nigâr, kendisine mahrem olan Hüsam'la arasına mesafe koyar. Ağabey yerine koyduğu Vecdi için geçerli değildir bu mesafe. Hüsam'dan bahsederken "Hüsam Bey" derken, Vecdi'ye karşı eski samimi teklifsizliğini korur. Nigâr, Hüsam'ın yanında kendisini küçük düşürecek, utandıracak sakalar yapılmasını da istemez. Nigâr'ın annesi de, amacı farklı olmakla beraber, bu konuda üzerine düşeni yapar. Nigâr yabancı bir erkeğin yanında bulunacak yaşı geçmiştir; Hüsam'a ayrı bir oda yapmak gereklidir. Nigâr'dan üç buçuk yaş büyük olan Vecdi için aynı şey düşünülmez. Çünkü Nigar onu bir ağabey gibi görür; Nigâr'ın annesi ise kızını onunla evlendirmek ister; bu yüzden Hüsam'ın Nigâr'dan uzaklaşması gerekir.[22] Gariptir ki Vecdi'ye eşi olacak bir kadına nasıl davranması gerektiğini Hüsam söyler:

"-Şimdiye kadar gösterdiğin teklifsizliği kaldırmalısın. Bu, ciddi hissiyatın hususlüne en büyük manidir. Bir kere bu fikir hâsıl olduktan sonra senin o harekette devam edebilecegin müsteab'addır. Sana facia âsıklarına mahsus edayı hiç tavsiye etmem, ben tavsiye etsem bile yapmazsın. Bu hale en ziyade sayan olan ciddiyettir. İlan-ı aşk gibi münasebetsizlikler; bir genç kızın hissiyatını celb için mutad olan maskaralıklar senin beceremeyeceğin şeyler olduğu gibi en ziyade menfur olması lazım gelen hoppalıklardır. Bence ciddiyetin, tabiatın haricinde hiçbir şey yapmamalısın. Hissiyatın sana ne takrir ederse onu yap. Hususiyle, Nigâr bu fikirleri sezmemelidir. Bir genç kızı bir âşık kadar sıkan şey yoktur." (s.67)

Hüsam'ın bu hareketi O. Vecdi'yi yanıltmak için yapmaz. Burada Hüsam toplumun sözcüsüdür. Zira dönem içerisinde evlilik sorumluluk ciddiyet gibi ağır kavramlarla eşleştirilmektedir. Karakterler Henüz yerli hayatın ahlaki sorumluluklarından bağımsızlaşabilmiş değildir. Bu durum toplumun avangard roman anlayışı karşısındaki direnişinin göstergesidir. Halit Ziya'nın Aşk-ı Memnu romanında geleneğin karakterler üzerinden direnişi zayıflamıştır.

Mekân ve Zaman:

Servet-i Fünun romanın niteliksel olarak gelişmişliğinin göstergelerinden biri de mekânın kullanımına ait tekniklerdir. Mekân, fiziksel özelliklerinden çok algısal özellileri ile ön plana çıkar. Algısal mekân kahramanların psikolojisine göre dar/labirentleşen mekân ve geniş mekânlar[23] şeklinde sınıflandırılabilir. Servet-i Fünun romanlarında kullanılan mekânların büyük bir kısmı dar7labirentleşen mekânlardır. Zaten dünyaya sürgün biçimde yaşayan uyumsuz tiplerden oluşan şahıs kadroları, siyasal iklimin sertliğiyle konağa sıkışmış7 sıkıştırılmış durumdadır. Bu durumda yurtsuzluk ve kaçış izlekleri normal bir sonuç olarak dönemin hemen tüm romanlarında kendini hissettirir.

[22] Altunbaş, S., (2007), s. 232

[23] Korkmaz, R., (2007), "Romanda Mekânın Poetiği", Edebiyat Ve Dil Yazıları (Mustafa İsen'e Armağan), Ed. Ayşenur Külahlıoğlu İslam, Süer Eker, Ankara: Yayınevi Belirtilmemiş, s. 399-415.

Bir Ölünün Defteri romanı bir mekân tasviri ile başlar Hüsam'ın eşi Nigar, iki çocuğu ve Nigar'ın annesi ile birlikte yaşadığı ev dışarıdaki kötü havaya rağmen geniş bir mekândır. Mutlu aile tablosu mekânı genişleten bir unsurdur.

Romanın trajik yüzünün temsilcisi O. Vecdi romanın başından sonuna kadar dünyayı yurtsayamaz. Ve mekâna tutunamaz. O. Vecdi için dünyanın daralması annesinin ölümü ile başlar. Bu bağlamda konak ve evler kahramanın sığınmaya çalıştığı anneleşen/dişileşen[24] mekânlar olur. Fakat annesinden sonra sığınmaya çalıştığı tüm mekânların onu dışarı itmesi, kahramanı önce eril bir mekân olan cepheye daha sonra da ölüme doğru yönlendirir.

Annesinin ölümünden sonra daralan kendi konaklarından Halasının ve Nigar'ın yanına kaçar. Başlangıçta burası dalgısal manada geniş mekândır. Dişidir ve sığınılacak bir yerdir. Buradaki kadına sığınma girişiminden sonra bir dönem tekrar kendi konağına dönmek ister ama orayı yurtsayamaz. O. Vecdi ve Hüsam için başlangıçta okulları dar ve boğucudur. Çevredeki insanların alaycı ve acımasız tutumları bu daralmanın temel etkisidir. Bu daralmayı sağlayan eril özelliklerdir. O. Vecdi kendi bulduğu geniş mekânı kendi ile aynı yurtsuzluğu paylaşan Hüsam'a da sunar. Fakat Hüsam'ın konağa girişi ve çocukluk çağının sonsuz özgürlük alanının ergenlikle daralması mekânda bir çatışma alanı ortaya çıkmasına neden olacaktır. Bu savaştan mağlup olan O. Vecdi alanı terk eder. Ölüm bu terk edişin son çaresidir.

Mekânı bu romanda oldukça ihmal eden Halit Ziya, zaman konusunda daha dikkatlidir. Çünkü "Bir Ölünün Defteri" isminin içerikle ilişkisi daha çok zaman üzerine kuruludur. Romanda iç içe geçmiş iki asıl hikâye vardır. Çerçeve hikâye Hüsam'ın ailesi ile evinde yaşadığı zamanın anlatımı ile başlar. Hüsam'ın bir akşamüstü ölüm döşeğinde olan arkadaşı O. Vecdi'nin yanına gitmesi ve ölümüne şahit oluşu yine çerçeve hikâyenin zamanı içindedir. Ölmeden önce Hüsam'a verdiği günlüğü Hüsam'ın okumaya başlaması ile bir iç zaman katmanına geçilmiş olur. Bu katmanda başlangıçta O.Vecdi'nin günlüğü tutmaya başladığı an anlatılır. Bu an iki arkadaşın okullarından mezun olup meslek hayatına atıldıkları döneme rast gelir. Kurguya göre bu anın O. Vecdi'nin platonik aşkının farkına vardığı dönemden sonraya denk gelmesi gerekir. Bu andan sonra kronolojik olarak O.Vecdi'nin tüm hayatı ve hissettikleri günlükten aktarılır. Dış katmandaki zaman sürecinde yani Hüsam günlüğü okurken ona tanıklık eden O. Vecdi'nin cesedidir. Yani dış zamanda O. Vecdi öldür. İç katmandaki anlatıda canlıdır. Yani O. Vecdi'yi canlı yapan şey metindir. Bu da yazarın Vecdi için geliştirdiği ölümsüzlük stratejisidir. Metnin ona sağladığı ölümsüzlük bir galibiyetten ziyade acısının sonsuzlaşmasını sağlar. Olayın zamanının Vecdi'nin gittiği savaşın 93 harbi olduğu varsayımı ile saptayabiliriz. Romanda boş geçen 6 sene, 8 Ağustos, Zağra gibi muğlak mekân ve zaman kullanımları kesin saptamalar yapmaya mani olmaktadır.

Sonuç olarak Servet-i Fünun Romanının müjdecisi olarak kabul edebileceğimiz "Bir Ölünün Defteri" romanı teknik olarak eksiklikleri olmasına rağmen Türk romanında bir merhaleyi temsil etmektedir. Türk edebiyatında roman türünün gelişimine ve avangard yapısına karşı geleneğin direnişi romanın yapısından sezgi ile elde edilebilecek bir bilgidir.

[24] Şen, S., (2010), Halit Ziya Uşaklıgil Romanlarında Anne- Mekân Algısı, Elazığ, Fırat Ünv. Sos. Bil. Ens. Yayınlanmamış YL. Tezi.

Kaynakça:

Akyüz, K., (1995), *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri*, İstanbul, İnkılâp Kitabevi.

Altunbaş, S., (2007), *Halit Ziya Uşaklıgil'in Romanlarında Kadın ve Kadın Eğitimi*, Yayınlanmamış YL. Tezi. Dokuz Eylül Ünv. Eğt. Bil. Enst. Orta Öğretim Sosyal Alanlar Eğitimi Ana Bilim Dalı, Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmenliği Böl. İzmir.

Bahtin, M. (2004), *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*, İstanbul, (Çev. Cem Soydemir), Metis Yayınları,

Baş, S., (2010), Batı'ya Hayran Bir Neslin Romanı: Servet-i Fünun Romanı, *International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic,* Volume 5/2 Spring.

Çetin, N, (2002), II. Abdülhamit Dönemi Türk Romanında 'Aşk-ı Memnu' Teması", *Türkoloji Dergisi*, Ankara, C. 15, s. 19-20.

Eagleton, T, (2011), *Edebiyat Kuramı*, İstanbul, Ayrıntı Yay.

Girard, R., (2007),Romantik Yalan ve Romansal Hakikat (Edebi Yapıda Ben ve Öteki), (Çev. Arzu Etensel İLDEM), İstanbul, Metis Yay.

Gürbilek, N., (2007), *Kör Ayna Kayıp Şark*, İstanbul, Metis Yay.

Kavcar, C., (1980), *Batı Uygarlığı Karşısında Servet-i Fünun Romancıları*, Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi, C.13 S.1, s.387-405.

Korkmaz, R., (2007). "Romanda Mekânın Poetiği", *Edebiyat ve Dil Yazıları (Mustafa İsen'e Armağan)*, Ed. Ayşenur Külahlıoğlu İslam, Süer Eker, Ankara, Yayınevi Belirtilmemiş, s. 399-415.

Korkmaz, R., (2011), "Servet-i Fünun Romanının Genel Özellikleri", *Yeni Türk Edebiyat El Kitabı,* Ankara, Grafiker Yay.

Parla, J., (2012), *Don Kişot'tan Bugüne Roman*, İstanbul, Metis Yay.

Şen, S., (2010), *Halit Ziya Uşaklıgil Romanlarında Anne- Mekân Algısı*, Elazığ, Fırat Ünv. Sos. Bil. Ens. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

BƏXTİYAR VAHABZADƏNİN "ÖZÜMÜZÜ KƏSƏN QILINC" ƏSƏRİNDƏ MİLLİ BİRLİK İDEYASI

Nərgiz KƏRİMOVA

Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyası, Nizami Adına Ədəbiyyat İnstitutu, Xarici Ölkələr Ədəbiyyatı və Ədəbi Əlaqələr Şöbəsi

Bakı Slavyan Universiteti, Azərbaycan Ədəbiyyatı Fakültəsi, Magistrant

Özet

Bəxtiyar Vahabzadə özünün çoxşaxəli yaradıcılığı ilə Azərbaycan ədəbiyyatının inkişafında müstəsna xidmətləri olan, öz bədii irsi nümunəsində çağdaş milli dünyagörüşün və ədəbi-fəlsəfi təfəkkürün formalaşmasında böyük rol oynayan ədiblərdən biridir. Milli birlik ideyası, milli-mənəvi dəyərlərin mühafizəsi və gələcək nəsillərə ötürülməsi problemi ədibin yaradıcılığında aparıcı istiqamət təşkil edir. Milli birlik millətin mənəvi, ictimai, sosial-siyasi həyatı və dünyagörüşündəki vəhdətçilik ideyasına söykənir. Bəxtiyar Vahabzadənin "Özümüzü kəsən qılınc" əsəri milli birlik ideyasının ifadəsi baxımından xüsusilə seçilir. Bu əsərdə əzəli problem olan hakimiyyət uğrunda mübarizə zamanı türk dövlətinin daxili ədavətlər nəticəsində parçalanması və milli birliyin pozulmasından bəhs olunur. Dövlətin ayrı-ayrı fərdləri və şəxsiyyətləri arasındakı birliyi milli dəyərlərdən biri kimi səciyyələndirən Bəxtiyar Vahabzadə "Özümüzü kəsən qılınc" əsərində həmin fikirləri çox qabarıq və özünəməxsus tərzdə açıb göstərmişdir. Əsərin sujet xəttində güclü, qüdrətli bir türk dövlətinin tədricən daxili çəkişmələr nəticəsində zəifləməsi məsələsi diqqət mərkəzindədir. Milli birliyin hər bir millətin, dövlətin dayağı və təməl daşı olması əsərin sonunda birlik nəticəsində bir türk millətinin, dövlətinin yenidən bir araya gətirilməsi nümunəsində aydın şəkildə göstərilmişdir. Bəxtiyar Vahabzadə tarixi hadisələrə müraciət edərək eramızın 630-cu ilində Çinin işğal etdiyi Göytürk xaqanlığının milli istiqlal mübarizəsi və birlik əzmi ilə yenidən bərpası faktına müasirlik nöqteyi-nəzərindən yanaşmış və bütün dövrlər üçün aktual olan vəhdətçilik ideyasını ön plana çıxarmışdır. Türk kimliyi, milli dəyərlərə sadiqlik fikri əsərin ana xəttini təşkil edir.

Abstarct

Bakhtiyar Vahabzadeh with its multi-faceted creativity made an exceptional contribution to the development of Azerbaijan literature. He inherited his artistic and literary and philosophical thinking in the case of the modern world view is one plays a major role. The idea of national unity, national and moral values, the problem of preservation and transmission to future generations of his creativity is the driving direction. National unity of the nation, moral, social and political life, and the outlook is based on the idea of unity. The poem "The sword which cut ourselves" is the work, especially in terms of the idea of national unity. In this work, the age-old problem of splitting as a result of power struggles and national unity of the Turkish state in violation of the internal intrigues are concerned. State of the union between the individual and national identities, one of Vahabzadeh characterized as "self-cutting sword" of a strong plot line, a Turkic state focusing on the gradual weakening of internal disputes. National association of each nation state is a cornerstone of support and result in a draw at the end of the Turkish nation, bringing together state again clearly shown in the example. In AD 630, by reference to historical events Vahabzadeh year struggle for national independence and unity of China khaganate Goy-turk occupied with the determination to re-establish the fact and approached from the perspective of the present, which is pressing for all period unity idea has come to the fore. Turkish identity, the idea that national values are at the heart of the work.

Bəxtiyar Vahabzadə özünün çoxşaxəli yaradıcılığı ilə Azərbaycan ədəbiyyatının inkişafında müstəsna xidmətləri olan, öz bədii irsi nümunəsində çağdaş milli dünyagörüşün və ədəbi-fəlsəfi təfəkkürün formalaşmasında böyük rol oynayan ədiblərdən biridir.

Milli birlik ideyası, milli-mənəvi dəyərlərin mühafizəsi və gələcək nəsillərə ötürülməsi problemi ədibin yaradıcılığında aparıcı istiqamət təşkil edir. Milli birlik dedikdə, bir millətin, məmləkətin, torpağın, vətənin övladlarının hər bir çətin əngəl qarşısında yumruq kimi bir olması nəzərdə tutulur. Bu səbəbdən də, milli birlik millətin mənəvi, ictimai, sosial-siyasi həyatı və dünyagörüşündəki vəhdətçilik ideyasına söykənir.

Bəxtiyar Vahabzadənin "Özümüzü kəsən qılınc" əsəri milli birlik ideyası baxımından xüsusilə seçilir. Bu əsər məhz bu ideyanın məhsulu olub, müəllifin yaradıcılıq axtarışları nəticəsində yaranan tarixi pyesdir. Pyesin ikinci bir adı "Göytürklər"dir. Əsərin bu cür adlandırılması və obrazları onu Azərbaycan coğrafiyasından kənara çıxarır və milli birlik idealını ümumtürk müstəvisinə gətirir[1]. Tarixi sənədlər əsasında yazılan bu əsərdə tarixi şəxsiyyət olan Gur Şadın Birinci Göytürk dövlətinin istiqlalı uğrunda apardığı mübarizəsindən söhbət açılır. "Özümüzü kəsən qılınc" əsərində Bumin Xaqanla onun qardaşı İstemi Xaqanın hakimiyyətlərindən sonra dağılmaq üzrə olan zəifləmiş Göytürk dövlətinin yenidən yüksəlişi diqqət mərkəzindədir.[2] Bu əsərdə əzəli problem olan hakimiyyət uğrunda mübarizə zamanı türk dövlətinin daxili ədavətlər nəticəsində parçalanması və milli birliyin pozulması məsələsindən bəhs olunur.

Təhlükə qarşısında duran Göytürk dövlətinin əzəli düşmənləri olan çinlilər qohumluq münasibətlərindən istifadə edərək, Göytürk dövlətini daxildən zəiflədib parçalamaq üçün Çulo Xaqanın çinli yoldaşının əli ilə hər bir yola baş vururlar. Dövlətin taleyinin həll olunma məqamında birlik olub, bir yerdə mübarizə aparmaq əvəzinə dövlətin daxilində parçalanma, bölünmə baş verir. Bu parçalanma, bölünmə böyük və qüdrətli türk dövlətinin süqutunu yaxınlaşdırır. Türk özündən, qayda-qanunlarından uzaqlaşdıqca düşmən daha da güclənir.

Dövlətin ayrı-ayrı fərdləri və şəxsiyyətləri arasındakı birliyi milli dəyərlərdən biri kimi səciyyələndirən Bəxtiyar Vahabzadə "Özümüzü kəsən qılınc" əsərində həmin fikirləri çox qabarıq və özünəməxsus tərzdə açıb göstərmişdir. Əsərin süjet xəttində güclü, qüdrətli bir türk dövlətinin tədricən daxili çəkişmələr nəticəsində zəifləməsi məsələsi diqqət mərkəzindədir. Milli birliyin hər bir millətin, dövlətin dayağı və təməl daşı olması əsərin sonunda birlik nəticəsində bir türk millətinin, dövlətinin yenidən bir araya gətirilməsi nümunəsində aydın şəkildə göstərilmişdir.

"Ey Türk! Silkələn, özünə qayıt! Sən özünə qayıdanda böyük olursan"[3]. Göytürk abidələrindən götürülən bu müraciət hazırki qloballaşma dövrü üçün də çox aktualdır. Erkən orta əsrlər boyu Çin öz daimi qonşuları olan türklərlə müəyyən münasibət saxlamağa məcbur olmuşdur. Bu dövrdə türklər Çin üçün böyük təhlükə idi. VI əsrdə Göytürk dövləti geniş bir ərazini əhatə edəndə Çin hökmdarları onunla hesablaşmışdılar. Nümunə üçün, Göytürk imperatoru Tononun hakimiyyətə gəlməsi münasibətilə Çin nümayəndəsi ona 100 top ipək gətirmişdi. VI əsrin sonunda Böyük ipək yolunun şərq hissəsinə nəzarət uğrunda türklərlə Suy imperatoru mübarizə aparırdı. Çinlilər Göytürk dövlətindəki daxili çəkişmədən istifadə etdi. Türklər çinlilərin əsarəti altına düşdülər. Lakin VII əsrin 80-ci

[1] Abbaszadə H., "Türk özünə qayıdanda", Ədəbiyyat. Bakı, 24 aprel 1998, N 16.
[2] Ağayeva M., (2013), Bəxtiyar Vahabzadə pyeslərinin səhnə taleyi. Bakı, Elm, s.159.
[3] Vahabzadə B., (2009), Seçilmiş əsərləri. IX cild, Bakı, Elm, s.506

illərində türklər əsarətdən azad oldular, İkinci Göytürk imperatorluğu yaratdılar. V əsrdən başlayaraq Jujan dövləti zəifləməyə başladı. Türk qəbilələrinin başçısı **Bumın xaqan** idi. 546-cı ildə teles tayfaları jujanlara qarşı üsyan qaldırdı. Bumın xaqan bu üsyandan istifadə etmək istədi. Jujan xanı **Anaxuanın** qızına elçi göndərdi. O isə «sən mənim filiz əridənimsən» deyib qızını Bumın xaqana vermədi. Bumın xaqan 552-ci ildə jujan xanının üzərinə hücum edib onu məğlub etdi və II Göytürk dövlətini yaratdı. Bumın xaqan özünü dövlətin hökmdarı (il xaqan) elan etdi. Dövlətin paytaxtı Onon çayı sahilində **Ötükən** idi. Bundan sonra hunlar türk adlandırıldı. **«Göytürk»** mürəkkəb sözündəki «göy» sözü həm səma, Tanrı, həm də rəng mənasında işlənir[4]. Burada bir həqiqət üzə çıxır ki, türk özünə qayıdanda gücünü, qüdrətini göstərərək öz dövlətini məharətlə qoruya bilir.

Əsərdə Göytürk dövlətini dağıtmaq üçün hər üsula əl atan Çin İmperiyasının siyasəti çox təhlükəli şəkildə göstərilmişdir. Onların türk torpağını hiyləgərliklə əldə etmək istəyi qılıncdan daha iti və kəskindir.

"Özümüzü kəsən qılınc" əsərinin əsas ideyası olan milli birlik bütün türk qövmlərinə müraciətdir, birliyə çağırışdır. Buradan aydın olur ki, türk dövlətinin parçalanmasına, süqutuna gətirib çıxaran səbəb Çin İmperiyası ilə apardığı mübarizə deyil, məhz daxili milli birliyin pozulmasıdır.

Qara Xaqan vaxtilə qardaşı Çulo Xaqanın etdiyi səhvi bir daha təkrarlayır. Öz yoldaşını zəhərləyərək öldürən çinli qızı İçgen Xatunu özünə arvad seçmək qərarı ilə Qara Xaqan bütün baş verəcək fəlakətlərin, bədbəxtliklərin, məğlubiyyətlərin əsasını qoyur[5].

Göytürk dövlətinin başında Qara Xaqan dursa da, hər bir işi əslində İçgen Xatun idarə edir. Onun elə əməlləri nəticəsində də Göytürk dövlətinin müsibətli günləri başlayır. Ən böyük səhv də çinli qadının türk dövlətini idarə etməsi idi. Qadının hakimiyyətə bu cür müdaxiləsi və dövləti uçuruma sürəklənməsi süjeti ilə M.S.Ordubadinin "Qılınc və qələm" romanında da rastlaşırıq. Qara Xaqan xaqan olduqdan sonra millətin, xalqın, ölkənin vəziyyəti ilə qətiyyən maraqlanmır. Ölkənin taleyi ilə maraqlanmaq əvəzinə vəliəhd olan iki qardaş arasında nifaq yaratmağa və onları bir-birinə düşmən etməyə çalışır. Hakimiyyəti əlində saxlamaq üçün atdığı addımlar nəticəsində ailə faciəsinə səbəb olur. Düzdür, Qara Xaqan sonda özünün səhv olduğunu başa düşür və özünü qılıncla öldürməsi də əsərin ideyasını daha dəqiqliklə açıb göstərir.

Bəxtiyar Vahabzadənin "Özümüzü kəsən qılınc" əsərində Göytürk dövlətinin istiqlalı uğrunda mübarizədə əsl qəhrəmanlığı ilə seçilən obraz Gur Şaddır. Bu qəhrəman, qeyrətli türk oğlu, bilərəkdən böhtana salınır, təmiz adı ləkələnir, yoldaşı intihar edir, özü isə nahaq yerə zindana düşür. Qardaşı və çinli qızı ögey anasının xəyanəti səbəbindən Göytürk dövləti məğlub olur və Çin xaqanlığına qatılır[6]. Gur Şad dəfələrlə qardaşı Dulu xanı başa salmaq istəsə də, o, qardaşını anlamaq istəmir. "Bu qətl təbii ölüm kimi qələmə verilib, qətldən sonra Qara xaqanla İçgen xatun dərhal evlənib. Demək, Çin heç nə itirməyib. Çünki Göytürk dövlətinin başında Çulo xaqan kimi qüdrətli bir adamın durması Çinə sərfəli deyilmiş və bu, qətldirsə, heç şübhəsiz, Çinin əli ilə törədilib. Çin juan-juanlarla savaşda bizim uduzacağımızı gözləyirdi. Yəqin, cəbhədəki üstünlüyümüzü eşidən kimi,

[4] Türklərin tarixi. Göytürk imperatorluğu.
http://kayzen.az/blog/t%C3%BCrkl%C9%99r/479/g%C3%B6yt%C3%BCrk-imperatorlu%C4%9Fu.html

[5] Əkbərzadə Ş. "Özümüzü kəsən qılınc" min ildən çoxdur ki, korlaşmır niyə".*Azərbaycan*, Bakı, 12 may 1998, N 107

[6] Vahabzadə B., (2009), s.96

bu işi görüb. İndi bizim yeni savaşa gücümüz yoxdur. Xaqanlığı da içəridən parçalasaq, fəal xarici siyasət apara bilməyəcəyik!"[7]. Lakin bu söhbətlər heç bir fayda vermir. Buna baxmayaraq, Gur Şad heç bir zaman işğalçılara qarşı mübarizəsindən əl çəkmir. Onun ən böyük istəyi azad və müstəqil Göytürk dövlətini görməkdir. "Mən həmişə demişəm, yenə deyirəm, bu taxtda kimin oturmasının mənim üçün heç bir fərqi yoxdur. Mənim üçün vacib olan vətənimin müstəqilliyidir" sözləri Gur Şadın dilindən verilir.[8]

Bəxtiyar Vahabzadənin "Özümüzü kəsən qılınc" əsərinin sonunda çinlilərlə müharibə zamanı çoxlu qurban verib öz dövlət müstəqilliyini bərpa edən Göytürklər xaqanlığa kimin başçılıq etməsi məsələsində sual qarşısında qalırlar və iki qardaş- Gur Şad və Dulu Xaqanın hakimiyyətdən imtina etməsi nəticəsində hamının arzusu ilə Gur Şadın azyaşlı oğlu İltəriş vəliəhd elan olundu. Göytürk xaqanlığının rəmzi olan qılıncı vəliəhdə əmisi Dulu Xaqan təqdim edir.

Bəxtiyar Vahabzadənin "Özümüzü kəsən qılınc" əsərində bir daha sübut edir ki, nə qədər ki qılıncımız düşməni deyil, özümüzü kəsəcək, türk yüksələ bilməyəcək. Qılınc özümüzü yox, düşməni kəsməlidir. Türkün gücü, qüvvəti, qüdrəti onun birliyindədir.

Bəxtiyar Vahabzadə tarixi hadisələrə müraciət edərək eramızın 630-cu ilində Çinin işğal etdiyi Göytürk xaqanlığının milli istiqlal mübarizəsi və birlik əzmi ilə yenidən bərpası faktına müasirlik nöqteyi-nəzərindən yanaşmış və bütün dövrlər üçün aktual olan vəhdətçilik ideyasını öz plana çıxarmışdır. Türk birliyi, milli dəyərlərə sadiqlik fikri əsərin ana xəttini təşkil edir.

Ədəbiyyat

Ağayeva M., (2013), Bəxtiyar Vahabzadə pyeslərinin səhnə taleyi. Bakı, Elm, s.159.

Abbaszadə H., Türk özünə qayıdanda.Ədəbiyyat. Bakı, 24 aprel 1998, N 16.

Əkbərzadə Ş., "Özümüzü kəsən qılınc" min ildən çoxdur ki, korlaşmır niyə".*Azərbaycan*, Bakı, 12 may 1998, N 107

Vahabzadə B., (2009), Seçilmiş əsərləri. IX cild, Bakı, Elm, s.827

Türklərin Tarixi. Göytürk imperatorluğu. http://kayzen.az/blog/t%C3%BCrkl%C9%99r/479/g%C3%B6yt%C3%BCrk-imperatorlu%C4%9Fu.html

[7] Vahabzadə B., (2009), s.465

[8] Vahabzadə B., (2009), s.458

ŞİİR/OYUN PERSPEKTİFİNDE HAYDAR ERGÜLEN ŞİİRİNE BİR BAKIŞ

Nilüfer AKA

Ardahan Üniversitesi İnsani Bilimler ve Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.

Özet

Yazın alanında şairin ve şiirin yeri, yaratıcılığın şiirsel planı dâhilinde ortaya konulan ürünün dışsal ve içsel katmanları açımlanarak belirlenir. Şair, şiirsel eylemini gerçekleştirirken sürece kaynaklık eden bütün olanaklardan yararlanır ve bu süreç şairin dil yetisine paralel olarak işlenir. Dolayısıyla şair, kendi dil yetisinin imkânları ile şiire özgü yeni yaklaşımlar belirlemeye çalışır. Şairin yazıyı oluştururken malzemeye yaklaşımı, onun şiirsel eyleminin sonucunda ortaya çıkacak olan ürünün niteliğini de belirler. Şair, şiirini yazıya dönüştürürken, bu sürece yaklaşımı beynindeki oyun yetisinin devreye konulmasıyla gerçekleşir Şiir-oyunun bağlamı metaforların şiirsel biçime dönüştürülmesiyle oluşturulur. Yani şiirin merkezinde değerlendirilen metaforlar oyunun şiirselleşmiş şekli olarak tarif edilir. Oyun, eğitim bilimlerinden psikoloji, sosyoloji bilimlerine kadar incelenme olanağına sahiptir. Toplumsal ve bireysel yönden etkin konumda olan şiir için de oyunun işlevi, yaratıcı özelliğe sahip sanatçı kişiliklerin kullandığı zihinsel ferahlama ve rahatlamadır. Oyunun her bireye verdiği sağaltılma hissi şüphesiz şiirle arınan şairin de şiirini oluşturma sürecinde etkilidir. Günümüz şairlerinden Ergülen'in şiirleri şiir-oyun perspektifinde irdelendiğinde şairin dilsel imkân noktasında oyunun şiirsel işleve dönüşmesindeki aşamaları geçtiği anlaşılır. Şairin metaforlar dünyası, çocuğun oyun oynarken zihnindeki yaratıcılık ve hayal gücünü kullanması gibi işler. Şiir, oyunla gerçeğin birleştiği metaforlar dünyasıdır ve Ergülen de şiirini metaforlarla zenginleştirir. Şair metaforları şiir diliyle oynayarak oluşturur. Oyunun şiirsel plandaki kaçınılmaz etkileri dikkate alınarak bu çalışmada, Ergülen'in şiirlerinde şiirsel oyunun yazınsal değere dönüşmesinin farklı yönleri incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Şiir, şair, oyun, dil, metafor

Abstract

The place of the poet and the poem in the field of literature is determined through opening the external and internal levels of the work produced within the poetical plan of the creativity. While the poet is realizing his poetical activity, he makes use of all the opportunities which act as sources of that process which takes place in paralel with the poet's language competence. Therefore, the poet tries to determine new approaches which are peculiar to the poem through the opportunities provided by his own language competence. The poet's approach to the materials for the poem within this process determines the quality of the product that will come about as a result of his poetical activity. While the poet is writing his poem, his approach to this process takes place through activating his competence for play in his brain. Plays can be analysed by many scientific areas such as educational sciences, psychology and sociology. The role of plays for poetry which is active in social and individual aspects is the mental relief and relaxation used by people who own artistic personalities with creativity.The feeling of being purified given to the individual by plays is certainly effective in the process of producing a poetry by the poet purified with poem. When Ergülen's poems are analysed within a poem-play perspective, it can be understood that the poet has passed through the stages of converting the play into a poetic function within the framework of linguistic opportunities. Considering the view that the

source of each type of activity is the instinct for play, it can be seen that Ergülen has lost himself within the flow of this play and has become the part of the poetic play. In this study, linguistic areas of play in the poem-play relations found in Ergülen's poems and different manifestations of the signs of the poetic play will be analysed.

Key Words: Poet, poem, play, language, metaphor

Giriş

Zihinsel ve bedensel eylemlerimizin ortaya çıkışında oyun etkin konumdadır. Oyun, kültürel aktivitelerin potansiyel olarak devamlılığının sağlanmasında ve hayatın kurucu niteliğinin tamamlanmasında kendi kendini açıklayan imgesel bir varoluştur aynı zamanda. *"İnsanın deneyimsel varoluşunun tamamı oyun oynama temeli üzerine inşa edilir.*[1]Gerçek ile gerçek dışılık arasında hüküm süren ve varoluşsal kaynakların hemen hepsine nüfuz etmiş durumda olan oyun kavramı eski çağlardan günümüze açıklana gelmiştir. Oyunun Toplumsal İşlevi üzerine inceleme yazan Hollandalı tarihçi Johan Huizinga, oyunun kültürden de eski olduğunu, bütün eylemlerin kaynağının, dayanağının insanoğlunun içindeki oyun oynama güdüsü olduğunu belirtir.[2] "İnsan toplumunun ilk büyük faaliyetleri zaten oyunla iç içedir."[3] Dolayısıyla hayatın kurucu işlevini bir anlamda oyun kavramının taşıdığını söyleyebiliriz. Oyunun etkileri ve yönelimleri her alanda farklı şekilde tezahür edecektir. *Kültürel deneyim, ilk olarak oyunda tezahür eden yaratıcı yaşamla başlar."*[4] Yaratıcı yaşam olarak ifade edilen zihinsel ve bedensel eylemlerin aktif hale getirilip yaşamın kurulması, kültürel deneyim de insanlığın geçmişini günümüze taşıyarak yeniden dönüştürüp var etmesi olarak oyunun kaynaklığında yerini bulur. *" Şiir, ilkel kültürlerin unsuru olan başlangıçtaki işlevi içinde, oyun esnasında, oyun olarak doğmuştur. Kutsal bir oyundur, ama bu karakterine rağmen hep zıpırlığın, şakanın ve hoşça vakit geçirmenin sınırında yer almaktadır."* [5]İlkel kültürlerden gelen oyun oynama eylemi içerisinde şiirin doğuyor oluşu, oyun oynama ile kelimeleri kullanarak şiir oluşturma arasında benzerliği ortaya koymaktadır.

Oyunun şiirsel işleve dönüşmesi şüphesiz dilin kullanım olanaklarının işlevselliği paralelinde gerçekleşir. Wittgenstein *"dil-oyunları"* olarak ifade ettiği, bağlama göre çeşitlenen bu kullanım alanı da şiirsel oyunun oluşum aşamasına işaret eder. *"Dilin konuşması, bir etkinliğin veya bir yaşama-biçiminin parçasıdır. Dili kullanmak, dil oyunları oynamaktır; bu da, çeşitli yetenek ve becerileri sergileyen bir etkinlik tarzına angaje olmaktır."*[6]Sözcüklerin kullanılışı bir davranış tarzının karşılığı olarak toplumsal ve bireysel çeşitli rollerin güdümündedir. Dolayısıyla dilin kullanılışı hem dil-dışı etkinlikleri hem de bireyin kendine ait olan deneyimlerinin esasını oluşturmaktadır. Şiir için de şairin sözcükleri kullanışı dil-dışı etkinliklere bağlı olduğu gibi daha çok bireysel deneyimlerini içermektedir. Şiirdeki her sözcüğün kullanımı şairin imge dünyasının anlam katmanlarına göndermede bulunur ve şairin zihinsel faaliyetinin özüne işaret eder. *"Sözcükler resimler değildir, çeşitli dil oyunlarında kullanılan parçalardır. Nasıl ki, satrançta bir taşın anlamı, onun oyundaki rolüne bağlı ise- yani bu taşın nasıl hareket edeceğine, oyuncunun onunla nasıl davranacağına bağlıysa- bir sözcüğün anlamı da, içinde yer aldığı çeşitli*

[1] Winnicott, D.V., (2013), *Oyun ve Gerçeklik*, (Çev, Tuncay Birkan), İstanbul, Metis Yay., s.87.
[2] Huizinga, J., (2010), *Homo Ludens*, İstanbul, Ayrıntı Yay., s.14.
[3] Huizinga, J., (2010), s.21.
[4] Winnicott, D.V., (2013), s. 126.
[5] Huizinga, J., (2010), s.159.
[6] Altuğ, T., (2008), *Dile Gelen Felsefe*, İstanbul, Yapı Kredi Yay., s. 160.

dil-oyunlarındaki rolünde bulunur."[7] Sözcüklerin kullanımı sadece neye işaret ediyorsa onu göstermek değil, her etkinliğin bağlamına göre bir role bürünmektedir. Şiirde şairin şiirsel faaliyetine yönelik bir anlama bürünürken farklı bir edebi türde veya günlük kullanımda da yönelimi ve ifade ettikleri değişmektedir.

Dilin oyunsal işlevi, sözcükleri ilk öğrendiğinde zihinsel oyun aracılığıyla kullanım alanını genişleten çocuklarda ortaya çıkar. Dolayısıyla şiir yazan şair de kelimeleri seçme birleştirme ve özerk biçimde kullanışıyla çocuklarla benzer tavırlara sahiptir. Çocuğun oyun oynarkenki tavrı ile şairin şiir yazarkenki tavrı arasında yeni bir şey ortaya koyma eğlenme ve deşarj olma bakımından benzerlik söz konusudur. *"Sözcükler çocuklara verilen ilk oyuncaklardır."*[8] Bu bağlamda şairlerin oyuncağı da sözcüklerdir. Çocuklar oyun oynarken kendilerini geleceğe hazırlamaktadırlar. Şairin de sözcüklerle oynarken şiirsel eylemini eğlenceli hale getirdiği gibi kelimeleri kullanış kabiliyetini de artırdığını söyleyebiliriz. *"Çocuk oynamakla daha sonraları kültürel yaratıcılığın temeli olacak bir aktiviteyi gerçekleştirmektedir. Winnicott'a göre gerçek sağlıklı insan, paradokslarla birlikte yaşayabilen, oynayabilen, yaratabilen insandır."* [9]Dolayısıyla çocuk, Wittgenstein'in deyimiyle "dil-oyunları"nı aktif bir şekilde yaşama biçimlerine nüfuz ettirirse, çocuğun gelecekteki kelimeleri kullanışındaki hâkimiyet de o denli güçlü olacaktır.

Winnicott oyunun çocuklukta ihtiyaçlar dâhilinde pratik hayatın gidişatına uygunluk taşıdığı; yetişkinlikte ise yaratıcılığa, sanata dönüştüğünü söyler.[10] Yetişkinin sahip olduklarının çocuktan farklı olması sebebiyle oyunun kazandığı anlamlar da değişecektir. Her şekilde oyun, hayatın en küçük örneğidir.*"Bir çocuk ya da yetişkin ancak oynarken ve sadece oynarken yaratıcı olabilir ve bütün kişiliğini kullanabilir; birey de kendini ancak yaratıcı olduğunda keşfedebilecektir."*[11] Şairin bir hissi yaşarken bile yaşıyor gibi oluşuyla ilgili ifadeler de bu duruma işaret eder. Oyunun işlevi özerk oluşla paralel olarak yaratıcı potansiyeli ortaya çıkarır. *"Eğer şairler çocukluğun yakınında yaşıyorlarsa, bunun nedeni onların da sözcüklerle oynamalarıdır."*[12] Şairlerin sanatsal yaratısının kaynağı olarak çocukluğu görmeleri de bu sözcüklerle oyalanırken sağaltılıp, arınıp geçmişlerine çocukluklarına, masumiyet anlarına dönüşlerindendir. Şiirlerini inceleyeceğimiz Haydar Ergülen, şiirin ilk kaynağını çocukluk[13], şairliğinin kumaşının o çocukluğa bağımlı oluşla olduğunu söyler. Çocuğun bir nesneyi sahiplenmesi gibi şair de benzer tavırla kelimeleri sahipleniyor gibidir. Takıntılı bir şekilde birçok şairde kendi kullandıkları kelimelere bir müptelalık söz konusudur.

Şiirin oluşum süreci ile ilgili geçmişten günümüze yapılan değerlendirmelerde farklı görüşler vardır. Şairin kelimeleri kullanış biçimiyle oyun oynama arasında kurulan paralellik sanat ile oyun arasındaki karmaşık ilişkiye de doğallıkla işaret eder. Hilmi Yavuz "Okuma Biçimleri" adlı çalışmasında *"Aristoteles'ten bu yana, şiir kuramı, romantik gelenek dışta tutulursa, şiirin bir 'yaratı'dan çok, bir 'yapım' olduğunu kesinler.'Poesis', evet, Eski Yunanca'da, 'Poiesis'ten ('yapmak', 'imal etmek'ten) geliyor. Bugün, Fran-*

[7] Altuğ, T., (2008), s. 161.
[8] Joubert, J.-L., (1993), Şiir Nedir?, (çev. Ece Korkut), Ankara, Öteki Şiir Yayıncılık, s. 36.
[9] Winnicott, D.V., (2013), s. 13.
[10] Erentay S.,(2011), "Küçüktüm Ufacıktım Top Oynadım Acıktım", *Psikeart Dergisi (Oyun Özel Sayı),* S.14, s.36-42.
[11] Winnicott, D.V., (2013), s.75.
[12] Joubert, J.L., (1993), s.36.
[13] Ergülen, H., (2012), Sonradan Görme, s.103. İstanbul, Ferfir Yayıncılık, s.103.

sızcada 'Poeme' ya da 'Poesie' ve İnglizcede 'Poem' ve 'Poetry' kelimelerinin de kökeni budur: 'Poiesis' ya da 'Yapım'!"[14] olarak ifade eder. Dolayısıyla şairin oyun oynama tavrı da şiirdeki yapma eylemine karşılık gelir. Yine Huizinga *"Poiesis oyunsal bir işlevdir. Zihnin oyunsal bir mekânında, zihnin kendine yarattığı özgün bir evrende, şeylerin "gündelik hayat" takinden farklı bir görünüme büründükleri ve mantık bağlarından farklı bağlarla birbirlerine bağlandıkları bir alanda yer almaktadır."*[15] Dilin bütün imkânlarından yararlanan şair, zihinsel aktivitesini aşkın bir alana taşır. Şiirdeki seçme ve birleştirme eylemi, Tanpınar'ın ifade ettiği kelimelere yönelik *zanaatkârlığa* ve dili madde gibi görmeye işaret eder.[16] Standart dilin kullanımının aşılması sebebiyle yaşama biçimlerinden bağımsız olmayan ama şair ile muhatabı arasındaki birlik vasıtasıyla anlamlandırılan alanda dil-oyununu gerçekleştirir.

Şiir-Oyun Bağlamında Ergülen Şiiri

Ergülen'in şiirleri şiir-oyun perspektifinde irdelendiğinde şairin dilsel imkân noktasında oyunun şiirsel işleve dönüşmesindeki aşamaları geçtiği anlaşılır. Şiir oyun konusunda Ergülen, *"Bence 'oyun' duygusunu İlhan Berk kadar severek benimseyen ve 'oyun'a sonuna dek sadık kalan başka şair yoktur Türk şiirinde. 'Oyun' duygusu ciddiye alınması gereken bir şeydir ve ciddiyet gerektirir"*[17] şeklinde görüşlerini belirtir. Huizinga oyun ve ciddiyet arasında bir zıtlık olmadığını, oyunun çok ciddi olabileceğini iddia etmektedir.[18] Oyunun ciddiliği bireyin yaratıcı zihniyle alakalıdır ve şair de sanatın diliyle oynamasını bilendir.[19]

Ergülen için hayatta her şeyi karşılayan şiir, masumiyetin simgesidir. " *Bu çağda, bu dünyada masumiyeti koruyan tek şey şiirdir."*[20] görüşü ile Ergülen şiirin çocuklukla, masum olan her şeyle ilişkili olduğunu belirtmektedir. Ergülen'in bu görüşü O. Paz'ın şiir üzerine söylediği "*Şiir, masumiyetin yeniden ele geçirilmesidir."*[21] çıkarımına işaret eder. Dolayısıyla şair-şiir-oyun-çocuk çerçevesinde Haydar Ergülen'in de şair olarak oyunsal işlevin imkânlarından yararlandığını söyleyebiliriz.

Huizinga, *"Canlı varlık oyun oynarken doğuştan gelen bir taklit eğiliminin hükmü altındadır "*[22] görüşüyle bütün hayatı taklit ve oyun güdüsünün kuşattığını ifade etmektedir. Bu noktadan Ergülen'de olan mimesis-poiesis kavramlarının birlikteliğinin Huizinga'nın sözünü ettiği '*oyunsal işlevi'* kapsadığını söyleyebiliriz. Ergülen, *"Oyunda da tıpkı gerçekte olduğu gibi bir bakışım vardır ve oyunla gerçeğin buluştuğu, karıştığı yerde de resimlerin yan yana çıkarılması gibi şiirler de yan yana çıkarılacaktır."*[23]Gerçeklikteki bakışından kasıt, oyunda olan simgelemedir. Oyundaki mücadele ve temsiliyet niteliği şiir-oyun ilişkisinde de belirir. Öyle ki her şiir başka şiirlerle karşılaşır ve mücadele içerisindedir ve şiir oyunla gerçeğin birleştiği metaforlar dünyasıdır. Metaforlar oyunun şiirsel biçime dönüşmesiyle oluşturulmuştur. "Şiir dilinin imgeler aracılığıyla gerçekleştirdiği

[14] Yavuz, H., (2010), *Okuma Biçimleri*, İstanbul, Timaş Yayınları, s. 104.
[15] Huizinga, J., (2010), s.156-157.
[16] Yavuz, H., (2010), s.105.
[17] Ergülen, H., (2012), "Uzun Çocuk:İlhan Berk" , http://www.sabitfikir.com/dosyalar/uzun-cocuk-ilhan-berk
[18] Huizinga, J., (2010), s.8.
[19] Huizinga, J., (2010), s.173.
[20] Ada, A., (1998), "Şiirin Kök Saldığı Yer: Hayat", *Akdeniz Altın Portakal Şiir Ödülü Sempozyum Kitabı* Antalya, Akdeniz Yayıncılık, s.27-37.
[21] Paz, O., (1996), *Çamurdan Doğanlar*, (çev. Kemal Atakay), İstanbul, s.65.
[22] Huizinga, J., (2010), s.17.
[23] Ergülen, H., (2012), http://www.sabitfikir.com/dosyalar/uzun-cocuk-ilhan-berk

şey bir oyundur."[24] Oyunun zihinsel aktivite olduğundan hareketle imge oluşturmanın, oyunun sahip olduğu yaratıcılık ve hayal gücüne bağlı olduğunu söyleyebiliriz. Ergülen şiirin yaratıcı bir iş olduğunu belirtmektedir. Çocuk, yetişkin, hasta kısacası bütün insanlık her durumda oyun oynarken yaratıcı olmaktadır. İşte bu noktada Ergülen 'oyun alanı'nın bütün olanaklarını kullanır. *"Jung'un primordial (ilksel, başlangıçtan beri var olan) deneyim ile şairin eserini yaratma süreci arasında kurmuş olduğu bağlantılardan yola çıkarak hem şiirsel deneyim hem de sanatsal deneyimi anlayabiliriz"*[25] görüşü Ergülen'in şiiri insanlığın en eski kolektifi olarak değerlendirmesiyle ilişkilendirilebilir. Sanatsal yaratıda geleneksel kazanımlar temel faktördür. Ergülen, 'verili olan'ın çoğaltılma becerisinin şairin yeteneğiyle bağlantılı olduğunu, şirin ve şairin geçmişten, gelenekten ayrı düşünülemeyeceğini belirtir.

Joubert, *"Sözcükler çocuklara verilen ilk oyuncaklardır."*[26]derken şairlerin dili kullanma biçimlerinin çocuğun hayatı sözcüklerle anlamlandırmasıyla paralel olarak dil ile oynadıklarını ifade eder. Şairin şiir yazarkenki tavrı ile çocuğun oyun oynarkenki tavrının benzer olduğunu Freud rahatlama, deşarj olma olarak ifade eder; bunu Aristo'nun *katharsis* kavramıyla ilişkilendirebiliriz. Çocuk nasıl ki büyüyene kadar her şeyi yarım bırakırsa şair de yazarken hep yarım bırakır, başka şaire bırakır tamamlamayı diye düşünür. Çocuk her hareketinde yarım bırakır sıkılır, ya oyuna geçer ya başka bir yere yönelir. Ergülen, şairin de tavrının benzer olduğunu söyler. Ergülen de şiiri ihtiyacı olduğu için hayata katlanmak için yazdığını belirtir ve şiir onu geçmişine götüren, çocukluğunu tekrar yaşatan bir eylem biçimidir. Çocuk nasıl oyun oynamaya ihtiyaç duyarsa Ergülen de şiir yazmaya o hislerle ihtiyaç duyduğunu söyler. *"Merdivenden değirmene, kırık ümitlerle yıkık hayatlar eşliğinde, selamete çıkma ve sahile ulaşma duygusu bir ömür istiyorsa, ömür de oyun istiyor. Ruh parkı diye bir yer duymadınız mı?"*[27]derken de bu durumu ifade etmektedir Ergülen. Şiirin ruhla alakalı olduğuna dair görüşleriyle paralel olarak Ergülen için de şair ruh parkında eğlenen, eyleyendir.

Ergülen şiiri mektuba benzetmektedir. Mektubun içinde ne olduğu belli değildir. '*Ruh Postası'ndan* yola çıkar ve okura ulaşır. Şiirlerinde oynadığı oyunu desteklemesi için mektup türünü kullanmaktadır ve bu şiirlerini böylece öyküye yaklaştırarak şiiri kurmaya çalışmaktadır. Ergülen mektubu da oyuna benzetirken *"Belki de mektup yazmak en tehlikeli oyunlarımızdan biriydi"*[28] ifadesiyle oyunun sağaltma niteliğinin yanında şairin yazma süreci sonunda yaşadığı hissin dayanılmazlığını ifade eder. Ergülen'e göre eskiden mektup, şiir yazarken kelimelere bile kıyamazdık, doyamazdık. Şiiri ve mektubu yazıp göndermenin onları terk etmek olduğunu, oyun oynadıktan sonra çocuğun gerçek hayata adapte olmakta zorlanıp, oyun sürecine dönmek istemesi gibi şair de şiiri yazdıktan sonra ondan ayrıldığını belirtmektedir. Bu bizi "*Platon'un yazma ile ilgili 'bir tür yabancılaşma' şeklindeki eleştirisi*" [29]ne götürür. Bu noktada Ergülen'in *'Aşk Şiirleri Antolojisi'* adlı şiir kitabında geçen *"yaza yaza kaybederler dünyanın şiirini*" ile *"yazmı-*

[24] Huizinga, J., (2010), s.173.
[25] Ay, Ş., (2010), "Primordial yalnızlık duygusunun entegrasyonu: Yaratıcılık", *Psikeart Dergisi (Yaratıcılık Özel Sayı),* S.8, s. 38.
[26] Joubert,L.J., (1993), s.36.
[27] Ergülen, H., (2011), *Haziran, Tekrar*, İstanbul, Kırmızı Kedi Yayınevi, s.76.
[28] Ergülen, H., (2011), s.26.
[29] Riceour, P., (2003), "Edebî Eleştiri ve Felsefî Hermeneutiğin Bir Problemi olarak "Yazmak"" , Doğu Batı(Edebiyat Üstüne), S.22, s.187-205.

yorum seni koruyorum güzel cümle"[30] dizeleri dikkate değerdir. Şiirin dış şartların hâkimiyetinde ortaya konması içsel olanın dışsallaşması diyalektiğini doğuracaktır. Ergülen de oyunun tehlikesinin oynandıktan sonraki hal ile alakalı olduğunu onu 'terk etmek' in sonucundaki yarım kalmışlıkla bağlantılı olduğunu ifade eder.

Şiiri annelik sanatıyla ilişkilendiren Ergülen, anneyi de lunaparka benzetmektedir. *"Anne adlı bir lunapark var bu dünyada"*[31]ifadesini şiir/anne/oyun ilişkisi dikkate alındığında Ergülen'in şiiri oluşturma sürecinde anneyi 'oyun alanı' olarak gördüğünü belirtebiliriz. *"Yazar annesinin bedeniyle oynayan biridir, onu süslemek ya da yok etmek yazarın bileceği iştir"der Barthes yazarın nesnesi dil, dilin evreni ise 'anne'dir."*[32]Ergülen annesinin yerine şiir yazdığını belirtir ve annesiyle kendini bütünleştirir. Şair asıl kaynak olarak anneyi görmektedir ve anneyle bütünleşme şairi oyun alanına eklemler. Winnicott'un *geçiş alanı* olarak adlandırdığı iç ve dış dünya arasındaki boşluk, şair için de oyun oynama ve sanatsal yaratının mekânıdır. *"Geçiş alanı bebeğin/çocuğun, annesinden ödünç alarak taşıdığı güvenle varolabildiği dolayısıyla yaratıcı oyunlarını oynayabildiği alandır."*[33]Ergülen için de anne arınma soluklanma alanıdır ve şiir de *annelik sanatıdır.*

Ergülen, oyun üzerine şiir yazdığı gibi şiirin içerisinde oyunun şiirsel katmanları yer almaktadır. Şiiri yenilgi ile ilişkilendirmesi oyun sonunda kadere maruz kalma durumunu akla getirir. Şiirdeki tekrar edilebilirlik ve Ergülen'in şiiri yürüyüşe benzetmesi de oyundaki temsillerin yeniden gerçekleştirilmesi ilkesi ile ilgilidir.

"*Hafız ile Semender*" adlı şiir kitabında Ergülen Hafız ile Semender'in yerine geçerek şiir yazar. Ayrıca Lina Salamandre adıyla yazdığı 'Kabareden Emekli Bir Kız Kardeş' adlı şiir kitabında '*oyun içinde oyun'* [34] u kullanması da postmodern eserlerdeki kurmaca yapıyı akla getirir. Başkasının yerine geçme, farklı adlarla şiir yazma oyunun belli başlı özelliklerinden rol yapmayla eşdeğerdir. Portekizli şair Fernando Pessoa'yla benzerliği bulunan bu algılayış biçimini Ergülen O.Paz'dan alıntıyla şöyle ifade eder:

"*Farklı adlar takma adlardan çok farklıdır. Daha açık deyişle, farklı adlar ozanı gizleyen adlar değildirler. Şiir yaratan kişilikler. Her birinin kendine özgü üslubu, izlekleri ve felsefi görüşleri vardır. Takma ad altında yazarın ben'i bölünmemiştir. Aynı kişi bir başka adla yazmayı sürdürür. Oysa farklı adlar Pessoa'dan (Pessoa, karakter ve rol anlamlarını birlikte içeren sözcük) ve birbirlerinden ayrı kişiliklerdir… Farklı adlar şiirsel varlıklar ve bir oyundan doğmuşlardır. Çünkü sanat diğer şeylerin yanı sıra bir oyundur. Oyun öğesi olmaksızın sanat olmaz…"*[35]

Fantezilerin kargaşasında tatmin olamayan bireyin farklı kişiliklerin düşünü kurup oynaması biraz da kendi bedenine, zihnine sığınamamanın göstergesidir. Ergülen şiirinde büründüğü kişiliğin çoğunlukla bayan olması da ayrıca yaratılıştaki memnuniyetsizliğin veya şiirin içerisinde barındırdığı zıtlıkların birleşmesidir. Ergülen de şiirinde karşı cinsin oyununu oynayarak bir yerde merak duygusunu da gidermektedir. Başkasının hislerini algılayarak onun yerine şiir yazma *"vicdan ve empati gibi kişiliğin önemli yapıtaşlarının*

[30] Ergülen, H., (2011), Aşk Şiirleri Antolojisi, İstanbul, Kırmızı Kedi Yay., s.215.
[31] Ergülen, H., (2011), s.70.
[32] Koçak, H., (2011), "Oyunun Poetikasına Giriş", *Psikeart Dergisi (Oyun Özel Sayı), S.14,* s.152-159.
[33] Bay Aytekin, A., (2011), "Oynamak veya Yaşamak Kolay mı?", *Psikeart Dergisi (Oyun Özel Sayı),* S.14, s.73-77.
[34] Alper, Y., (2010), *Psikodinamik Açıdan Haydar Ergülen ve Şiiri(Ateşli Bir Hastalık),* İstanbul, Özgür Yay., s.42.
[35] Ergülen, H., (2006), *Düzyazı:100 Yazı,* İstanbul, Merkez Kitapçılık, s.180.

oluşmasını sağlayan 'oyun'"[36] kavramının gelişimdeki önemine işaret eder. Bu noktada *"beyin araştırmaları, beynin, oyun içindeyken de gerçek içindeyken de aynı bölgelerin aktive olduğunu göstermektedir."*[37] saptaması Ergülen'in şiirindeki tavrın doğallığına değinmiş olur. Çünkü Ergülen şiirinde 'oyun' belki üslûp diyebileceğimiz şekilde kullanmasında çok samimidir ve şiirleri üzerine konuşurken dahi bu oyununu sürdürür. Akıl ile akıl dışılık arasında kalan insanın eylemleri de bu duruma paralel olarak gelişir. Bazen oynar, bazen gerçek olur. Ergülen'in şairliği '*aklı yarımlara mahsus'* bir şey olarak ifade etmesi de bu görüşü destekleyecek özelliktedir.

Postmodern yapıtlarda bulunan kurmaca ve ötekilik anlayışı Ergülen şiirinde de belirgin bir şekilde yer alır. Kurmaca ve ötekilik oyun içerisinde rol ve düzen anlamında karşılığını bulmuştur. "*Postmodernizmle birlikte edebiyatta oluşan 'oyun çağı'ndaki kahramanlar 'oyuncak' vaziyetinde kalır. Çünkü postmodern sanatçı, gerçekliğin varolmadığının bilincindedir."*[38]Ergülen de şiirinde kelimelerle oynar ve bunu bilinçli yaptığını hissettirir. Oyun oynama güdüsünün yetişkinlikte sanatsal yaratı bağlamındaki seyriyle Ergülen de içinde bastıramadığı bu oyun oynama meylini sözcüklerle harflere yöneltmiştir. Ayrıca postmodern metinlerde görülen metnin yapısını bozup metni oyun alanı haline getirme Ergülen'de de söz konusudur. Geleneğe eklemlenme gayesiyle yazdığını düşündüğümüz birçok şiir türü içsel olarak değiştirilmiştir sadece form olarak kullanılmıştır.

Ergülen'in şiirlerindeki oyunun yer alma biçimine örnek olarak "Üzgün Kediler Gazeli" şiir kitabındaki "*Oyunlar Gazeli*" adlı şiir en güzel örnektir.

"*oyun aşkta kurulmuştur hâfız, beni sevsene! dedi*
vefa aptal ayinidir abdâl, oyuna gelsene! dedi" [39]

birkaç dizesinden örnek vermekle yetindiğimiz şiirde görülen tavır şiirin geneline hâkimdir ve birçok şiirinde benzerdir. Oyun aşk kadar doğal bir süreç ve aşk gibi içsel bir olaydır. Uyarıcı bir etkinin olması gerektiği gibi gönüllülük esastır ikisinde de.

'Keder Gibi Ödünç' adlı şiir kitabındaki

"elim çocuklar gibi zalim"[40]

dizesi de dikkate değerdir. Çocuğun oyun oynarkenki bencilliği ve yıkıp, bozup yeniden yapma isteğini, şairin şiir yazarken kelimelere uyguladığı nesneleştirme tavrına karşı çıkış olarak da yorumlanabilir. Çünkü ona göre kelimelerin ruhu vardır ve onlara hayatta naif davranılmalıdır.

Ergülen'in şiir anlayışının gelişmesi ve ortaya çıkmasında cem ayinleri etkilidir. Ayinlerin, ibadetlerin oyunsal içeriğinin olduğunu Huizinga şöyle ifade eder: *"İbadet, ciddiyetin en yüksek ve en kutsal biçimidir. Bununla birlikte, acaba aynı zamanda oyunun da en yüksek ve en kutsal biçimi olabilir mi?"*[41] Ergülen'in şiirlerinde kullandığı ayinlerden esinlenerek ortaya koyduklarından yola çıkarak bu noktada da oyun yönünün şiir alanına hizmet ettiğini söyleyebiliriz.

"*Hafız ile Semender Toplu Şiirler II*" şiir kitabındaki "oyun" adlı şiir;

"R.D.Laing diyor ki:
"Bir oyun oynuyorlar

[36] Sayar, K., (2011), "Oyun ve Hayat", *Psikeart Dergisi (Oyun Özel Sayı),* S.14, s.58-63.
[37] Doğaner, İ., (2011), "Psikodramatist Gözüyle Oyun", *Psikeart Dergisi (Oyun Özel Sayı), S.14,* s.49-53.
[38] Biricik, İ., (2012) "Saatler'in Genişliği", *Değirmen*, S.32, s. 122-132.
[39] Ergülen, H., (2007), Üzgün Kediler Gazeli, İstanbul, Turkuaz Kitap, s. 21.
[40] Ergülen, H., (2008), *Keder Gibi Ödünç*, İstanbul, Komşu Yay., s. 57.
[41] Huizinga, J., (2010), s. 37.

oyun oynamadıkları
üstüne bir oyun oynuyorlar"
Ne söylesem mızıkçılık
bunun üstüne"[42]

bütün olarak oyun eyleminin barındırdığı ciddiyete, yani ciddiymiş gibi davranmaya işaret ediyor. İskoç Psikiyatrisin sözüyle, oyuna oyun içinde yer ayrıldığını ve oyunun oyununa yönelik eylemin gerçekliğinin üstüne artık söz sahibi olamadığını belirtir ki kendisi de bu oyun içinde oyunun uygulayıcılarındandır. Eylemlerin kökeninin oyun içgüdüsü düşüncesinden hareketle şairde bu oyun akışı içerisine kendini kaptırmış ve oyunun bir parçası olmuştur.

"*eski kapı açıl bana*
eski kapı açıl bana"[43]

dizelerinde tekrarlarla başvurduğu dil-oyununda geçmişe açılmak isterken çocuk gibi istediğini, arzusunu anlaşılmış olmamak kaygısıyla çoğaltmaktadır. Ayrıca çocuklarda olan benmerkezci tavır Ergülen'in bütün şiirlerinde dikkati çekmektedir. Sanki bu dizelerde de eski kapının açılması ile farklı bir oyuna da hem kendini hem geçmişini çağırır gibidir. "*haydin aşka kuralım da biz çekelim cümle derdini"*[44]dizesinde yine bir dil-oyununa davet vardır. Oyunlarda olan heyecan ve oyun öncesi zihinsel ve bedensel hazırlık var gibidir. Ergülen'in şiirlerinde dikkati çeken en önemli unsurlardan biri de karşısında biri varmış gibi şiir yazıyor oluşudur. Bu da şiirin oyunsal işlevini akla getirir. Birilerine hitap ediyor şekilde yazdığı şiirler tiyatro sahnesini de anımsatır.

"Bir insanda iki yarım
biri şair biri iyi
biri yalnız biri iyi
bir yarım şiir peşinde
içimde bir yarım yalnız
tamam olmasınlar diye"[45]

dizelerinde sıfatları oyun oynar şekilde kullanışı, çocuğun kelimeleri kullanmaktaki hevesli oluşuna benzer."Yalnız" ve "Yarım" sıfatlarını kullanışı yine tekrar edilen "biri" ve "bir" zamir ve sıfatı zevkle döşenmiş Wittgenstein'in sözünü ettiği satranç oyunundaki taşlar gibidir. Birinin yeri değişse şiirin büyüsü bozulacaktır. Aynı şekilde kelimelerin tasarlanışındaki dikkat de okurun oyun oynar gibi şiiri okumasına sebep olmaktadır ve hem de dilin sınırsız kullanım imkânını da ortaya koymaktadır.

"*N'EYİM BEN*
Pazartesi : Haydar Ergülen
Salı : aydar rgülen
Çarşamba : ydar gülen
Perşembe : dar ülen
Cuma : ar len
Cumartesi : r en
Pazar : n

[42] Ergülen, H., (2008), *Hafız ile Semender Toplu Şiirler II*, İstanbul, Turkuaz Kitap, s.170.
[43] Ergülen, H., (2002), *Nar Toplu Şiirler I*, İstanbul, Adam Yayınları, s.158.
[44] Ergülen, H., (2002), s. 220.
[45] Ergülen, H., (2008), s. 79.

İniyorum gün günden
Adımdan, şiirimden
'n'eyim ben
'n'edir Haydar Ergülen"[46]

Şiir, oluşturduğu görsel algı ile ile dikkati çekmektedir. Okuru bir bulmacaya çözmeye davet eder gibidir. Şiirin tasarlanışındaki ince zekâ yine şairin kelimelerle oynamasındaki ustalığa işaret eder. Şiir, şairin kendini arayışının en güzel örneğidir. İsminden yola çıkarak kendilik bilincini oluşturmaktadır. Günden güne azalması ise dış şartlardan kurtulan, adlandırmalardan, sınırlamalardan kurtulan şairin olgunlaşma sürecindeki egosundan kurtulup daha geniş kapsamlı olan kendilik bilincine yol almasıdır. Yani artık tam bir özgürlüğe dönüşmesi, kendi isminin ona hissettirdiklerinden veya çağrıştırdıklarından kurtulmasıdır. Bu öznenin benliğinden ziyade bir kendilik bilincidir. Şair, şiirinde içeriksel olarak kendi benliğinden kurtulup özgürleşirken aslında dilin özerk kullanım olanaklarından da yararlanmaktadır. Bir yerde şiirsel oyunla özgürleşmektedir. Dolayısıyla dilin forma sokma ve oyunla modelleştirme imkânlarından yararlanmış olur. Bu yararlanma da şiirde de görüldüğü gibi şiirsel oyunla gerçekleşmiştir.

Sonuç

Zihinsel ve bedensel eylemlerimizin ortaya çıkışında etkin konumda olan oyun, kültürel aktivitelerin devamlılığının sağlanmasını ve hayatın kurucu niteliğinin tamamlanmasını sağlar. Dolayısıyla varoluşsal anlamda tamamlanmamızı sağlayan sanatsal faaliyetlerin etkinliğinde de oyun kaynak konumundadır. Dilin kullanım olanaklarının paralelinde oyunun şiirsel işlevi ortaya çıkar. Wittgenstein'in dil-oyunları olarak ifade ettiği bağlama göre çeşitlenen bu kullanım alanı da şiirsel oyunun oluşum aşamasına işaret eder. Bu şiirsel oyunla gerçekleşen sağaltılma ve arınma bütün oyun alanlarında vardır. Şairin metaforlar dünyası, çocuğun oyun oynarken zihnindeki yaratıcılık ve hayal gücünü kullanması gibi işler. Çocuğun oyun oynarkenki tavrı ile şairin şiir yazarken ki tavrı arasında yeni bir şey ortaya koyma eğlenme ve deşarj olma bakımından benzerlik söz konusudur. Oyunun şiirsel planda biçimlendirilmesi metaforları oluşturur. Metaforların oluşması, oyunun zihinsel faaliyeti paralelinde yaratıcılık ve hayal gücünün hareketlenmesini sağlar. Haydar Ergülen'in metaforları şiirlerini oluştururken çokça kullanıyor olması onun bu zihinsel faaliyetini canlı tuttuğuna ve aktif bir biçimde şiirsel oyuna başvurduğuna işaret eder. Oyun üzerine şiir yazdığı gibi şiirin ilk kaynağını da çocukluk olarak görmektedir. Şairliğinin oluşmasında çocukluğa bağımlı oluşunun etkili olduğunu söyler. Dolayısıyla çocukluğunun canlı bir şekilde zihninde, yüreğinde aktif olduğunu bildiğimiz Ergülen için çocuk gibi oyuna daha doğrusu dil-oyununa başvurduğunu söyleyebiliriz. Şiir yazarken hem kelimelerle oynamakta hem de tiyatro çevirirmiş veya biriyle konuşurmuş gibi bir hava vermektedir. Kendisi şiirsel oyunun başrolünde olurken okuru da bu oyuna davet etmektedir. Okur da şiirleri okurken kelimelerle oynamanın zevkini tatmaktadır. Bütün şiirlerine hâkim olmamakla beraber, şiirsel oyun işaretlerinin farklı tezahürlerini şiirlerinde bulmak mümkündür. Oyun bazen humor (ince espri) şeklinde içeriksel olarak belirirken, çoğunlukla *dil oyunları* yaparak Ergülen şiirsel oyunu şiirinde kullanır. Dolayısıyla Postmodern yapıtlarda bulunan kurmaca ve ötekilik anlayışı Ergülen şiirinde de yerini bulmuştur. Kurmaca ve ötekilik oyun içerisinde rol ve düzen anlamında karşılığını bulmuştur. Haydar Ergülen de şair-şiir-oyun-çocuk çerçevesinde oyunsal işlevin imkânlarından yararlanmaktadır.

[46] Ergülen, H., (2007), s.116.

Kaynakça

Ada, Ahmet, (1998), *"*Şiirin Kök Saldığı Yer: Hayat", *Akdeniz Altın Portakal Şiir Ödülü Sempozyum Kitabı*, Antalya, Akdeniz Yayıncılık.

Altuğ, Taylan, (2008), *Dile Gelen Felsefe*, İstanbul, Yapı Kredi Yay.

Alper, Yusuf, (2010), *Psikodinamik Açıdan Haydar Ergülen ve Şiiri (Ateşli Bir Hastalık),* İstanbul, Özgür Yay.

Ay, Şehmus, (2010), "Primordial yalnızlık duygusunun entegrasyonu: Yaratıcılık", *Psikeart Dergisi (Yaratıcılık* Özel Sayı), S.8.

Bay Aytekin, Ayşenur, (2011), "Oynamak veya Yaşamak Kolay mı?", *Psikeart Dergisi (Oyun Özel Sayı),* S.14.

Biricik, İbrahim, (2012) "Saatler'in Genişliği", *Değirmen*, S.32.

Doğaner, İnci, (2011), "Psikodramatist Gözüyle Oyun", *Psikeart Dergisi (Oyun Özel Sayı), S.14, s.48-54.*

Erentay, Sibel, (2011), "Küçüktüm Ufacıktım Top Oynadım Acıktım", *Psikeart Dergisi(Oyun Özel Sayı),* S.14.

Ergülen,Haydar, (2012), "Uzun Çocuk:İlhan Berk", http://www.sabitfikir.com/dosyalar/uzun-cocuk-ilhan-berk.

Ergülen, Haydar, (2012), *Sonradan Görme*, İstanbul, Ferfir Yayıncılık

Ergülen, Haydar, (2002), *Nar Toplu Şiirler I*, İstanbul, Adam Yayınları

Ergülen, Haydar, (2008), *Hafız ile Semender Toplu Şiirler II*, İstanbul, Turkuaz Kitap.

Ergülen, Haydar, (2007), *Üzgün Kediler Gazeli*, İstanbul, Turkuvaz Kitap

Ergülen, Haydar, (2011), *Aşk Şiirleri Antolojisi*, İstanbul, Kırmızı Kedi Yayınları

Ergülen, Haydar, (2006), *Düzyazı:100 Yazı*, İstanbul, Merkez Kitapçılık

Ergülen, Haydar, (2008), *Keder Gibi Ödünç*, İstanbul, Komşu Yayınları.

Ergülen, Haydar, (2011), *Haziran, Tekrar*, İstanbul, Kırmızı Kedi Yayınevi

Huizinga, Johan, (2010), Homo Ludens, İstanbul, Ayrıntı Yayınları.

Joubert, Louis - Jean, (1993), *Şiir Nedir?*, (çev. Ece Korkut), Ankara, Öteki Şiir Yayıncılık

Koçak, Hande, (2011), "Oyunun Poetikasına Giriş", *Psikeart Dergisi (Oyun Özel Sayı)*, S.14.

Paz, Octavio, (1996), *Çamurdan Doğanlar*, (çev. Kemal Atakay), İstanbul.

Riceour, Paul, (2003), "Edebî Eleştiri ve Felsefî Hermeneutiğin Bir Problemi olarak "Yazmak"", *Doğu Batı,* (Edebiyat Üstüne), S.22.

Sayar, Kemal, (2011), "Oyun ve Hayat", *Psikeart Dergisi (Oyun Özel Sayı)*, S.14.

Winnicott, Donalds Woods., (2013), *Oyun ve Gerçeklik*, (Çev, Tuncay Birkan), İstanbul, Metis Yayınları.

Yavuz, Hilmi, (2010), *Okuma Biçimleri*, İstanbul, Timaş Yay.

СЫРЫМ ДАТҰЛЫ АТЫМЕН БАЙЛАНЫСТЫ ШЕШЕНДІК СӨЗДЕР

Нұрсауле Ахатова Кәкімжанқызы

Стамбул университеті, түрік тілі мен әдебиеті факультеті, түрік халық әдебиеті бөлімінің докторанты (Қазақстан)

Түйін

Бұл мақалада әрі би, әрі шешен, әрі данышпан, ақылдан кенде емес қайраткер Сырым Датұлының атымен байланысты шешендік сөздер жөнінде баяндалады. Сырым Датұлы – қазақ тарихындағы күрделі тұлға, шешен де болып сөйлеген, көсем де болып ойлаған, халық тағдырын арқалаған нағыз патриот. Сырым – қазақта қара сөзге дес бермеген шешен, сөз қадірін аса жоғары бағалаған азамат, сөзі мен ісі бірлікте болған қайраткер, алдын болжаған кемеңгер.

Тірек сөздер: Қазақстан, қазақ, халық, көтеріліс

Abstract:

Syrym Batur Datuly – a person of great intellect, strong will, inordinate bravery, one of the first Kazakhmen who stirred up rebellion, for freedom and independence of his fatherland against national oppression. Syrym Datuly, who has always struggled for his nation to have a brilliant future, and called the attention of not only Kazak nation but also al other nations, and who laid a foundation of important works about future, is without discussion one the important historical persons.

Key Words: Kazakhstan, Kazakhs, people, rebellion

Ұлттық намыс жоғалмаса, ұлт ретіндегі халықта жоғалмайды екен. Ұлттық рух бізге халқымыздың асқақ әнімен, мазмұнды жырымен, асау да арынды күйімен, ұлттық салт-дәстүр қағидаларымен келіп жетті. Ұлттық рухты ұрпақтан-ұрпаққа жалғау жолында жанкештілікке бара білген жандарымыздың бірі – Сырым Датұлы. Сырым Датұлы (1742 – 1802 ж. ж.) Қазақстан Республикасы, Батыс Қазақстан облысы, Сырым ауданы, Сарыой жерінде дүниеге келген. Біздің жерлес бабамыз, халқымыздың тарихындағы дара тұлға, ерекше дарын иесі, қазақ халқының патша үкіметінің отарлау саясатына қарсы ең алғаш халық көтерілісін (1783 – 1797) ұйымдастырған, шаруалар мүддесін көздеген аса қадірлі азамат, халқының

бостандығы жолында өз дарындылығын қару еткен кемеңгер, сөз қадірін ерекше бағалаған шешен, халықты игі мақсатқа бастай білген көсем, өз халқының тәуелсіздігі жолында аянбай күрескен қайраткер.

Асылында Сырым Датұлын сөз қылғанда оның үш түрлі қасиеті атап өтіледі. Бірінші- батырлығы. Екінші- шешендігі. Үшінші - оның билік айтқан би ретінде көрінуі [1, 10 б].

Қазақ әңгімешіл халық, әңгімеге шебер халық. Әңгімешілдігін де, шеберлігін де халық әдебиетін зерттеушілердің еңбектеріне сүйенбей – ақ, өз сөзіне сүйенсек те жетіп жатыр.Қазақта шешен деген сөз тектен – тек шыға қоймаған. Бұл әлгі әңгімешіл, шеберлерден де жетік, олардың жоғары шоғырын құрайтындар болса керек. Шешендік сөздер – әдебиетіміздің бетке шығар қаймағы, ауыз екі тіліміздің шырыны. Бір сөзбен бітпес дауды, бір сөзбен қаптаған жауды тоқтатқан асыл сөзіміз.

Сырымның шешендігі қалай дамыды? Ол әрқашан билермен жақын жүрген, олардан ақылы кем болмаса да, олардан бата алды, сәлем берді, ақыл – кеңес тыңдауды дәстүрге айналдырған, өзінше заңға айналдырған. Бұл ақылды ақсақалды сыйлау дәстүрі еді. Ал дәстүр деген қазақша заң. Сырым қаншама шешен, қаншама тапқыр болса да, өз кезеңінің адамы, өз ортасы бар, тыңдаушысы, балаушысы болған жан. Сырым қазақ деген халықтың перзенті. Ол Цицерон да емес, Демосфен де емес. Қазақ оның әкесі, анасы, айналасы, тәрбиешісі,баулушысы. Қазақта бір туған, бірегей деген ұғымдар бар. Ол ұғымдар Сырымдай адамның туа беруі, көп болуы міндетті емес деген мағынаны білдіреді. Бір туған нар, бір туған аруана деген ұғым Сырымның бірегейлігін танытады.

Шешендіктің басты қасиеті тапқырлық, шапшаңдық, тез жауап берушілік болса, тапқырлықтың алуан түрін Сырым Датұлы атымен байланысты шешендік сөздерден кездестіреміз.

Сырым 6-7 жасында бір үйір қойды құдықтан суарып жатса, үш – төрт би аттарын суармақшы болып тоқтайды. Сырым : «Иә, билер, қайда, не жұмыспен бара жатырсыздар?» депті. Билер: «Малымыз барымталанып, соған бара жатырмыз», – дейді. Билер жүрейін деп жатқанда, Сырым: «Уа, билер, бір қойым өліп қалды, не істеймін?» депті. «Қойың өлсе, тұздап ал» – дейді билер. Сонда Сырым: «Тұз сасыса, не істеймін?» – дейді. Бұған жауап таба алмай, билер біраз дағдарып тұрып қалады. Билер мына баланың сұрағына жауап қайтара алмағанда, біз мал даулап ештеңе бітіре алмаспыз деп кері қайтады [2, 57 б]. Билер өздерінде ақыл жоқтығын байқап, кері қайтты, бала Сырымның ақылдылығы мен даналығына ден қойды. Бала Сырымның сұрағына жауап бере алмай, өздерінің шамасын біліп, сапарларын жалғастырмай, барымталанған малдарын қайтарып алудан бас тартты. Егер олардың шешендігі мен ақылы Сырымдай болса, сапар бағытын өзгертпеген болар еді.

Тұспал меңзеу, бернелеу, символдау, басқаны айта отырып, нені нысаналап отырғанын жасыра айту, жұмбақтап айту тапқырлық пен ойлылықтың тағы да басты шарты. Шешендік толғаулардағы кездесетін тұспал мен меңзеулер тыңдаушысын қалың ойға батыру қажеттігінен туады немесе шешендік дауларда қарсыласын сөзден жаңылыстыру мақсатына да қолданады. Тұнып тұрған тұспал, ойлантады. Ал ойлансақ, бұл сөздің арғы мәні орасан терең. Ойлану туралы халқымыз: «Ой-

ланбаса ой тұнады», «Ойнап сөйлесең де ойлап сөйле» дейді. Астарлап сөйлеумен бірге тұспалдап сөйлеу де тапқырлық, шешендікке жатады дедік, «Сырымның қалай би атанғаны» деген әңгімесінде: Бірде жесір қалған әйел аяғы ауыр болса да тұрмысқа шығады. Оның баласын біздің ұрпағымыз деп берген ел даулайды. Дау ұзаққа созылып, іс насырға шабайын деп тұрғанда 7-8 жастағы кішкене бала ханнан бір – екі ауыз сөзім бар, тыңдаңыз дейді. Бұл бала Сырым екен:

- Менің інгенім бар еді, соның туатын ботасын көрші ауыл даулайды.

Бота інгенге тиесілі ме, әлде бураға тиесілі ме?

- Бота інгенге тиесілі, - дейді хан.

- Тақсыр, төреңе құлдық, ендеше бала жесір әйелге тиесілі, - деп екі жақты бітімге келтіріпті [1, 24 б].

Сөйтіп, хан бала Сырымның осынша тапқырлығына таң қалады. Бұл Сырымның жаста болса, сөзге шебер екенін танытады. Бұл тұспалдаудың анықтау түрі. Ал кез келген адам түсіне бермейтін тұспалдың түрлері бар. Мысалы, «Сырымның бата алуы» деген әңгімесінде Сырым Есет батырдан бата аламын деп барады. – Батамды кез – келген адамға бермеймін, сұрағыма жауап берсең беремін, – депті Есет. – Досың көп пе, дұшпаның көп пе? Сырым: Досым көп деп жүрмін. – Досың кім, дұшпаның кім? – деп сұраған Есетке Сырым: – Досым – Алаштың баласы, азаматтары. Дұшпаным жаман туған туысқаным деген екен [1, 14-15 б].

Нұралы Сырым батырға қарындасын алған күйеу екен. Бір күні Нұралы ханға Сырым қонаққа келіп отырып Нұралыдан: – Жылқының торысы көп пе, төбелі көп пе? – сұрапты. Нұралы жауап бере алмапты [3, 89 б].

Жоғарыда келтірілген мысалдардағы «Досым – Алаштың баласы, азаматтары. Дұшпаным жаман туған туысқаным» дегені, «Жылқының торысы көп пе, төбелі көп пе» деп, ханға сауал қойғандағы Сырым тұспалының мағынасы мен мәні терең, оны ондай – мұндай адамдар шеше алмайды. «Торысы» дегені – жылқының бар денесіндегі түгін қазақ еліне салыстырғаны. Төбелін сол қалың қазақ елінің ішіндегі үркердей хан – төре руына салыстырғаны, «Төбелдей аз болып, көпке ақылдаспай жаман іс қылдың, қазақ елін көтеріп, көп болып, аз төрені шабамын» дегені.

Неге олай сөйлейді, тапқырлыққа ой жасыру неге керек оған аса қажет пе? Сонда ойды тұспалмен жанастыру кез – келген азамат қолынан келе бермейді, ол да – өнер екен. Тек терең зейінділікпен ойлылыққа тән құбылыс екенін аңғарамыз.

Шешендік сөздердің шеберлігін тану үшін тұспалдарды жақсы меңгеру керек. Тұспалды түсінбей, шешендіктің сырына жете алмайсың. «Малайсары би мен Сырым батыр» деген әңгімеде бата алғалы келген Сырым Малайсары бидің жұмбақтап айтқан сөздеріне былай деп жауап берген екен: «Өткелсіз суға кездессеңіз – көзіңді мұнар шалған болар», «елсіз шөлге кездессеңіз – қатарыңыз аз қалған болар [1, 44 б]» деген тіркестердегі бірінші компоненттері – тұспал, ал екіншісі оның шешуі. Тұспалды жұмбақпен шатас жоруға болмайды. Тұспал – адамның өмір танығыштығын, өмірді әбден білетіндігін, көреген – болғыштығын айқындау. Бұл арада өмір сырларын тұспалдаушы шешен бе, әлде өмір сырларын оп – оңай шешкен шешен бе, екеуі де осал емес, қара сөзге дес бермеген нағыз шешендер дер едік. Елсіз шөлге кездесу – қарттарға қатарынан қалу, жалғыздықтың, панасыздықтың нышаны. Қатарынан кейінге қалу – әрине, жасы жетіп отырған ақсақалдарға тым жарасымсыз. Ондай жағдайды елсіз шөлге балау – тапқырлықтың

белгісі. Шешендік сөздердің көркемдігі – тұспалдаушылықта, ал оны көп ойланбай тарқату тапқырлық дер едік.

Шешендік толғаулардағы кездесетін тұспал мен меңзеулер тыңдаушысын қалың ойға батыру қажеттігінен туады. Толғау айтушы қарсыласының ой өрісі қаншалықты екендігін байқау үшін, әрі қарай сөйлеуге тұрарлық адам ба екенін аңғару үшін керек. Сондай – ақ шешендік дауларда қарсыласының дау қуып келуінің өзі босқа екенін анықтау үшін де қолданады.

Сырым сөздерінде жұмбақ, тұспал көп ұшырайды. Оның астары көп, тыңдаушысын ойлантады, толғантады, жылдам жауап беруге, шапшаңдыққа, тапқыштыққа үйретеді. Астарлы сөйлеуге шебер Сырым тек жылдам жауап беріп қоймайды, сөзімен өлтіреді, тыңдаушысының айызын қандырады, оған «өзіне де сол керек еді», - дегенді де еріксіз айттырады.

Сырымды біз батыр, шешен, би тұрғысынан түсініп қана қоймай, Сырым қазақ елінің, халқының өзін – өзі билейтін жеке – дара мемлекет болуын қалаған демократ, отаршылдық жүйемен күресуге бар өмірін арнаған аса көрнекті тарихи тұлға екендігін ұғынуымыз керек.

Сол Сырым көксеген тәуелсіздік бүгін орнады. Орнап қана қойған жоқ, адам сенбес шапшаңдықпен өркендеп, өрелі биіктерге ұмтылып барады.

Сырым – біздің Платонымыз, Цицеронымыз, Демосфеніміз. Сырымның сақталып қалған даналық сөздері өлмеді, өз иелерінің есімдерін бізге жеткізді. Осыған орай шешендік сөздердің көркемдігі ерекшеленеді де, ол ерекшелік халық зердесінен берік орын тапқандығымен өлшенеді.

Пайдаланылған әдебиеттер:

Тілеужанов М. М. Сырым Датұлы және оның шешендік сөздер. – Орал: Полиграфия; 1991.

Тілеужанов М. М. Дала кемеңгері немесе Сырым туралы сыр. – Алматы: Сөзстан; 1992.

Ж.Ақбай « Ерен ер- Сырым» Орал: Полиграфсервис; 2002.

TƏNZIMAT ƏDƏBIYYATI VƏ QƏRBÇILIYƏ MÜNASIBƏT SEZAI KARAKOÇ NƏZƏRI-ESTETIK GÖRÜŞLƏRININ TƏRKIB HISSƏSI KIMI

Ofelya BABAYEVA

Azərbaycan Dövlət Pedaqoji Universiteti "Türk xalqları ədəbiyyatı" ixtisası

S.Karakoç nəzəri-estetik görüşlərində tənzimat ədəbiyyatı və qərbçiliyə münasibətin özünəməxsus yeri vardır. Belə ki, o, elmi-nəzəri görüşlərində yabançılığı ənənəyə zidd bir amil kimi dəyərləndirmişdir. Bu mənada onun tənzimatçılığa tam fərqli münasibəti mövcuddur. O, belə hesab edir ki, tənzimatçılıq özündən əvvəlki ədəbi-bədii ənənəni görə bilmədiyi kimi, özündən sonrakı gələcək ədəbi əlaqə üzərindən də xətt çəkir: "Tənzimat, öyle bir çocuk doğurdu ki (Meşrutiyet), onun da çocuğu, şimdi kendini beğenmiyor. Aslından bu kadar uzaklaşacağını bilseydi acaba kaç tenzimatçı yolunda israr ederdi? Bu da gösteriyor ki, Tenzimat, geride kalanı göremediyi gibi, ileriyi hatta tarih için yakın sayılacak bir geleceyi bile göremeyen bir hareketdir"[1].

Sezai Karakoçun ədəbiyyat tədqiqatçısı olaraq klassikanın əhəmiyyəti və onun ənənə rolunda çıxışı haqqında fikirləri təhlil olunarkən birinci növbədə klassik ədəbiyyatın tanınmış şəxsiyyətləri barədə araşdırmaları diqqəti çəlb edir. Bu sırada C.Rumi, Y.İmrə, Füzuli, Nədim, Nəfi, M.A.Ərsoy, Z.Göyalp, N.Kamal, Ə.Hamid və s. ilə bağlı tədqiqləri əhəmiyyətli yer tutur.

Tənzimat ədəbiyyatını "əslindən uzaqlaşma" ittihamı ilə günahlandıran S.Karakoçun fikirlərində bir çox məqamlar diqqətdən yayınmır. İlk növbədə ənənəni daim midafiə edən S.Karakoçun tənzimat ittihamlarının kökündə bu ədəbiyyatın daha çox Avropayönümlü olması ilə bağlıdır. Məlum olduğu kimi "tənzimat ədəbiyyatı həyatı əhəmiyyət kəsb edən yeni ictimai və ideoloji məsələlərə münasibətdə olan ictimai bir ədəbiyyatdır. Bu ədəbiyyatda XVIII əsr fransız mütəfəkkirlərinin fikirləri əsas götürülmüş, Avropanın əski və yeni sənət xüsusiyyətlərinin tədbiqinə xüsusi fikir veilmişdir. Tənzimatçılar ölkədə yalnız istibdad rejimini deyil, köhnə və yenilik tələblərindən uzaq hesab etdikləri bütün sənət və ədəbiyyat anlayışlarını da yıxmağa çalışırdılar. Düzdür, Tənzimat dövrün-

[1] Karakoç, S (1996), s.19.

də əski türk ədəbiyyatının dil, şəkil və s. cəhətləri bəzi sənətkarlar tərəfindən müəyyən hallarda mühafizə olunsa da, Avropa ədəbi modelinin tətbiqi ön sıraya çıxarılmışdır"[2]. Məhz bu cəhətdən S.Karakoç tənzimatı ənənə yolunda böyük maneə hesab edir, ona qarşı bir sıra ittihamlar irəli sürürdü. Lakin bir məsələyə diqqət etmək lazımdır ki, S.Karakoç tənzimatı və tənzimatçıları mütləq mənada inkar etmir. Məlumdur ki, tənzimat ədəbiyyatının Şinasi, Ziya Paşa, Ə.Hamid və s. nümayəndələri Avropameyli olmaqla yanaşı ədəbiyyatın min illik klassik ənənəsindən də bəhrələnmiş və onu paralel şəkildə müdafiə etmişlər. Bu mənada S.Karakoç "Ədəbiyyat yazıları"nda tənzimatı bir tərəfdən "xəstəliklərlə" və ya "yabançı ruhla" dolu sənət kimi xarakterizə etsə də, digər tərəfdən bu ədəbiyyatı dəyərləndirməkdən də çəkinmir. Məsələn, o, 1986-cı ildə yazdığı "II Ədəbiyyat yazıları"nda tənzimat ədəbiyyatını sənət aləmində yeni mərhələ hesab edir. Ancaq burada bir cəhətə fikir vermək lazımdır ki, S.Karakoç bu cür dəyərləndirmələrində əsasən konkret sənətkarlarla bağlı fikir söyləyərkən mövqeyini ortaya qoyur. Bu halda özünəməxsusluq ondan ibarətdir ki, ümumən tənzimat ədəbiyyatına nisbətən hər hansı bir şair daha çox ön plana çıxarılır. Biz bunun bariz nümunəsini S.Karakoçun Ə.Hamidə münasibətində görə bilərik. Yəni S.Karakoç Ə.Hamidi "dağınıqlı və bulanıq" tənzimat ədəbiyyatının nümayəndəsi kimi təqdim etsə də, onu yeni ədəbiyyat üfüqlərinin ilk müjdəçisi hesab edir. Bu fikirlərimizlə biz onu nəzərə çatdırmaq istəyirik ki, bir tədqiqatçı kimi o, tənzimata qarşı daha çox radikaldır, nəinki konkret sənətkar olaraq Ə.Hamidə. Təbii olaraq bu halı ümumi şəkildə onun Tənzimat ideologiyasına qarşı əks münasibətinin nəticəsi hesab etmək olar. S.Karakoçla bağlı tədqiqatların müəllifləri olan türk ədəbiyyatşünaslarından Şakir Diclehan, Əbubəkr Eroğlu, Turan Karataş və s. onun ədəbi-nəzəri görüşlərində bu halın mövcudluğunu təsdiqləyirlər.

Sezai Karakoçun ədəbi-nəzəri görüşlərində XIX əsrin ikinci yarısı avropayönlü türk ədəbiyyatının formalaşma və inkişafında xüsusi yeri olan Namiq Kamal yaradıcılığına özünəməxsus münasibət var. Hər şeydən öncə demək lazımdır ki, N.Kamal yaradıcılığında həm divan, həm də modern ədəbiyyatın təsiri mövcuddur. Lakin tənzimat ədəbiyyatının nümayəndəsi olaraq N.Kamalda Avropa ədəbiyyatının təsiri daha üstün olmuşdur. Prof. Elman Quliyev onun yaradıcılığını forma və məzmuna görə aşağıdakı şəkildə qruplaşdırmışdır:

1.Divan ədəbiyyatı tərzində yazılan şeirlər; 2. Forma baxımından əski, məzmununa görə yeni şeirlər; 3. Həm forma, həm də mövzu baxımından yeni tərzdə yazılan şeirlər. N.Kamalın türk ədəbiyyatı tarixində tutduğu əhəmiyyətli yer istər-istəməz ədəbi-tənqidin bu yaradıcılıqla bağlı araşdırmalar aparılmasını zəruri etmişdir. Sezai Karakoçun N.Kamala yanaşmasında iki amil diqqətdən yayınmır. O, "Xatırlanan və xatırlanmayan", eyni zamanda "Namik Kemal" adlı araşdırmalarında N.Kamala məhz iki aspektdən yanaşır. Yəni bir tərəfdən İslama münasibətini, digər tərəfdən türk təfəkküründün istiqamət dəyişdiricisi, qərb dünyasının sənət ölçü və qəliblərinin ədəbiyyata tətbiqinə görə N.Kamalı təhlil edən S.Karakoç məsələləri elmi baxımdan həll etməyə çalışır, problemə ədəbi-nəzəri və siyasi-tarixi müstəvidə yanaşır. S.Karakoç qeyd edir ki, N.Kamalın "batıçılığına və tənzimatçılığına" baxmayaraq, o, İslama da rəğbətlə yanaşmışdır. Buna görə də onun sənətinin və düşüncəsinin mərkəzində dayanan Qərbçiliyin üstünlüyünü, şairin İslama münasibəti ilə qarşı qarşıya qoyulmasının əleyhinə çıxan S.Karakoç N.Kamalı ikili xarakter müstəvisində təqdim etməyi vacib sayır. "Namik Kemalın bütün batıçılığına ve

[2] Quliyev, E, (2011), s.110.

tanzimatçılığına rağmen, yazılarında kimi kez islam birliğinden bahsetmesi ve genellikle islama karşı sayqılı görünmesi hususu oldu. N.Kemalın düşüncesinin de, siyasette meşritiyet, sosial hayatta da Batıya bakıp bir takım reformlar yapmak şeklinde özetlemesi mümkün olduğuna göre, islama sayğılı görünmemesi için bir sebep yoktur"[3].

«Vətən və hürriyyət şairi adlanan, Osmanlı qalmaq şərti ilə Avropalaşmayı amal edən N.Kamalın islamçılıq görüşləri onun modern görüşləri ilə üst-üstə düşür. S.Karakoç N.Kamalın islamçılıq görüşlərini həm dini, həm də siyasi baxış hesab edir. Lakin burada bir incə məqam ondan ibarətdir ki, İslamçılıq şairin təbirincə desək "Batıçılıqda" ərimək yox, əslində Avropaya qarşı bir islam sipəri yaratmaqdır. Bir növ ənənəyə çağırış və ənənəyə bağlılığı təbliğ edən S.Karakoç N.Kamalın fəaliyyəti timsalında fikirlərini ortaya qoyur, təkcə dini, siyasi baxımdan deyil, həm də ədəbi-bədii baxımdan düşüncələrini əsaslandırmağa çalışır. S.Karakoçun N.Kamala bu cür yanaşması türk ədəbiyyatşünaslığının tanınmış nümayəndələri Ə.Kabaklı, N.S.Banarlı və A.H.Tanpınarın fikirləri ilə üst-üstə düşür. Məsələn, Ə.Kabaklının tədqiqlərinə istinad etsək görərik ki, N.Kamalda islamçılıq "hem bir ülkü, hem de siyasi amactır. Bir yandan islam milleti arasında maddi-menevi kültür bağları, öte yandan sömürgeci Avrupaya karşı toplu bir islam direnmesi kurmak emelini güder. Bu fikir 1870-den sonra Avrupada görülen İslavcılık, Germençilik, latıncılık gibi hepsi de islam ülkelerini hedef alan sömürücü ve istilacı akımlara karşı bir savunma çaresi olarak İslam düşünerleri arasında doğmuştur"[4]. S.Karakoç sənət üçün zəruri hesab olunan ənənə bağlılığını keçmişi təqlid yox, müasir dövrün tələblərinə uyğun müəyyən formada təqdim etməkdə, onu zövq mənbəyinə çevirməkdə görür. XIX əsrin sonu XX əsrin əvvəlləri türk ədəbiyyatının böyük şairi M.A.Ərsoya onun məhz bu baxımdan yanaşma tələbi heç də əsassız deyil. Çünki S.Karakoç M.A.Ərsoyu əski və modern türk şeirində yeni bir məktəb hesab edir. Onun nəzərində M.A.Ersoy əruzu dilimizin "öz malı" etmişdir. S.Karakoça görə söyləniş və ifadə tərzi əruz için vacib şərtdir. S.Karakoç M.A.Ərsoyun poeziyasını təhlil edərkən yazır: "M.A.Ərsoyun şiiri ağıza geldiyi kimi söylənilmiş ve sanki aruzla yazılmamışlardır.[5] Bu təhlillərdə Mehmet Akifin yaradıcılığının iki cəhətinə diqqət yönəlir: İslam və realizm. Hər iki xətti sənət üçün əsas tutan S.Karakoç M.A.Ərsoyun poeziyasında mövcud olan dünyəvi və dini şeirləri yüksək qiymətləndirir, sonrakı ədəbi nəsil üçün ənənə kimi səciyyələndirir... S.Karakoç ənənədən yararlanmanı adi yox, məsuliyyətli bir iş hesab edir. Problemlə bağlı çoxsaylı araşdırmalarında o, əski şeiri müasir şeir üçün əsas qaynaq, söz, ideya və forma bazası kimi dəyərləndirir. S.Karakoç ənənə problemini bütün dünya ədəbiyyatı üçün xarakterik sayır. Yəni, o, haqlı olaraq göstərir ki, ənənədən bəhrələnmək təkcə türk və ya Şərq ədəbiyyatında deyil, o cümlədən Qərb ədəbiyyatında da mövcud olmuş və olmaqda devam edir. Lakin S.Karakoç ənənədən bəhrələnmənin başqa bir məqamına da diqqət yetirməyi unutmur. Bu məqamda Hetenin, Şillerin, Balzakın, Didronun, Russonun şərq ədəbiyyatından bəhrələnməsinə toxunur, Şərq ədəbi ənənəsinin nəinki Şərq, eyni zamanda Qərb ədəbi prosesində də oynadığı rola diqqəti cəlb edir. S.Karakoç Şərqin Qərbə təsirindən danışarkən problemə bir qədər geniş müstəvidə müdaxilə edir. Bu təsiri təkcə ədəbiyyata olan təsir kimi yox, həm də memarlığa, musiqiyə, ümumiyyətlə incəsənətin əksər sahələrinə, hətta şəxsiyyətin

[3] Karakoç, S, (1996), s.17.
[4] Kabaklı, A, (1997), s.49.
[5] Karakoç, S, (1978), s.37.

formalaşmasına da şamil edir və kifayət qədər faktlara istinad edirdi. O, Şərqin Qərbə təsirində Quranın, Məhəmməd Peyğəmbərin, Mühiyyəddin Ərəbinin, Əbu əl Müərrinin, «Leyli və Məcnun"un və s. rolunu xüsusi qiymətləndirir. Lakin S.Karakoç təəssüf hissi ilə qeyd edir ki, Qərb Şərqdən nə qədər bəhrələnsə də, öz yazılarında ya bunları təkzib etmiş, ya da kiçiltməyə çalışmışlar. Həm Qərb, həm də Şərq ədəbiyyatına bələd olan S.Karakoçun hər iki ədəbiyyatlarla bağlı düzgün fikirləri mahiyyətin açıqlanmasına kömək göstərmişdir. S.Karakoçun aşağıdakı fikirlərinə diqqət kəsilmək Şərq-Qərb təsiri kontekstində problemə aydınlıq gətirmək baxımından əhəmiyyətlidir: " Dante "Divina Komediya" yazarkən islam kaynaklarından beslenmişdir. Dantenin Kurani-Kerimden, Muhyiddin Arabinin eserlerinden, Ebu üla əl-Mearrinin "Risaleti Gufran" adlı eserlerinden ve diger islami nakiller"den sanılardan çok daha geniş çapta yararlandığı ve İslama büyük sempati duyduğu anlaşmaktadır"[6]. S.Karakoç "Rimbaud ve İslam" məqaləsində Şərq-İslam mədəniyyətinin Qərb üçün qaynaq rolundan danışmaqla Şərqin ədəbi-bədii üstünlüklərini bir daha təsdiqləyir. Bu təsirin klassik Qərb ədəbiyyatında davamlılığını qeyd edir, "Romeo və Cülyetta"nın "Leyli və Məcnun"dan təsirləndiyini xüsusi şəkildə nəzərə çatdırır. S.Karakoç bu təsiri təkcə klassik dövrlə bağlamır. Qərbə Şərq təsirinin XIX və XX əsrdə də olduğunu ayrı-ayrı ədəbi fakt və nümunələr əsasında sübuta çalışır. Bu sırada Qərbin dahi sənət adamları Hötenin, Bernard Şounun, Rimbaudın adlarını diqqətə çatdıran S.Karakoç Qərb Şəxsiyyət və düşüncə formalaşmasında da Şərq amilini diqqətdən kənarda saxlamır. S.Karakoç Şərq-İslam düşüncəsində insanın kamilləşməsi modelinin Qərb düşüncəsindəki cəmiyyətin təkmilləşməsi modelindən üstün olduğunu nəzərə çatdırır. Buna görə də Qərbin insanı kamilləşdirmə modelinə rəğbətini bilavasitə onların bu modelə olan ehtiyacı ilə bağlayan S.Karakoç bu cür mülahizələrində səhv etmirdi: "19 ve 20-ci yüzyılında ise büyük şahsiyyetlerin eserlerinden önce kişiliklerinin oluşmasında islama açıldıkları gözlenmektedir. Höte bunun en parlak örneğidir... Bernard Şou günümüzden geleceye yalnız İslamın, Peyğember efendimizi ve kendisinin kalacağını ireli sürmüştür. İslam bu dehalara içinde habs olundukları hiristianlık dünyasının duvarlarını zorlama imkanını vermişdir"[7]. Qeyd etmək lazımdır ki, S.Karakoç ənənədən istifadə məsələrinə də xüsusi diqqət yetirir. S.Karakoç haqlı olaraq ənənədən istifadədə təkrar və təqlid yox, yaradıcı yanaşmanı önə çəkir. Bu mənada ənənəyə uymaq prpblemindən danışması onun ədəbi-nəzəri görüşlərinin başqa bir istiqamətini təşkil edir. Bir qədər əvvəldə qeyd etdiyimiz kimi ənənə bağlılığı S.Karakoçun yaradıcılığı və ədəbi düşüncəsində əsas yer tutur. Lakin ənənəyə bağlılıqda o, mexanikliyi deyil, şüurluluğu vacib sayır. S.Karakoç qeyd edir ki, ənənəyə şüurlu yanaşmaq, tələblərə düzgün riayət etmək sənətin mahiyyətində təhlükə yaratmır, əksinə ona yeni çalar gətirir. Xüsusilə, S.Karakoçun 1988-1990-cı illər arasında qələmə aldığı və ilk dəfə 1996-cı ildə çap olunan " Eğik ehramlar" adlı ədəbiyyat yazılarında yer alan " Eğik ehramlar", "Yahya Kemalı anmak", "Mehmet Akif ve dolayısıyla", "Hatırlanan ve hatırlanmayan", "Dante ve İslam" və s. tədqiqat məqalələrində bu cür yanaşma diqqətdən yayınmır. S. Karakoçun ənənə ilə bağlı bu cür fükürləri türk ədəbiyyatşünaslığında Əbu Bəkr Əroğlu, Nedim Çeker, Zemci Çetinkaya, Ömer Erdem, Hüseyn Ulusal, Beşir Ayvazoğlu və digər tədqiqatçılar tərəfindən də tədqiq olunur və ədəbi dövriyyə üçün vacib sayılır.

[6] Karakoç, S, (1996), s.52.
[7] Karakoç, S, (1996), s.53.

"Şeiri şüura bitişik görən"[8] S.Karakoçun şeirin səs, ölçu, forması ilə bağlı mülahizələri sənətkarın ənənədən istifadəsində şüurluluğun funksiyasının nədən ibarət olduğuna xidmət göstərir. Bu yanaşma və iddia bir növ elmsiz şeiri bünövrəsiz divara bənzədən böyük Füzulinin fikirlərinin XX əsrdə davamı və ya təkrarıdır desək yəqin ki, səhv etmərik. Poeziyanın hisslə yanaşı, düşüncə aspektini S.Karakoç "geleneyin yenilenmesi"ndə təhlil obyekti kimi təqdim etməsi təsadüfi deyildir. Məlumdur ki, modern türk şeirində elə sənətkarlar olmuş ki, onlar (məs. Hurullah Ataç kimi) ənənədən istifadə etsələr də, ənənəni modern şeirin qarşısında bir əngəl hesab etmişlər. "XX əsrdən etibarən Y.K.Bayatlı, Behcat Necatigil, Hilmi Yavuz, Bəşir Ayvazoğlu və s. sənətkarların yaradıcılığında ənənənin aparıcılığını danmaq qeyri-mümkündür. Bunlar onu göstərir ki, XIX əsrin II yarısı və XX əsrin əvvəllərində türk ədəbiyyatı üçün meyara çevrilən Avropayönlü modellər öz nüfuzunu itirməyə başlamışdır. Bu o demək deyildir ki, Türkiyə ədəbi mühitində Qərb modeli tamamilə inkar edilir. XX əsr türk poeziyasının ədəbi mənzərəsi hər iki–həm Qərb, həm də Şərq poetik qəliblərinin mövcudluğunu təsdiqləyir. S.Karakoçun çağdaşları hesab olunan Y.K.Bayatlı, N.F.Qısakürək, camal Süreya, N.Hikmet, F.H.Dağlarca, Orxan Bəli, Oktay Rifat, Behcət Necatigil və digər şairlər və yazıçıların yaradıcılığında ənənəvilik və modernizmin sintezini görə bilərik. Maraqlıdır ki, S.Karakoçun ədəbi-tənqidi yazılarında adları çəkilən şair və yazıçıların yaradıcılıqları təhlil olunmuş, təhlil prosesində vurğu daha çox ənənəyə bağlılıq üzərində saxlanılmışdır.

Qeyd edək ki, S.Karakoçun ədəbi-nəzəri araşdırmalarında sənətin millilik amilinə xüsusi diqqət ayrılır. Nədənsə o, ənənəyə bağlı yaradıcılıqlarda milliliyin güclü olduğu iddiası ilə çıxış edir. Düzdür, onun araşdırmalarında çağdaş realist ədəbiyyatda da millilik inkar edilmir. Məs., çağdaş türk poeziyasında Orxan Vəli, Oktay Rifat, Behçet Necatigil və s. yaradıcılıqlarının realizm xüsusiyyətləri üzə çıxarılır, onlara xas olan milli keyfiyyətlər nəzərə çatdırılır.

Bildiyimiz kimi ənənədən bəhrələnmə klassik ədəbiyyatla, daha doğrusu,özündən əvvəlki proseslə əlaqələnən, ona istinad edilən ədəbi hadisədir. Ümumiyyətlə, modern ədəbiyyatla müqayisədə klassik ədəbiyyatda vətən və insan anlayışı bir qədər fərqli plandadır. Klassik ədəbiyyatda insan Allahın "quludur", o, hürriyyət uğrunda mübarizəsində də fərqli təsir bağışlayır. Vətən isə konkret yox, daha çox ümumi səciyyədədir və s.

Dil, isə poetik imkanlarına, söz-səs ifadə tərzinə, zəngin ahəngdarlığına və s.görə fərqlənən forma hadisədir. Buna görə də S.Karakoç modern şeirdə ənənə komponentlərindən danışarkən dil imkanlarından yararlanmağı daha vacib sayırdı. O belə hesab edirdi ki, klassik ədəbiyyatla tanışlıq ilk növbədə türkcənin zəngin dil imkanları ilə tanışlıq deməkdir. Klassik ədəbiyyatın imkanlarından bəhrələnmə isə türk şeirinin ənənəvi dil sistemindən istifadə deməkdir. Qeyd etdiyimiz kimi S.Karakoç sənətdə dilin tətbiqini milli xüsusiyyət komponenti kimi dəyərləndirirdi. O, belə hesab edirdi ki, şeir öncə dil hadisəsidir, öz mayasını, "rəngini" dildən alır. Ona görə də şeirin dili onun milliliyinin göstəricisidir. S.Karakoç haqlı olaraq belə hesab edir ki, "usta şairlərin yüzillər boyu dil təcrübəsindən müasir şairlərin öz dillərinə qatması həm dili, həm də sənəti zənginləşdirər". S.Karakoç eyni zamanda belə hesab edir ki, hər bir dilin qaynağında o dilə sahib olan millətin tarixi, hiss və duyğuları, sənəti və s. kimi zəngin xəzinəsi dayanır. Ona görə də klassik şeirin dil incəliklərinin modern şeirdə tətbiqi millətə bu xəzinəyə sahib olmaq imkanı yaradır. S.Karakoçun nəzərdə tutduğu həmin xəzinə divan şeirinə məxsus ifadələrdir ki, şair özü də bu ifadələrdən yeri gəldikcə istifadə etmişdir:

[8] Karataş, T, (1998), s. 447.

Annemin bana öğrettiği ilk kelime
Allah şahdamarımdan yakın bana benim içimde.

Annem bana gülü şöylə öğretti,
Gül, Onun, O Sonsuz iyilik güneşinin teriydi.

Annem gizli-gizli ağlardı dilində Yunus,
Ağaçlar ağlardı, gök koyulaşırdı, güneş və ay mahrus.

Babamın uzun kış geceleri hazırladığı cenklerde
Binmiş gelirdi Ali bir kırata.
Ali ve at gelip kurtarırdı bizi dar ağacından,
Asyada, Afrikada, geçmişte, gelecekte.

Biz o atın tozuna kapanır ağlardık
Güneş kaçardı, ay düşerdi, yıldızlar büyürdü.[9]

Göründüyü kimi, bu şeir də divan şeirinə məxsus işlədilən çoxlu ifadələr həm S. Karakoçu divan şeir ənənəsi ilə bağlamış, həm də şeirin bədii təsir gücünü artırmışdır.

Təhlillərdən belə bir qənaətə gəlmək mümkündür ki, ənənə S.Karakoç üçün yeninin inkişafı naminə zəngin bir qaynaq, istifadə mənbəyidir. S.Karakoça görə ən güclü yeni əskini inkar edən yox, onu qəbul edən, ondan kifayət qədər bəhrələnəndir.

Kaynakça:

Kabaklı, Ahmet (1997), *Türk Edebiyatı*, III cilt, İstanbul, Türk Edebiyatı Vakfı Yay.

Karakoç, Sezai (1996), Edebiyyat yazıları *III*, Diriliş yayınları, İstanbul

Quliyev, Elman (2011), "Constant empare", *Türk Xalqları Ədəbiyyatı*. , Bakı

Karataş, Turan (1998), *Doğunun Yedinci Oğlu Sezai Karakoç*, İstanbul, Kaknüs Yay.

Karakoç, Sezai (1996), "Hatırlanan ve hatırlanmayan", *Eebiyat yazıları III*., İstanbul, Diriliş Yay.

Karakoç, Sezai (1978), *Mehmet Akif*, İstanbul, Diriliş Yay., 3. basım.

Karakoç, Sezai (1996), *Gün Doğmadan, Şiirler*. 14. baskı, İstanbul, Diriliş Yay.

[9] Karakoç, S, (1996), s.97.

HAYDAR ERGÜLEN ŞİİRİNDE ÇAĞRIŞIM VE SİMGELEME TEKNİĞİ

Olcay ŞİMŞİR

Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı

Özet

Haydar Ergülen, 1980 sonrası Türk şiirinde kendine has şiir uslubu ile dikkat çeken şairler arasındadır. Haydar Ergülen, şiirlerinde kullandığı soyut kavramları çağrışım ve simgeleme tekniği ile vermeye çalışmıştır. Bu çalışmada Haydar Ergülen'in belirli bir bütünlük içinde sunduğu soyut kavramlar, "zarf, mektup, tren, ahşap, nar " ile ilişkilendirilmiş ve aralarındaki anlam ilişkisi bakımından değerlendirmeler amaçlanılmıştır. Ayrıca çalışmaya konu edilen kavramlara Haydar Ergülen'in şiirlerinde hangi anlamlar yüklediği de tespit edilmeye çalışılmıştır. Haydar Ergülen, edindiği entelektüel birikimi ile gelenekten derlediği alt yapıyı şiirinde harmanlamayı başarabilmiş bir şair olarak karşımıza çıkmaktadır. Bunun yanında zihninde canlandırdığı imgesel dünyayı, gerçek dünyadan nesnelerle ilişkilendirmiş ve anlatmak istediğini somutlama yoluna gitmiştir. Haydar Ergülen'in şiirlerinde geçmiş zaman ve şimdiki zaman, geçmişe özlem, mahalle kültürü, insanlar arasındaki ilişki, tasavvuf, insan algısı ve bireysel yalnızlık kendi içinde anlamsal bir örgü oluşturacak şekilde verlmiştir. Bu özellik Haydar Ergülen'in şiirini hem anlam hem de yapı olarak zenginleştirmiştir. Bu çalışmanın diğer bir amacı da "zarf, mektup, tren,ahşap, nar"ın onun şiirinde nelere karşılık geldiğini tespit etmek ve soyut-somut ilişkisinin nasıl kuruluduğunu açıklamaktır.

AnahtarKelimeler: Haydar Ergülen, çağrışım, somutlama, soyut-somut, simge.

Abstract

Haydar Ergülen in Türkish poetry after 1980, attracts attention with his unique sytle of poets. Haydar Ergülen, in his literaty tecnigue with abstract concepts and nonations association has tired to give. In this study, Haydar Ergülen a certain abstract concepts presented in their entirety " envelope, letter, train, wood, pomagranete " and their meanings associated with the terms of the relationships were evaluated. Haydar Ergülen to the concept of the subject of study in Haydar Ergülen's poetry has tired to determine what senses are loaded. Haydar Ergülen acquired by the accumulation of intellectual tradition in his poetry compiled from the use of the infrastructure have managed to emerge as a poet. Besides the imaginary world in his mind associated with objects from the real world and wanted to tell concretized. In Haydar Ergülen's poetry the past time and the present time , missin the past, neighborhood culture, human relations, sufizm, humanity and personal loneliness in itself to form a semantic system is given. Haydar Ergülen's this feature as well as building and meanig of his peoms has enriched both. Another aim of this study " envelope, letter, train, wood, pomagranate" corresponds to what in his poetry that he identified and absract-concrete relationship is to explain how to install.

Key Words: Haydar Ergülen,connotation, concretizion,abstract-concrete, symbol.

1980 sonrası Türk şiiri içerisinde kendi poetikasını oluşturarak öznel ve özgün bir kavram dünyası kuran şairler arasında Haydar Ergülen dikkat çekmektedir. Haydar Ergülen, kelimlerin çağrışım gücünden yararlanarak şiirinde simgesel bir anlam örgüsü kurmuş ve kullandığı imge, izlek, simgeler arasında bir bütünlük oluşturmuştur. Derin ve geniş bir alt yapıya sahip bu anlamsal yumak içerisinde "zarf, mektup, tren, ahşap, nar " Haydar Ergülen'in şiirinde ayrı ve sistematik bir değere sahiptir. Belirlenen bu kavramlar Haydar Ergülen'in şiirinde kullandığı poetik kodlarını da içermektedir. Araştırmaya konu olan bu simgeler ile çağrışımsal yapı arasında sıkı bir ilişki olduğu tespit edilmiştir.

Haydar Ergülen, edindiği entelektüel birikimi ile gelenekten derlediği alt yapıyı şiirinde harmanlamayı başarabilmiş bir şair olarak karşımıza çıkmaktadır. Bunun yanında zihninde canlandırdığı imgesel dünyayı, gerçek dünyadan nesnelerle ilişkilendirmiş ve anlatmak istediğini somutlama yoluna gitmiştir.

Haydar Ergülen'in şiirlerinde zarfı hem gerçek anlamıyla hem de şairin ona yüklediği soyut anlamlarıyla görmek mümkündür.

" kardeşlik yazıyorsa bir zarfın üzerinde
adresi bellidir, Türkiye'dir" [1]

Yukarıdaki alıntıda zarf, Haydar Ergülen'e göre bir kardeşlik vesikasıdır. O'nun şiirlerinde canlı bir yapıya sahip, insanlar arasında iletişimi sağlayan sıcak ve vefalı bir hatıra, duyguların aktarımı kullanılan sıcak bir kanal durumunda olan zarf ayrıca zamansal eleştirinin yapıldığı şiirlerde eski zamanlara karşılık gelir.

" her zarfın bir yolculuk olduğu
zamanlardan kaldılar..." [2]

Haydar Ergülen, geçmişin sıcak hatırası içerisinde yaşayan, eski zaman alışkanlarından vaz geçmeyen, geçmişe dönük özlemini içinde hep canlı tutan bir şairdir. Modern zaman eleştirisi yaptığı şiirlerinde kimi zaman zarfı kullandığını söylemek mümkündür.

"böyle yazmıştım eskiden
şimdi ne mektup kaldı, ne heyecan
faturalar, ölü paralar düşüyor
açılan her zarfın içinden." [3]

Zarf ve mektup onun şiirlerinde günlük hayatta olduğu gibi yakın ve sıkı bir ilişkiye sahiptir. Bununla birlikte Haydar Ergülen, mektup nesnesini şiirlerinde daha özel bir manada kullanır. Bu simgeler arasında;

"*insan kapalı bir mektup gibi sonsuza gider"* [4] mektup → insan
"mektup bir ev, zarfsa onun kapısı" [5] mektup → ev

Bu iki örnekte simgeleme insan ve mekan üzerinden yapılmış, nesnenin iç dünyasına yönelik bir gönderme amaçlanılmıştır. İnsan, dıştan görünenin aksine içinde bir dünya taşıyan, anılarıyla, sevinçleriye, üzüntüleriyle kısacası onu insan yapan özellikleriyle tanımlanan bir varlıktır. Mektup- insan simgesi Haydar Ergülen'in şiirlerinde yararlandığı tasavvufi geleneği de çağrıştırmaktadır. İnsan ve ev, kapalı birer yapı olmaları sebebiyle mektupla benzer bulunmuş, zarf ise onun anlamını koruyan bir nesne olarak betimlenmiştir. Haydar Ergülen'e göre *mektubun bir zarfa sığması ev olmak içindir*.

[1] Ergülen,H.(2010), *Zarf,* İstanbul,Kırmızı Kedi Yayınevi, s. 26.
[2] Ergülen,H.(2010), *Zarf,* İstanbul,Kırmızı Kedi Yayınevi, s. 25.
[3] Ergülen,H.(2010), *Zarf,* İstanbul,Kırmızı Kedi Yayınevi, s. 27.
[4] Ergülen,H.(2010), *Zarf,* İstanbul,Kırmızı Kedi Yayınevi, s. 35.
[5] Ergülen,H.(2010), *Zarf,* İstanbul,Kırmızı Kedi Yayınevi, s. 47.

Eski alışkanlıkların tazelenmesi, modern alışkanlıklardan bir nebze olsun uzaklaşılması için gerekli olan şey Haydar Ergülen'e göre mektup yazmaktır. Bu aynı zamanda yukarıda bahsi geçen mektup- ev ilişkisi için de geçerlidir. "Çünkü ev, mektup bekler. Mektup girmeyen eve şiir de girmez."[6] Haydar Ergülen'in mektuba bir görev ve zihniyet yüklediğini söylemek mümkündür. Ona göre mektup, geleneksel kültürün bir mirası, modern zamanların hayatımızı kuşatmadığı vakitlerden kalma bir yadıgar ve insan tarafımızın kadim bir dostudur.

Bu geleneksel miras ve yapı içerisinde insanları birbirine en çok bağlayan ögelerden birisi de trendir. Tren; yeni dostlukların kurulduğu, kendine has bir kültür ile anılan, duygusal tarafımıza hitap eden bir araçtır. Bu yönüyle trenin insan ruhunda ve hafızasında bıraktığı etkiler Haydar Ergülen'in şiirlerinde canlı bir panorama şeklinde işlendiğini söylemek mümkündür. "*Tren bir törendir, eski medeniyet gibidir, yani asıl medeniyet gibidir."*[7] Fakat Haydar Ergülen, zamanın değiştiğini kabul etmese de bu durumun farkındadır. Ergülen, kendi dünyasında çocukluk günlerinin sıcak hatırası ile tren arasında bir ilişki kurmuştur. Çocukluk günlerine ve geçmiş yaşantısına olan özlemin trenin hayatında önemli bir yer ettiği zamanla beraber anmış ve çocukluk- geçmişe özlem-tren çağrışımını kullanmıştır.

"yine gelse o tren
haşhaşlı çörek ve sıcak sahleple
yine kandırsak onu.
Heyhat ne tren, ne çocukluk
hiçbiri taşradan sökün etmiyor." [8]

Tren, Haydar Ergülen'in çocukluk günlerini, annesini, babasını, Eskişehir'i, Haydarpaşa'yı anmanın ve onları özlemenin zeminidir. O'na göre trene binmek Eskişehir'e yol almak ve hatıraların silinmez dünyasına tekrar dalmaktır.

"*Eskiden tren geçerdi de şiirlerimizden*
yetişmeye çalışırdım nefes nefese" [9]

Denilebilir ki tren, Haydar Ergülen'in şairlik hafızasında önemli bir yere sahiptir. Bu önem içerisinde ara verdiği şiir yazmaya tekrar başlaması da vardır. Bununla birlikte tren O'nun için canlı, duygusal ve kültürel bir varlık aynı zamanda geleneksel kültürün gayriresmi ulaşım aracıdır.

Geleneksel Türk mimarisinde kullanılan ahşap, geçmişin kültürel yapısına bütüncül yaklaşan Haydar Ergülen için gerçek anlamından çok daha uzak ve simgeseldir. Eski kültürel varlığın, modern-betonarme binalara karşı verdiği mücadelenin en büyük destekçisi Haydar Ergülen'dir.

"ahşabın mırıldandığı iyilik
eski alışkanlığıdır hayatın." [10]

O'na göre ahşap, çocukluğunu yaşadığı mahallenin yapısı ve insan yaşamının eski bir tanığıdır. Geçmişe olan özlemi serin yaz akşamlarıyla anan Haydar Ergülen, yeniden o eski hayatı istemektedir.

---

[6] Ergülen, H.(2011), *Haziran,Tekrar,* İstanbul, Kırmızı Kedi Yayınevi, s. 21.
[7] Ergülen, H.(2011), *Trenler De Ahşaptır*, İstanbul, Kırmızı Kedi Yayınevi, s. 23
[8] Ergülen, H. (2011), *Keder Gibi Ödünç*, İstanbul, Kırmızı Kedi Yayınevi, s. 36.
[9] Ergülen, H.(2011), *Keder Gibi Ödünç*, İstanbul, Kırmızı Kedi Yayınevi, s. 34.
[10] Ergülen, H. (2011), *Keder Gibi Ödünç*, İstanbul, Kırmızı Kedi Yayınevi, s. 37.

ahşap	ev
ahşap	yazı
ahşap	arkadaşlar
ahşap	mevsimler
ahşap	kasabalar
ahşap	yolculuk
ahşap	kadın

Yukarıdaki simgeleştirmeler Haydar Ergülen'in şiirlerinde kullandığı ahşap metaforunun belirgin örnekleridir. Ahşabın çağrıştırdığı tüm kavramların geçmiş zaman, çocukluk, mahalle kültürü, yakın çevre ile ilgili olduğu görülmektedir.

Bununla birlikte çocukluğun kara dumanlı hatırası olan *trenlerin de ahşap* olduğunu belirtmeden geçmeyen Ergülen, hem treni hem de ahşabı geçmiş zaman izleğinde birleştirmiştir. Ayrıca Haydar Ergülen, *Trenler de Ahşaptır* kitabında şunları belirtmektedir:

"Tren gelir, yüzün gelir, hüzün gelir, tutup 'trenler de ahşaptır' deyişim başka neden olacak, elbette bundandır, ahşap anıları da ancak ahşap yolcular taşır çünkü. Zira kıymetlim olan her şeyin bir adı da ahşaptır." [11]

Haydar Ergülen'in şiirlerinde en çok tercih ettiği ve onunla en çok anılır olan kavramlardan bir tanesi de nardır. Nar; O'nun çocukluk yaşantısından, edindiği Alevî-Bektaşi kültürüne kadar önemli bir entelektüel kaynağın simgesidir. Çok sesli ve kalabalık bir toplum yapısının da simgesi olan nar aynı zamanda tasavvufî bir anlama sahiptir. Bu Haydar Ergülen'in şiirine konuk ettiği renkli şahıs kadrosunu yansıtırken eski zamanların sıcak, yakın ve samimi insanî ilişkilerini de temsil eder. Diğer yandan tasavuufi hava içerinde değerlendirildiğinde nar; vahdeti, çokluktan tekliğe uzanışı ve insanın manasını koruyan dış yapıyı da çağrıştırır. Mitolojik birikim içerisinde narın mitik anlamlarını da hatırlatan çokkatmanlı, çokanlamlı, çoksesli bir simgeleştirme ve çağrışım tekniğiyle okuyucunun karşısına çıkan Haydar Ergülen, barış ve huzur içinde yaşamanın da kodlarını vermektedir.

"Kış büyük geliyor nara gidelim" [12]

Alevî- Bektaşî gelenek içerisinde değerlendirildiğinde Pir Sultan Abdal'ın "Açılın kapılar şaha gidelim" sözünü hatırlatan dize nar = şah simgesini ortaya koyarken aynı zamanda Ergülen'in tasavvufî kaynaklardan da yararlandığını göstermektedir.

[11] Ergülen, H. (2011), *Trenler De Ahşaptır*, İstanbul, Kırmızı Kedi Yayınevi, s. 69.
[12] Ergülen, H. (2013), *Nar:Bütün Şiirleri* , İstanbul, Kırmızı Kedi Yayınevi, s. 204.

"Narın bir evi var pek kalabalık
Keşke biz de otursaydık orada
Ev büyük geliyor şimdi her oda
Bir ayrılık, çocuklar kapalı kutu,
Bahçeler dağınık: Bir salkım üzümü
Paylaşırken nasıl da bağ bahçe arkadaştık," [13]

Nar, Haydar Ergülen'in kalabalık iç dünyasını ve çocukluğunun geçtiği ilk çevreyi de simgeler. Bu dünyaya olan özlemini dile getirmekten çekinmeyen Ergülen, narın tanelerinin her birini birer insana benzeterek bu canlı şahıs kadrosunu evrensel düzleme çıkarmaktadır.

"Tenden önce dile yoksulluk düşer
Dil üşümeden daha üzülmeden ten" [14]

Ayrıca " ten, dil, yoksulluk" kavramları yine yararlandığı tasavvufî geleneğin kodlarını içermektedir. Tüm bunlar birlikte değerlendirilğinde narın haydar Ergülen poetikasında özel ve çokkatmanlı bir yapıya büründüğünü ve çağrışım alanı geniş bir anlamsal zeminin oluştuğunu söylemek mümkündür. Bununla birlikte nar, Haydar Ergülen'in geçmiş ve çocukluk kadar uzak olmayan , bilinmemekten çok bulunmayan bir ülkedir. Kendisi bu konuda *Trenler de Ahşaptır* kitabında şunları belirtmektedir: " *Tam tersine onu , yani uzak görünen yakın ülkeyi, br evin kapısında yere atıp kırmak eski adetten sayılıyor ve deniliyor ki, onu evin içine yaymalı ki diriliğimiz birliğimiz, birliğimiz çokluğumuz, çokluğumuz varlığımız olsun, hem uğur gibi, nazar gibi darlıktan, yokluktan, fenalıktan, korusun, hem de bereketimiz olsun, sevincimizi, iyiliğimizi, nimetlerimizi ve şenliğimizi artırsın, bizi kötüye muhtaç etmesin, kötünün kapısına düşürmesin. Evvel nar, öyle evvel bir ülkedir işte*."[15]

Bu ifadelerden Ergülen'in narın kutsallığına inandığını düşünmek ve narın Anadolu mitolojisindeki yerini benimsediğini anlamak mümkündür.

Sonuç olarak Haydar Ergülen şiirlerinde "zarf, mektup, tren, ahşap, nar"ı simge ve çağrışım tekniğinden yararlanarak bu kavramlara yeni, özgün ve özel anlamlar yüklemekle sanatı ve Türk şiiri içerisinde başarı sağlamıştır. Bu başarısı O'nu Türk şiiri içerisinde ayrı bir yere koymuştur.

Kaynakça

Ergülen, H.(2011), *Haziran,Tekrar,* İstanbul, Kırmızı Kedi Yayınevi.
Ergülen, H. (2011), *Keder Gibi Ödünç*, İstanbul, Kırmızı Kedi Yayınevi.
Ergülen, H. (2013), *Nar:Bütün Şiirleri ,* İstanbul, Kırmızı Kedi Yayınevi.
Ergülen, H. (2011), *Trenler De Ahşaptır*, İstanbul, Kırmızı Kedi Yayınevi.
Ergülen, H. (2010), *Zarf,* İstanbul,Kırmızı Kedi Yayınevi.

[13] Ergülen, H. (2013), *Nar:Bütün Şiirleri ,* İstanbul, Kırmızı Kedi Yayınevi, s. 204.
[14] Ergülen, H. (2013), *Nar:Bütün Şiirleri ,* İstanbul, Kırmızı Kedi Yayınevi, s. 204.
[15] Ergülen, H. (2011), *Trenler De Ahşaptır*, İstanbul, Kırmızı Kedi Yayınevi, s. 177.

PARÇALANMIŞ BİR HAYATIN CAN KIRIKLARI: SABAHATTİN ALİ ŞİİRLERİNDE TEZATLAR

Ozan YILDIRIM

İstanbul Kültür Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı

Özet

Sabahattin Ali hem yazdıkları hem de yaşadıklarıyla Türk Edebiyatı'nın en çok tartışılan isimlerinden biri olmuştur. Sabahattin Ali'nin duru ve canlı bir Türkçe ile yazdığı eserler, en çok okunanlar arasında hâlâ yerini muhafaza etmektedir. Sabahattin Ali'nin her ne kadar öykücülüğü ile Türk Edebiyat'ında ağırlığı hissedilse de romanları ve şiirleriyle hafife alınamaz bir başarı yakaladığı açıktır.

Sabahattin Ali hem yaşarken hem de öldükten sonra büyük bir ikileme mahkûm edilmiştir. Sabahattin Ali'nin siyasi tercihi, onun nesnel bir şekilde anlaşılıp incelenmesinin önüne geçmiştir. Sabahattin Ali hakkında bilinenlerin zıtlık oluşturmuştur. Şair olarak Sabahattin Ali'nin şiirlerindeki en büyük unsurlardan biri ikilemedir. Bu tesadüfün ilginçliği değerlendirilmeye değerdir.

Anahtar Kelimeler: Sabahattin Ali, Tezat, İkilem, Dağlar ve Rüzgarlar

Abstract

Sabahattin Ali has been one of the most controversial figures in Turkish Literature both with his life and with what he has written. Sabahattin Ali's works, which are written in a very clear and lively language, are still among the most-read in Turkish literature. Although Sabahattin Ali is largely known as a writer of short stories, it is clear that his success as a writer undeniably owes to his poetry and novels as well.

Sabahattin Ali has been the subject of a great dilemma both after his death and while he was alive. Sabahattin Ali's political stance has been an obstacle against understanding and analysing him and his works in an objective light. It has also created a dilemma as to what is known about Sabahattin Ali. One of the most important aspects of Sabahattin Ali's poetry happens to be "dilemma", an interesting coincidence that is worth examining.

Key Words: Sabahattin Ali, Contradiction, Dilemma, Mountains, Winds

Giriş

Sabahattin Ali hem yazdıkları hem de yaşadıklarıyla Türk Edebiyatı'nın en çok tartışılan isimlerinden biri olmuştur. Sabahattin Ali'nin duru ve canlı bir Türkçe ile yazdı-

ğı eserler, en çok okunanlar arasında hâlâ yerini muhafaza etmektedir. Sabahattin Ali'nin her ne kadar öykücülüğü ile Türk Edebiyat'ında ağırlığı hissedilse de romanları ve şiirleriyle hafife alınamaz bir başarı yakaladığı açıktır. Eserlerine konu ettiği kahramanların Türkiye topraklarında nefes alan karakterler olması ve sanatçının hayatının genç yaşta istenmeyen bir şekilde neticelenmesinin toplumda yarattığı vicdan azabı ile ünü Türkiye sınırlarını aşmıştır. Leyla Alkayeva bir makalesinde, Sabahattin Ali'nin 1940'lı yıllarda Sovyetler Birliği'nde en çok tanınan yazar olduğunu, daha Sabahattin Ali hayattayken bile, Sovyetler Birliği'nde, onun edebiyatı üzerine birçok tez yapıldığını söyler.[1]

Sabahattin Ali hem yaşarken hem de öldükten sonra büyük bir ikileme mahkûm edilmiştir. Sabahattin Ali'nin siyasi tercihi, onun nesnel bir şekilde anlaşılıp incelenmesinin önüne geçmiştir. Şöyle ki; ya kollarından tutup gökyüzüne taşıyarak tanrılaştırıldı ya da ayak bileklerinden tutarak yeraltına çekerek dibe batırıldı. Türk dilini etkileyici bir şekilde kullanan, üretken bir yazarın, bu iki tutumu hak etmemektedir.

Sabahattin Ali'nin sanatçı kişiliği ötelenerek yüzeysel bir şekilde siyasi tutumu yüzünden çok sevilmesi ya da hiç sevilmemesi büyük bir bilgi kirliliği yaratmıştır. Şu anda Sabahattin Ali hakkında bilinenler ve söylenenler birbirleriyle çelişmektedir. Sabahattin Ali'nin erken ölümü ve ona akran olanların birçoğunun bugün hayatta olmayışı bu bilgi kirliliğinin giderilmesini olanaksız kılmaktadır.

Sabahattin Ali hakkında bilinenlerin zıtlık oluşturmuştur. Şair olarak Sabahattin Ali'nin şiirlerindeki en büyük unsurlardan biri ikilemedir. Bu tesadüfün ilginçliği değerlendirilmeye değerdir. Bizde tam bu bağlamda Sabahattin Ali'nin yaşarken yayımlanan *Dağlar ve Rüzgârlar* adlı şiir kitabında yer alan şiirlerde bulunan tezat unsurlarını inceleyeceğiz. Yani parçalanmış bir hayatın can kırıklarını toplamaya çalışacağız. Elbette parçalanmış can, parçalanmış cam gibidir. İstediğimiz kadar toparlamaya veya birleştirmeye çalışalım, eskisi gibi canlı ve kusursuz olmayacağı kesindir.

Yaşar Nabi'ye göre Sabahattin Ali şiirleri, bilinerek imajdan kaçınılmış, sade ve güzel şiirlerdir. Yaşar Nabi, Sabahattin Ali şiirinin halk şiiri türünün özelliklerini taşımasını şöyle açıklar: *"Ve bize, şiirleri doğrudan doğruya bir halk şairi elinden çıkmamış olduklarını hissettirmekle beraber, o tanıdığımız ve sevdiğimiz samimi edayı hissettirebiliyor. (...) Sabahattin Ali'de iç cevheri vardır. Yapmacığa ve gülünce düşmeden halk tarzında şiirler yazması onun hesabına kaydedilecek büyük bir muvaffakiyettir."*[2]

Neden halk edebiyatı tarzında şiir yazığını soran Reşit Ertüzün'e Sabahattin Ali, münevver (aydın) kafası ile halk kalıpları ile kendine göre çığır açmayı denediğini söyler.[3]

Sabahattin Ali'nin imajdan uzak, sade ve samimi şiirler yazdığı aşikârdır. Sabahattin Ali'nin şiirlerini yazarken yaşadıklarından beslendiği tezi de doğru olabilir. Lakin, Sabahattin Ali ilk şiir kitabı ''Dağlar ve Rüzgarlar'' yayımlandıktan sonra, bu şiir kitabını çıkardığına pişman olur. Çünkü şair, bu şiirlerini beğenmez. Bu kitabı hayatının en büyük pişmanlığı olarak görür ve şiirlerini küçümser: *"Dünyada pek çok hatalar yapmışımdır, fakat bunlardan bir tanesi gayri kabil-i tamirdir. Ben bu şiirleri kitap halimde çıkarmamalı idim. (...) Başkalarının fikirlerini bir tarafa bırakalım, bu manzumelerin kaç paralık şeyler olduğunu ben herkesten daha iyi bilirim."*[4]

[1] Kolektif, (1980), *Sovyet Türkologlarının Türk Edebiyatı İncelemeleri,* Çev: TatyanaMoran, Yurdanur Salman, İstanbul, Cem Yayınevi, s.81

[2] Ali, Sabahattin, (Şubat 2014), *Bütün Şiirleri,* İstanbul, YKY, s.14

[3] Ertüzün, Reşit, (1985), *Sabahattin Âli Olayının Gerçeği,* İstanbul, Gür Yayınları, s.30

[4] Ali, S.; (Şubat 2014), s.18

Sabahattin Ali, Yaşar Nabi gibi, dönemin edebiyat otoritelerinden birinin söylediğinin tersini söyler. Bu durumda kendi içinde bir ikilem barındırmaktadır. Sabahattin Ali'nin şiirleri ile ilgili yorumlar bile –hatta şairin kendi yorumu bile- bir zıtlık göstermektedir.Lakin, Sabahattin Ali sonra bir mektubunda şöyle diyecektir: *"Şiirlerim zannedildiğinden çok daha samimi. Bunlar benim dimağı hayatımın birer vesikası ve hepsi birden tarihidir."*[5]Şairin şiirleri ile ilgili, taban tabana zıt iki görüşü olduğunu görmekteyiz. Bu arada bugün şairin birçok şiirinin müzisyenler tarafından bestelenmiş ve kitleler tarafından beğenilmiş şarkılar ve türküler olduğunu düşünürsek, şairin ikinci tespitinin daha doğru olduğunu belirtebiliriz. Söylediğimiz gibi, bu kadar ikilemin arasında şiirlerinde tezatların sıkça tespit edilmesi tesadüfîdir. Şairin de söylediği gibi, şiirleri hayatından birer parça, birer anı olabilir. Fakat bizim bakış açımız biraz farklıdır. Bizim şairin hayatı ile ilgili bildiğimiz malumatların çelişik olması, şairin bunu bilerek şiirlerinde kullandığı anlamına gelmemektedir. Çünkü bizim belirteceğimiz tezatların çoğu, Sabahattin Ali'nin şiir kitabının yayımlanmasından sonra olan olaylardır. Biz burada tesadüfî ve ilginç bir durumun üzerine eğileceğiz.

Tezat

Tezat söz sanatları arasında önemli bir yere sahiptir. Tezat sanatı için, -diğer söz sanatlarında olduğu gibi- çeşitli görüşler vardır.

Bunlardan ilki M. A. Yekta Saraç'a aittir. Yekta Saraç'a göre tezat, zıtlık/karşıtlık bulunan kelimeleri bir ibarede toplamaktır. Burada kastedilen karşıtlık, siyah beyaz gibi bir zıtlığın yanı sıra bilmek bilmemek gibi olumlu-olumsuz fiilleri, baba oğul gibi nispet bulunduran ve birinin anlaşılması diğerine bağlı olan kelimeler arasındaki ilgiyi, hatta farklı renklerin (yeşil mavi gibi) birbirlerine karşı durumlarını da içine alır.[6]

Ali Nihat Tarlan ve İsa Kocakaplan'a göre tezat, ortak yanları bulunan iki zıt kavramı, biri gerçek biri mecazî manada olmak üzere aynı konu etrafında toplamak sanatıdır.[7]

Doğan Aksan, *Anlambilim* kitabında yukarıdaki görüşleri yineledikten sınra, *Tümcede Anlam Karşıtlığı (Tersanlamlılık)* başlığında şöyle der: *"Kimi dilbilimciler bu karşıtlıkları* tümce düzeyinde ele almakta, ö*rneğin Lyons(1977:272) "X dişidir" tümcesinin "X erkek değildir" anlamını içerdiğini göstermektedir. Leech'de aynı türden karşıtlıklara değinir (1981:90-109). Eğer aynı açıdan bakılacak olursa tersanlamlılarla kurulacak tümcelerde karşıtlık her zaman ortaya çıkar:*

"Orhan zengindir" / "Orhan fakir değildir"
"Havalar soğuk" / "Havalar sıcak değil" gibi".[8]

Yukarıda söylediklerimizin ışığında, Sabahattin Ali'nin şiirlerinde bulunan tezatları tespit etmeye çalışacağız.

Parçalanmış Hayat ve Tezatlar

Sabahattin Ali ile ilgili birçok teori ortaya atılmıştır. Bunların içinde en ilginç olanı kuşkusuz, şairin soyadı meselesidir. Sabahattin Ali mi, Sabahattin Âli mi? Sabahattin Ali'nin öz dayısının oğlu, Reşit M. Ertüzün, Sabahattin Ali ilgili bir kitap yazmıştır. Kitabın adı *"Sabahattin Âli Olayının Gerçeği"* şeklindedir. Fakat bugün Sabahattin Ali'nin

[5] Ali, S.; (Şubat 2014), s.19
[6] Saraç, M. A. Yekta,(2004*), Klasik Edebiyat Bilgisi Belâgat,* İstanbul, Gökkube, s. 150
[7] Kocakaplan, İsa, (2002), *Açıklamalı Edebî Sanatlar,* İstanbul, Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları, s. 187-188
[8] Aksan, Doğan, (2. baskı), *Anlambilim,* Ankara, Engin Yayınevi, s. 165

kızı, Filiz Ali ismini kullanmaktadır. Bu mevzuda asıl ikilemi yaratan ise Sabahattin Ali'nin mesai arkadaşı Aziz Nesin'dir. Aziz Nesin'e göre durum daha farklıdır: *"Sabahattin Ali'nin soyadı varken, edebiyat sözlüklerine, ansiklopedilere soyadı yok ya da soyadı yasası çıkmadan önce ölmüş gibi Sabahattin Ali olarak geçmiştir. Sabahattin Ali'nin soyadı "Alı"dır. "Alı", "yapmak" fiilinden "yapı", "sevmek" fiilinden "sevi", "vermek"ten "veri" gibi "almak" fiilinden yapılmış bir isimdir. Sabahattin Ali'nin bu soyadı almasının ilginç bir nedeni vardır. Sabahattin Ali'nin çağdaşı üç ünlü kişi vardı ki, bunların ikinci adları "Âli" idi: Hasan* Âlî *(sonradan Yücel soyadını aldı), Emin* Âlî *(sonradan* Çadlı *soyadını aldı), Hasan* Âlî *(sonradan Ediz soyadını aldı.) Bunların üçü de Sabahattin Ali ünlenmeden önce ünlü kişilerdi. Sabahattin Ali'nin ikinci adı "*Âlî*" değil, "Ali" idi. Ama okurları, tanıdıkları, arkadaşları, halk ona "Sabahattin* Âlî*" diyor, kendisinden önceki ikinci adı "*Âlî*" olanların, ünlülerin adı gibi "Sabahattin* Âlî*" diyorlardı. Sabahattin kendisine "Sabahattin* Âlî*" denilmesini, kendisinden önceki, ikinci adları "*Âlî*" olanlara benzetilmesini istemezdi. İşte bu nedenle* Âlî *olmayıp Ali olduğunu daha da üstüne basılarak, vurgulatarak anlatmak için "Alı" soyadını aldı. Umarım ki, bu açıklamamdan sonra edebiyat sözlüklerine ve ansiklopedilere "A" bölümünde Sabahattin'inki Alı olarak girer."*[9]

Sabahattin Ali'nin kızı Filiz Ali Laslo ise şöyle demektedir: *"Bu soyadı konusunda benim de bir bildiğim var. Çünkü bu soyadı en azından, benim doğduğumdan beri kullandığım bir soyadı. Başkaları bu adı yanlış söyleyip yazıyorlarsa ne yapayım! Şimdiki soyadımı da Laslo değil, Lazlo diye okuyup yazmakta ısrar edenler olduğu gibi. Benim nufuskağıdımda soyadı hanesinde* Şenyuva *yazar. Babamın kardeşleri ve annesi bu soyadını almışlar, ama babam kullanmayı yeğlemiş ve* Şenyuva'yı *sildirmiş. Ayvalık'taki nüfus kütüğümde "Ali" olarak kayıt var. "Alı" ise "Ali diye soyadı olmaz, öz isimler kullanmak soyadı kanununa aykırıdır" diyen nüfus memurunu yatıştırmak için babamın yaptığı bir özveri sonucu ortaya çıkmıştır."*[10]

Sabahattin Ali'nin hayatından önemli bir ikilemi verdikten sonra, şairin şiirlerinde yer alan tezatlara da başlamak isteriz. Bu bağlamda ilk örneğimiz *Melânkoli* şiiri olacaktır. Sabahattin Ali'nin *Dağlar ve Rüzgârlar* kitabına baktığımızda, en çok dikkat çeken unsurun karamsarlık ve umutsuzluk olduğunu görmek zor olmayacaktır. Şair en mutlu gününde mutsuz olabilmektedir. *Melânkoli* şiirinin ilk iki dizesi buna örnektir:

"Beni en güzel günümde
Sebepsiz bir keder alır." (S.A, Şubat 2014, B.Ş., 34)

Melânkoli şiiri adından da anlaşılacağı üzere, melankolik bir hissiyatın oldukça yoğun işlendiği bir şiirdir. Şiirin bütününde bu havaya solumak mümkündür. Yukarıdaki dizeler hem melankolik durumun sebebini ortaya koyarken, aynı zamanda kendi içerisinde de bir zıtlık barındırmaktadır. Keder, mutluluğu yok etmektedir. En güzel gün mutlu gündür. Kederin gelişi, en mutlu günü, en mutlu gün olmaktan çıkarır.

"Ne kış, ne yazı isterim," (S.A, Şubat 2014, B.Ş., 34)

Kış ve yaz mevsimleri birbirinin tam tersidir. Bu iki kelime arasında karşıtlık vardır. Şairin zıtlık unsurları bulunan bir diğer şiiri de *Unutamadım*'dır. Şair sevgilisini bir

[9] Nesin, Aziz, (2012), *Birlikte Yaşadıklarım Birlikte Öldüklerim,* İstanbul, Nesin Yayınevi, s.345-346
[10] Laslo Ali, Filiz, Özkırımlı, Atilla, (1979), *Sabahattin Ali,* İstanbul, s. 57-58

türlü unutamadığını belirtir. Bu şiirde de eski güzel günlerin hatırlanması ve o an bulunan zaman içinde, o mutluluğa sahip olunamaması şairi üzer:

"Kalksam gönlümü azâda
Eski günler gelir yâda"(S.A, Şubat 2014, B.Ş., 48)

Bu iki mısrada iki ayrı anlam olabilir. Birincisi, şairin gönlü özgür değildir. Gönlünü özgür kılmak için, eskinin saadetine muhtaçtır. İkinci anlam ise, şair gönlünü özgür kılmak ister, ama eski günleri hatırladıkça bunu başaramaz. İki anlamda iki farklı tezat vardır.Şair bir sonraki mısralarda *nisyan* ve *unutamadım* kelimelerini kullanarak, ikilemi yakalar:

"Bu nisyan dolu dünyada
Yâr, seni unutamadım."(S.A, Şubat 2014, B.Ş., 48)

Bu şiirde şair, sevgiliyi unutmak ister, fakat bunu başaramaz. Bu durumda kendi içinde bir zıtlık barındırır. Unutmak isteyip, aşkın girdabında mücadele verirken unutamama…

"Unutmak istedim ama,
Yâr, seni unutamadım." (S.A, Şubat 2014, B.Ş., 48)

Sabahattin Ali 1928 yılında yabancı dil öğretmenliği öğretimi görmek üzere, dört yıllığına Almanya'ya gider. Lakin bir buçuk sene içerisinde geri dönmek zorunda kalır. Burada asıl problem Sabahattin Ali'nin niçin geri döndüğüdür. Bu konu üzerine çok yazılmış ve tartışılmış olmasına rağmen hâlâ aydınlatılamamıştır. Yukarıda bahsettiğimiz gibi, Sabahattin Ali'nin siyasi görüşleri onun hakkında bilinenlerin zıtlık içerisinde olmasını sağlıyor. Melahat Toygar dönüş olayını şöyle anlatıyor: *"Okuduğu okulda Alman arkadaşlarına komünist düşünceleri aşılıyormuş, dediler. Okul idaresiyle çatışmış, Almanlar onu istememişler. Benim kulağıma böyle geldi. Aslını öğrenemedim. Palaspandıras yurda dönmüş olmalıydı. Çok üzüldü."*[11]Sabahattin Ali'nin komünist olduğunu düşünenlerin inandığı buydu. H. Nihal Atsız gibi, hem Sabahattin Ali ile dostluğu olan hem de Sabahattin Ali'nin komünist olacağına inanmayanlar ise bu olayın *milli hisler* neticesinde cereyan ettiğine inandılar. Hıfzı Topuz, Nihal Atsız'da alıntılayarak olayı şöyle anlatmaktadır: *"Okuduğu okuldan Alman öğrencilerden biri "Bu parazit Türkleri buradan kovmalı" demiş. Sabahattin Ali de hemen yerinden fırlayarak " Biz, demiş, hükümetimizin verdiği parayla okuyoruz. Parazit falan değiliz. Sözünü geri al!" Alman öğrenci sözünü geri almayınca Sabahattin tokadı patlatmış Almanın suratına. Bu yüzden bursu kesilmiş."*[12]

Yukarıda görüldüğü gibi, Sabahattin Ali'nin Almanya'da öğrenimi yarım bırakıp gelmesine sebep olan hadise üzerinde bile birbirinden tamamen zıt iki iddia vardır. Herkes istediğine inanarak, bu bilgi kirliliğini bu güne kadar taşımıştır.

Bu konu hakkında, Sabahattin Ali'nin öz dayısının oğlu olan Reşit Ertüzün, iki iddiayı sıraladıktan sonra şöyle der: *" ... ama bu şövalyece olay gerçek bile olsa, babamın, Maarif Vekâleti'nin bir yetkilisinden öğrendiği dönüş nedeninin bu olmadığını biliyorum. Şimdi artık babamın da, Maarif Vekâleti'nin yetkilileri de hayatta bulunmadıkları için*

[11] Ertüzün, R., (1985), s.24
[12] Topuz, Hıfzı, (Ekim, 2006), *Başın Öne Eğilmesin*, İstanbul, Remzi Kitabevi, s.46

kanıtlayamayacağım bu nedeni açıklamak istemiyorum. Ancak, bu neden ya da olayın, *onüç yaşımın saflığı ile gözümde büyüttüğüm kadar önemli bir nitelik taşımadığını rahatlıkla* söyleyebilirim."[13]

Sabahattin Ali için aşk, çoğu zaman problem olmuştur. Mektuplarının yayımlanmasından sonra, bu durumun ne kadar sancılı olduğu ortaya çıkmıştır. Sabahattin Ali şiirlerinde aşk, genellikle ayrılma, kavuşamama ve eski güzel günlerin yerini alan yeni karamsar kötü günler üzerine kurulmuştur. *Ayırdılar* şiiri de, isminden anlaşılacağı üzerine, sevgiliden ayrılma durumunu anlatmaktadır. Şair, bu şiirinde, önceden yapılması kabil olmayan ve kimsenin yapmadığı şeyleri, yaptığını vurgulayarak, bir zıtlık yakalar.

"Gezilmez diyarlar gezdim,
Yazılmaz koşmalar yazdım;"(S.A, Şubat 2014, B.Ş., 46)

Yukarıdaki mısralarda, şair gezilemez diyarları gezerek ve yazılamaz koşmaları yazarak, olmayacak bir durumun tersini icra ederek, zıtlık yaratır. Şöyle ki, gezilemez diyarları gezmek, o durumun tam tersini yapmaktır.

Şair bir sonraki mısrada, önceden iddia ettiği durumun tam tersine düştüğünü yazmaktadır.

"Ben sensiz yaşayamazdım,
Beni senden ayırdılar."(S.A, Şubat 2014, B.Ş., 46)

"Ben sensiz yaşayamazdım" cümlesi, kendi içerisinde, "sensiz yaşayamazdım, fakat gördüm ki yaşayabiliyorum," manasını taşımaktadır. Bu da açık bir şekilde tezattır.

Şairin bu bağlamda bir diğer şiiri *Eskisi Gibi'*dir. Bu şiir, karşılıksız bir aşkı anlatır. Şair, bütün olumsuzluklara rağmen sevgiliye olan bağlılığını "vurgunum" kelimesi ile ifade eder.

"Başkalarına gülsem de,
Senden uzakta kalsam da,
Sevmediğini bilsem de
Ben gene sana vurgunum"(S.A, Şubat 2014, B.Ş., 52)

Sabahattin Ali, bu mısrası ile mutsuzluğu ifade eder. Bu dizenin altında gizli olan ise şairin bazı kişilere gülüp bazı kişilere gülmediğidir. Şair tek cümle ile bu ikilemi yakalar.

Uzakta şiiri, Sabahattin Ali'nin sevgilisinden uzak olduğu bir dönemi anlatır. Bu şiirde yoğun hissedilen tema, baştan aşağı karamsarlıktır. Şair, eski günlerin neşesini aramakta ve o anda -şiirin yazıldığı an-, bulunduğu ortamda aynı hevesi yakalayamamaktadır. Bu durum şairin canını o kadar çok sıkmaktadır ki yaşamak bile şair için zor bir meşgale haline gelir. Eski günlerin saadetinin yeni günlerde bulunamaması zıtlık yaratmaktadır.

"Çimenler sararıp yanmış,
Çiçekler yere kapanmış,
Yeryüzü çöllere dönmüş,
Niçin benden uzaktasın?"(S.A, Şubat 2014, B.Ş., 51)

[13] Ertüzün, R., (1985), s.24-25

Sevgilinin şairden uzak olması, şairin hayatını adeta cehenneme çevirmiştir. Güzel ve olumlu olan her şey yerini tersine bırakmıştır. Burada tezat olan bölümler, tekil olarak her cümlenin içinde saklıdır. Söz gelimi, bir cümle kendi içerisinde zıddını barındırır. Yani, yeşil olan çimenler sararmış, güçlü ve dik duran çiçekler solmuş, cennete andıran yeryüzü cehenneme dönmüştür. Sevgili uzakta değilken, çimenler yeşil, çiçekler solmamıştır.

"Şu köşede otururdun,
Şurda *ayakta dururdun,*
Şurda *salınır yürürdün;*
Niçin benden uzaktasın?" (S.A, Şubat 2014, B.Ş., 51)

Bu dörtlükteki zıtlıklarda, yukarıdaki dörtlüğe benzerlik göstermektedir. Her mısra kendi içinde zıddını barındırmaktadır. Yani, önceden şu köşede oturan sevgili artık o köşede oturmamakta, şurada ayakta durmamakta ve artık şurada salınıp yürümemektedir. Eskiden olan durumun yerini tam tersi almıştır.

Sabahattin Ali'nin Türk öykücülüğünde yeri yadsınamaz bir şekilde çok sağlam ve temeli çok güçlüdür. Bunun en önemli sebeplerinden biri, o dönem içinde Türk köylüsüne olan yaklaşımıdır. Çok kuvvetli doğa betimleri ile zenginleştirdiği öyküler, köylünün toplumdaki yeri ve bu yerin bireyde oluşturduğu ruhsal durumun titizlikle işlenmesiyle birlikte daha da zenginleşiyor. Bu durumun doruk noktasına çıkışı ve edebiyata kalıcı bir iz bırakışı, elbette *Kuyucaklı Yusuf* romanıdır. Romanda Yusuf, temiz, saf, mağdur bir Türk köylüsüdür. Yusuf, taşra hayatının bütün olumsuzluklarıyla birlikte, o taşranın egemenleriyle de mücadele etmek zorundadır. Bu durum, Yusuf özelinde, tüm saf, temiz, iyi niyetli Türk köylüsü nesnelliğine uzanır. Romanda Yusuf'u diri tutan iki önemli unsur aşk ve kötüye karşı beslediği kin ikileminde somutlanmaktadır.

Sabahattin Ali'nin Yusuf üzerinde çizdiği bu porte edebiyat camiasında, yazarın köylüye iyi niyetle, umutla baktığı izlenimi uyandırmıştır. Romanı okuyan herkesin bu kanıya kapılması gayet doğaldır. Kaldı ki, Sabahattin Ali'nin fikir dünyası içerisinde bu durum mantıksal görülmektedir. Ama Sabahattin Ali hakkında söylenenler bu durum üzerinde de bir ikilem yaratmaktadır.

Sabahattin Ali bir dönem dayısının yanına Yozgat'a gitmiştir. Hıfzı Topuz'a göre bunlar sıkıcı günlerdir. Çünkü, Sabahattin Ali konuşmak için dengi insan bulamamaktadır. Sabahattin Ali, Nahit Hanım'a yazdığı mektupta durumu anlatır: *"Burası beni mutlak çıldırtacak. Ne basit çevre yarabbi! Düşün kardeşim, konuşulacak tek insan bile yok. Hepsi sıradan, hepsi dümdüz."*[14]

Reşit Ertüzün'e göre durum biraz daha farklıdır. Reşit Ertüzün, Sabahattin Ali'nin Yozgat'taki doktor dayısının oğludur. Ona göre Sabahattin Ali, toplumun her kesiminden kimseye yakınlık duymadığı gibi, köyden (Edremit ve Yozgat) ve köylüden pek haz etmiyordu. Reşit Ertüzün olayı şöyle yorumlamaktadır: *"Kitaplarında yakınlık duyduğu görülen köylülerle hemen hemen hiç ilişkisi olmadığı halde, hapishanelerde rastladığı köylü mahkûmların anlattıklarından esinlenerek yazdığı hikâyelerinde idarecilere, memurlara, jandarmaya, ağa dediği eşrafa, kısacası kurulu düzene çatmak için köylüden yana görülüyordu. Fakat Anadolu'nun bir köyünde bir aydan fazla oturmaya katlanabileceğini hiç sanmıyorum."*[15]

[14] Topuz, H., (Ekim, 2006), s.44
[15] Ertüzün, R., (1985), s. 37

Sabahattin Ali'nin 1932 yılında *Atsız Mecmua*'da yayınlanan *Mayıs* şiiri, mayıs ayının şairde uyandırdığı heves, mutluluk ve yaşam sevincini anlatır. Bu şiirde de tezatlara rastlanılmaktadır.

"Mayıs ayların gülüdür,
Taze bir çiçek dalıdır," (S.A, Şubat 2014, B.Ş., 43)

Şairin burada *mayıs* ayını diğerlerinden ayrı tutmaktadır. Burada tersanlamlılık bulunmaktadır. Mayıs ayların gülü iken, diğer on bir ay gül değildir.

"Gönlüm genişler, beslenir;
Yaşamağa heveslenir," (S.A, Şubat 2014, B.Ş., 43)

Yukarıda görüldüğü gibi mayıs ayı şairde bir yaşama sevinci doğurmuştur. Lakin *"Yaşamağa heveslenir"* mısrası şairin mayıs ayından önceki ya da sonraki dönemlerde yaşamaya hevesli olmadığını göstermektedir.

"Çimenlerde yârim gezer;
Yanılır, bana gülümser;"(S.A, Şubat 2014, B.Ş., 43)

Bu mısralarda bulunan zıtlık ise, sevgilinin mayıs ayı ile birlikte başka bir ruh haline bürünüp, önceden gülümsemediği sevgilisine, istem dışı, yanılarak gülümsemesidir.

Kıyamadığım şiiri, şairin nihayetlendiremediği bir sevda öyküsünü anlatır. Şairin bir zaman mutlu olduğu ama şimdi yanında olmadığı, hatta şairin haber bile alamadığı sevgilisine seslenmesidir. Şair şiirin ilk kısmında eskiden sahip olduğu, kendini mutlu eden durumu o anda bulamaması ile hayıflanır.

"Hey bir zamanlar bakıp bakıp
Seyrine doyamadığım!"(S.A, Şubat 2014, B.Ş., 47)

"Hey bir zamanlar bakıp bakıp" dizesindeki tersanlamlılık, şairin artık sevgilisinin yüzünü görememesidir. Şairin bir zamanlar var olan sevgilisini bir zaman sonra kaybetmesini özetler. Kısacası, bir zamanlar şairin yanında olan sevgili artık şairin yanında değildir.

"Dik yamaçların selisin,
Sen benden daha delisin.
Şimdi kimlerin kulusun?
Başını eğemediğim"(S.A, Şubat 2014, B.Ş., 47)

Dik yamaçları seli olmak, özgürlüğü ve simgelemektedir. Aynı zamanda burada tasvir edilen sevgili, baş eğmeyen, dik başlı, asi ve özgürlüğüne düşkün bir karaktere sahiptir. Baş eğmeyen ya da eğdirilemeyen sevgilisin, gün gelip kul olması kendi içerisinde zıt bir durumdur.

Sabahattin Ali ile ilgili çok tartışılan diğer bir konu Mustafa Kemal'e yazdığı kasidedir. Sabahattin Ali, kısa hayatı boyunca tek partili rejimin karşısında durmuştur. O denemin koşullarında tek partili rejime karşı olmak, memleketteki bütün solcuların ve demokrat partililerin asıl siyasi gündemiydi. Şöyle ki, Adnan Menderes, Celal Bayar ve

kurmayları, o denemin ünlü sosyalistlerinden -Mehmet Ali Aybar- gibi tek partili rejime karşı ortak hareket etme teklifi sunmuşlardır

Sabahattin Ali de tek parti rejiminin karşısındadır. Bu sebeple İsmet İnönü'yü ve o dönemde İstiklal Mahkemeleri'nin başında bulunan Kel Ali lakaplı Ali Çetinkaya'yı yeren bir şiir yazar. Konya'da bulunan arkadaşları ve Nihal Atsız'ın ihbarları sonucunda soruşturma başlar ve Sabahattin Ali mahkûm olur.[16] Sabahattin Ali hapisten sonra memuriyete geri dönmek ister. O sıralar Milli Eğitim Bakanı olan ve Sabahattin Ali'nin dostu olan Hasan Ali Yücel araya girer, fakat Sabahattin Ali'nin tek partili rejime karşı oluşunun yarattığı imaj ve bu sebepten mahkûm olması, Sabahattin Ali'nin memur olmasının önüne geçer. O dönem işsiz olan şair, Mustafa Kemal'i öven bir şiir yazar. Burada şairin düştüğü ikilimi değil, bu durum üzerinde çevresindekilerin yorumlarındaki zıtlıkları ortaya koyacağız. Çünkü bu konu Sabahattin Ali için sürekli istismar edilen bir konu olmuştur.

İbrahim Tatarlı, Filiz Ali Laslo ve Atilla Özkırımlı'nın hazırladığı kitapta durumdan şöyle bahsetmektedir: *"Sabahattin Ali gibi temiz vicdanlı, ateşli bir vatansever hiçbir şey pahasına satılamazdı. Ama işsizlik, yoksulluk, sonuçta ailesinin ağır durumu hayatını kazanmak için bir iş kurmak zorunluluğu önünde gerilemek zorunda kalmıştır. "Benim Aşkım" başlıklı manzumeyi yazmıştır. Birkaç kıt'alık bu manzumede yalnız son kıt'ada "ulu" gazi kelimesi geçmektedir. (...) Sabahattin Ali, iş sağlamak amacıyla Atatürk'e dair bir şiir yazmakla birlikte, görüşlerinden vazgeçmemiştir. O, bundan böyle yine güçlü kalemini daha büyük ateşle kapitalistlere karşı, emekçilerin kutsal savaşına hasretmiştir."*[17]

Sabahattin Ali'nin dayısının oğlu Reşit Ertüzün, Sabahattin Ali'nin bu şiiri yazmasını eleştirmemekle ve bu durumu tabii karşılamakla birlikte durumu şöyle yorumlamaktadır: *"İbrahim Tatarlı'nın, hiçbir şey pahasına satılmayacak temiz vicdanlı, ateşli bir vatansever olarak nitelediği Sabahattin Ali'nin, yirmi beş lira aslî maaşlı bir memuriyet uğruna yaptığı bu yüz seksen derecelik dönüşü mazur görmek için ileri sürdüğü işsizlik, yoksulluk ve bunun sonucunda ailesinin düştüğü ağır durum gibi sebeplerin ne kadar geçerli olduğu da tartışılabilir:*

Benim bildiğim kadarıyla Sabahattin o manzumeyi yazdığı sırada gerçi işsizdi; ama isterse memuriyetten başka iş yok değildi. Tercümanlık, gazetecilik, yazarlık hatta milli eğitim dışında herhangi bir memuriyet bulmak onun için güç olmayacaktı.

Çektiği yoksulluğa gelince: Hürriyete kavuştuktan sonra Sabahattin'in bizim evde kaldığı bir yıla yakın dönemden ve daha önceki beraberliklerimizden kimsenin haberi olmadığı anlaşılıyor.

(...) O zamanlar durumu iyi olan ailemizin misafiri olarak el üstünde tutulan Sabahattin'in hiçbir şekilde yoksulluk çektiği söylenemez. Özellikle annemin gösterdiği yakınlıktan ve ilgiden Sabahattin'in kimseye yakındığını sanmıyorum.

(...) Yukarıda sözü geçen, Sabahattin'in dayısı, yani babam ben bildim bileli ablasına muntazam bir miktar para göndermiş, bu durum Sabahattin'in hayatından da ölümünden de sonra devam etmiştir.[18]

Yukarıda görüldüğü üzere İbrahim Tatarlı, Sabahattin Ali'yi aklamaya çalışır, Reşit Ertüzün ise Tatarlı'yı eleştirir. Hangi görüşün doğru olduğu bilinmez lakin, Sabahattin Ali ölür ölmez bu denli tartışmalar, tezatlar göstererek günümüze gelmiştir.

[16] Ertüzün, R., (1985), s. 126-127
[17] Ertüzün, R., (1985), s. 65
[18] Ertüzün, R., (1985), s. 66-67-68

Bir diğer bilgi kirliliği Sabahattin Ali'nin hapislere girmesinin sebebinin o dönemden yasak olan *Komünistlik* suçlamasından olduğudur. Ölümünün ardından birçok gazete bu minvalde başlıklar atmışlardır. Fakat, Sabahattin Ali'nin mesai arkadaşı Aziz Nesin, başka bir noktaya dikkatleri çekerek tam tersini söyler. *"Haber gazetelerde çıkar çıkmaz, bütün gazeteler ağız birliği etmişçesine ölmüş olan Sabahattin Ali'ye saldırmaya başladılar. Gazeteler, maktule saldırıyorlardı, sövüyorlardı. "Bir komünistin leşi vatan topraklarına serildi" diye yazıyorlardı. Oysa Sabahattin Ali, Türkiye'de kanunla yasaklanmış olan komünistlik suçundan hiç mahkûm olmamış, komünistlikten sanık bile olmamıştı."*[19]

Sabahattin Ali yalnızca yazdıkları yüzünden, hakaret ya da küçük düşürme suçlarından hapis yatmıştır. Bu durumda başka bir ikilemi doğuracaktır. Sabahattin Ali, Aziz Nesin ile birlikte *Marko Paşa* dergisini çıkarır. Fikir bakımından gazetesinin yaratıcısı Aziz Nesin'dir. Hem sermaye hem yazıları vasıtası ile katkı bakımından Sabahattin Ali ortaktır. Sabahattin Ali *Marko Paşa'*nın yazı işleri müdürü olur. Birçok yazıyı, kendi yazmadığı halde üstüne almak zorunda kalır. Aziz Nesin şöyle anlatmaktadır: *" ... Anlaşmamıza göre Sabahattin Ali gazetenin sahibi, ben yazı işleri müdürü olacaktım. Bu durumda, gazetedeki yazılarda suç olursa ikimiz birden mahkûm olacaktık. Bu, sakıncalıydı. Birimiz hapse girerse, birimiz serbest kalarak gazeteyi çıkarmalıydık. Buyüzden Sabahattin Ali Markopaşa'nın hemsahibi hem yazıişleri* müdürü oldu. Gazetedeki herhangi bir yazıda suç görülürse, Sabahattin o yazıyı kendisinin yazdığını söyleyecekti. (…) Aziz Nesin Aziz Nesin *"Ellerim dert görmesin sana oy vermedim Barlas"* başlıklı bir yazı yazar. Sabahattin Ali, bu yazıyı üstüne alır. *"(...) Sabahattin Ali, yazdığım yazıyı okudu; yazı gazetede çıktı. Bu yazıdan ötürü "Millet Meclisinin manevi şahsiyetine tahkir" suçuyla mahkemeye verdiler. Anlaşmamız gereği Sabahattin Ali, yazıyı üstüne aldı. "Ben yazdım," dedi. Üç ay hapse mahkûm oldu."*[20]

Sabahattin Ali, *Marko Paşa'*da sayısız yazı yazmıştır. Ama hâlâ altında kendi imzası olan yazılar, aslında onun değil de Aziz Nesin'in olabilir. Bu ikilemi bugün çözmek mümkün gözükmemektedir. Çünkü olayın iki tanığı da aramızda değiller.

Sabahattin Ali yazdıklarından ötürü zaman zaman, kısa kısa dönemlerde hapishaneye düşmüş, orada tanıdığı insanlardan ilham alıp öykülerine, romanlarına karakterler yaratmıştır. Almanya'da bulunduğu süre zarfında *Kürk Mantolu Madonna*, hapishanede kaldığı süre içerisinde de İçimizdeki Şeytan romanına yan karakterler bulmuştur.Sabahattin Ali'nin hapishane hayatı en çok şiirini beslemiştir. Bugün bestelenmiş ve hemen hemen herkesin diline pelesenk olmuş şiirler, o dönemde yazılmıştır.

Hapishane Türküsü II bu koşullarda yaşılmış bir şiirdir. Hapislik şairin zoruna gitmektedir. Haksız yere hapse düşmesinin yanı sıra sevdiklerini ve özgürlüğünü dışarıda bırakması şairin ağırına gitmektedir.

"Ey gönül, kuşa benzerdin,
Kafesler sana dar gelir;
Bir yerde durmaz gezerdin,
Hapislik sana zor gelir.(S.A, Şubat 2014, B.Ş., 37)

Şair burada yukarıda daha önce yaptığı gibi, eskiden olan bir durumu, bulunduğu o gün içerisinde kaybetmesinden doğan eksiklik neticesinde tezatlaştırır. Kuşa benzeyen

[19] Nesin, A., (2012), s. 328
[20] Nesin, A., (2012), s. 326

gönül özgürlüğü temsil eder. Hapishanede olan bir kişi için özgürlükten bahsetmek saçma bir durumdur. Şair özgürlük ve hapislik ikilemini yakalar. Aynı zamanda üçüncü mısrada *gönül,* bir yerde durmayan, özgürce dolaşan, özgürce âşık olabilen, yaşama sevincini tadabilen bir hürriyet sembolüyken, hapislikle birlikte, o da tutsak düşmektedir.

Sabahattin Ali'nin en çok bilenen şiirlerinden biri de *Hapishane Şarkısı III*'tür. Bu şiir *Geçmiyor* Günler adıyla da bilinmektedir. Sabahattin Ali, hapishanede bir çok kere az sürelerle kalmıştır. Buna dahi tahammül edememiştir. Günlerin geçmemesinde yakınmıştır. Bu şiirde söz konusu hapishane meşhur, tarihi *Sinop Cezaevi*'dir. *Sinop Cezaevi*'nde günlerin gerçekten çok zor geçtiğine dair binlerce efsane ve hikâye mevcuttur.

"Burda çiçekler açmıyor,
Kuşlar süzülüp uçmuyor,
Yıldızlar ışık saçmıyor,
Geçmiyor, günler geçmiyor." (S.A, Şubat 2014, B.Ş., 38)

Şair yukarıda bulunan mısralarda hapishaneyi anlatmaktadır. Hapishane tutsaklığı ve içeriyi simgelerken, çiçeklerin açtığı, kuşların uçtuğu, yıldızların ışık saçtığı yer dışarıyı ve özgürlüyü simgeler. İçerisi ve dışarısı farklıdır. Bu iki mekan ve durum, birbirinin karşıtıdır.

"Aynada hayalim ağlar," (S.A, Şubat 2014, B.Ş., 38)

Şairin hapishane zor günler geçirmesi, hatta günlerini geçirememesi, karamsar ve umutsuz bir durum yaratmıştır. Lakin şair güçlü görünmek arzusu ile ağlamamıştır. Burada tezat olan, şairin kendinin hayalini aynada görmesidir. Aynada görülen hayal, aslında şairin ruh hâlinin ta kendisidir. Yani hayal olan aslında gerçektir. Bununla birlikte, şairinin kendisinin ağlamayıp, hayalinin ağlaması bir başka ikilemdir.

"Dışarda mevsim baharmış,
Gezip dolaşanlar varmış,
Günler su gibi akarmış…
Geçmiyor günler geçmiyor.(S.A, Şubat 2014, B.Ş., 38)

Yukarıda bulunan dörtlükte mevcut olan tezat ise, aynı zaman diliminde, aynı şehirde -hatta hapishane kapısının hemen önünde- farklı durumların ve farklı mevsimlerin yaşanmasıdır. Hapishanenin kapısının önünde mevsim baharken, içerisi kış gibi tatsızdır. Çünkü bahar, insanın yaşama sevinci ile dolduğu aydır. Daha aydınlık, daha yeşildir. Ama hapishane karanlıktır, duvarları soğuktur. Dışarıda günlerin nasıl geçtiğini anlamayan insanoğlu, hapse düşünce günlerin kıymetini ve geçmediğini idrak eder. İşte şair yaptığı ikilemlerle(dışarıdaki ve içerideki farklılıklar) bu duruma işaret etmektedir.

Hapishane Şarkısı IV, şairinin hapiste yazdığı, içinde umut barındıran ender şiirlerinden biridir. Şair, bu şiirde sevgilisinin kendine verdiği huzur ve saadetten, bunların neticesinde kendisinde oluşan olumlu havadan -hapishanede olsa dahi- bahseder.

"Karanlık göklerde aysın,
Kurak ovalarda çaysın," (S.A, Şubat 2014, B.Ş., 39)

Hapishane karanlık gökyüzüdür, sevgilinin hayali koğuşu aydınlatır, mahkûma huzur verir. Hapishane kurak ova gibidir, sevgilinin hayali, varlığı çölde bulunan su ya da su serabı gibidir.

Sabahattin Ali'nin hapishane temalı diğer bir şiiri de *Gurbet Hapishanesi*'dir. Burada anlaşılan, şair ya gurbet elde hapistedir, ya da gurbettedir, gurbette mahpushane gibidir. Şair burada, gene önceden sahip olduğu ama sonradan yitirdiği bir durum üzerinden zıtlık yaratır:

"Bahtım dağları aşardı,
Yâdelde dama düşürdü." (S.A, Şubat 2014, B.Ş., 41)

Şairin rast giden talihi bir anda değişmiştir. Dağlar gibi yüce bahtı, artık hapishane damına, alçak bir seviyeye inmiştir.

Sabahattin Ali'nin *Hey* isimli şiiri, aşık olduğu kadınlara yazdığı şiirlerden biridir. Şiirin ana teması, aşkın şairi ne hallere düşürdüğü üzerinedir. Bütün şiir boyunca şair, olumlu durumlardan, olumsuz durumlara düşmüştür. Aşk öncesi durum ile aşk sonrası durum birbirine zıttır.

"Kaygusuz, deli bir kuştum,
Senin dalına kondum hey!
Yüksek yerlerde uçmuştum,
Ayak ucuna indim hey!(S.A, Şubat 2014, B.Ş., 44)

Kaygısız, gamsız olan şair âşık olmasıyla birlikte artık bir kişiye bağlanmıştır. Artık deli bir kuş değildir. Burada tersanlamlılık mevcuttur. Yüksek yerlerde uçmak ve ayak uçuna inmek birbiri ile çelişen durumlardır.

"Denizler gibi derindim,
Gözlerine sığ göründüm*."* (S.A, Şubat 2014, B.Ş., 44)

Kendini denizler gibi sığ görür şair, lakin sevgilinin gördüğü bu değildir. Bu durumun tam tersidir.

"Karlı dağlardan serindim,
Sana sokuldum, yandım hey!" (S.A, Şubat 2014, B.Ş., 44)

Şair, aşık olmadan önceki durum ile aşık olduktan sonraki durumu, kendi içerisinde tutarlık bir zıtlık oluşturacak şekilde özetler. Bir karın erimesi, gerçek anlamda da zıt bir durumdur.

"Akıllılara örnektim,
Divânelere döndüm hey!*"* (S.A, Şubat 2014, B.Ş., 44)

Aklı başında olan şair âşık olduktan sonra deliye, mecnuna dönmüştür. Zaten aşk doğası gereği akıl tanımaz, gerekirse o aklı alır, tersine çevirmesini bilir.

Sabahattin Ali ile ilgili bütün tartışmaların temelinde, Sabahattin Ali'nin siyasi kimliği yatmaktadır. Sabahattin Ali'nin yüceltilmesi ya da yerilmesinin altında bu sebep yatmaktadır. Lakin bu konu üzerinde de hâlâ genel geçer bir sonuca varılamamıştır. Sabahattin Ali'nin arkasından söylenenlerin çoğu birbirine zıtlık göstermektedir. Bugüne kadar gelen bu bilgi curcunasında herkes inanmak istediğine inanıp, şairi ona göre yorumlayıp eleştirmektedir.

Yukarıda sözünü ettiğimiz İbrahim Tatarlı, Sabahattin Ali'yi iyi bir sosyalist olarak görmektedir. Bunun ışığında ve bu durumun tam tersi olarak, Nihal Atsız'ın da dâhil olduğu aşırı Turancı grup ve dönemin muhafazakar yazarları ve gazetecileri, Sabahattin Ali'yi vatan haini olarak görmektedirler. Hatta Nihal Atsız, o dönem başbakan olan Şükrü Saraçoğlu'na Sabahattin Ali'yi şikâyet eder ve Sabahattin Ali'nin hapse atılmasını ister. Nihal Atsız daha da öteye giderek Sabahattin Ali'yi *düello*ya davet eder.[21]

Kendilerinin de sosyalist olduğu bir grup, -Aziz Nesin, Yalçın Küçük gibi- Sabahattin Ali'yi solcu olarak görürler fakat solculuğunun ciddiye alınmaması gerektiğini, Sabahattin Ali'nin dikkatsizce ve burjuva gibi yaşadığını iddia ederler.[22] Samet Ağaoğlu'na göre de durum aynıydı. Sabahattin Ali hikâye ve öykülerinde sosyalist, realitede burjuvaydı.[23]

Hem Turancı hem sosyalist olmayanlar için durum daha farklıydı. Örneğin, Hıfzı Topuz'a göre, Sabahattin Ali hem vatan haini değildi, hem de sosyalist değildi.[24] Bu denli önemli bir aydının ve sanatçının, bu tartışma yüzünden taraftarlaştırılması ve yazdıklarının üzerinde durmanın engellemesi, sanatçıya yapılmışmış en büyük haksızlıktır. Sanatçının bu konu hakkında, taraflaşan insanlar kadar sekter olmadığını düşünmekteyiz. Çünkü; Sabahattin Ali, hem Nâzım gibi o dönemin önemli siyasi figürü olan bir sanatçıyla birlikte *Resimli Ay*'da hem de diğer taraftar önemli bir siyasi figürü olan Nihal Atsız'la beraber *Atsız Mecmua*'da çalışmıştır.

Bir diğer tartışma, Sabahattin Ali'nin herhangi bir partinin üyesi olup, olmadığı ya da hangi partiye yakın olduğudur. Ünlü şair Nâzım Hikmet'e göre Sabahattin Ali, *TKP*, Yalçın Küçük'e ve Aziz Nesin'e göre *TSP* sempatizanıydı. Hıfzı Topuz'a göre ikisi de değil. Sabahattin Ali'nin *TSP* kurucularından Esat Adil'le arkadaşlığının gerçekliği dışında bugüne gelmiş kesin bir bilgi bulunmamaktadır. Sabahattin Ali'nin solculuğuna gelince de, karısı Aliye Ali şöyle der: *"(...) Bu huzursuzluk içinde Lenin'in "Kapitalizmin Son Aşaması: Emperyalizm", Marx'ın, Engels'in Kautsky'nin, Bernstein'in eserlerini ve diğer solcu birçok eser almış okumuş, vatanın sola kayarsa ona göre daha dengeli bir memleket olacağına inanmıştı."*[25]

Aziz Nesini bütün bu söylenenlerin ve Hıfzı Topuz'un söylediğinin zıddını söyler. Ona göre, Sabahattin Ali hem *TKP(Türkiye Komünist Partisi)*'ye hem de *TSP(Türkiye Sosyalist Partisi)*'yeüye olmak ister. Hatta parti üyesi olmak için başvurur. Ama iki parti de, Sabahattin Ali'yi kabul etmez.[26]

Sabahattin Ali'nin bir diğer çok tanınan ve sevilen şiiri *Kara Yazı*'dır. Bu şiirde şair, kötü talihinden ve sevgilisinin vefasızlığından şikâyet eder. Tekrar eskiden yaptıklarının artık yapmadığını ima eden, birbiriyle ters mısralar yazar.

"Çiçekler açmaz oldu,
Pınarlar içilmez oldu,
Yâr bize gülmez oldu,
Böyleymiş kara yazımız." (S.A, Şubat 2014, B.Ş., 50)

Yukarıda bulunan dörtlükte tersanlamlılık vardır. Öncede açan çiçekler, o an itibariyle açmamakta, berrak içilen pınarlar, bulanmaktadır. Bunun da aslî sebebi, eskiden

[21] Ertüzün, R., (1985), s. 128
[22] Ertüzün, R., (1985), s. 130 -Nesin, A., (2012), s. 328
[23] Sülker, Kemal, (1968), *Sabahattin Âli Dosyası,* İstanbul, Ant Yayınları, s. 112
[24] Topuz, H., (Ekim, 2006), s.53
[25] Laslo Ali, F.,Özkırımlı, A., (1979), s. 32
[26] Ertüzün, R., (1985), s. 130

iyi ilişkiler kurulan sevgiliyle artık aynı samimiyetin yakalanmaması ve önceden şairin yüzüne gülen sevgilinin artık şaire gülmemesidir. Tümce bazında anlam karşıtlığı görülmektedir.

"Yalnız ona yâr demiştik,
Onda bir şey var demiştik
O bizi anlar demiştik,
Böyleymiş kara yazımız." (S.A, Şubat 2014, B.Ş., 50)

Yukarıdaki dörtlük tersanlamlılığa örnektir. Yani şair, sadece sevgiliye yar demiştir, başkasına dememiştir. Sadece sevgilisine güvenip, başkalarına güvenmemiştir.

Şairin *Son Mektup* adlı şiiri, bu yaşamdan bıkmış ve ölmek isteyen bir ruh hali ile yazılmıştır. Bu şiirde yapılan tezat, yaşam-ölüm zıtlığıdır.

"Yıldız olur sana ışık tutarım,
Bülbül olur pencerende öterim,
Yer altında belki rahat ederim,
Yer üstünde çektiklerim dindi mi…

Şimdi yaşamayı tatlı bulursun,
Koşarsın, gülersin, tez yorulursun,
Bir gün olur yine bana gelirsin
Deli gönlün yaşamağa kandı mı…" (S.A, Şubat 2014, B.Ş., 57)

Şair önce yıldız olup ışık saçmaktan, bülbül olup ötmekten ve yerin altında uyumaktan, yani ölmekten söz eder. Sonra da karşısındakine yaşamanın aldatıcı tatlılığının bir gün onu yoracağını söyledikten sonra yanına geleceğini söyler. Şairin yanı, bu dünya değil, ahrettir. Bunun da tam karşılığı yaşamın karşısına ölümü koymaktır.

Günümüzde hâlâ netleşmeyen konulardan biri sanatçının kaçma isteğidir. Sabahattin Ali, yaşadığı baskıların üstesinden gelemeyip Türkiye'den bir anlığına dahi olsa kaçmak ister. Bu sebeple *Cimcoz Ailesi'*nin yardımıyla bir kamyon alır. Bu kaçma isteği ve bu kamyon Sabahattin Ali'yi istenmeyen sona doğru götürecek ve tartışmaları daha da alevlendirecekti.

Bu konuda çelişik bilgiler, sanatçının nereye kaçmak istediğidir. Sabahattin Ali'yi karalamak isteyenler, komünistliğin suç olduğu dönemde, onun Moskova'ya kaçmak istediğini söyleyeceklerdir. Hatta, katil zanlısı olan Ali Ertekin, kendini meşru göstermek için, mahkemedeki ifadesinde belirtecektir. Ali Ertekin'e göre Sabahattin Ali sınırdayken şunları söylemiştir. *"Şimdi sınıra yakınız. Yorgunuz. Şöyle bir kestireyim. Kaçmak zamanı gelince bana haber ver. Ben buradan gideceğim. Ruslarla beraber döndüğüm zaman bu memlekette hürriyetin ne demek olduğunu öğreneceksiniz. Ben şimdi Tırnavacığa gideceğim. Oradan Sofya'ya. Sofya'dan da Moskova'ya varacağım. Moskova'da bir çek pasaportu çıkardıktan sonra Roma'ya ve daha sonra Fransa'ya geçeceğim. Fransa'daki Türkleri teşkilatlandıracağım. Yapılacak yardımlarla onları bir taraftan mülteci sıfatıyla, öte yandan muntazam pasaportla Türkiye'ye sokacağım. Onlar dışarıdan geldikleri*

için kolay tanınmazlar. Böylelikler memleket içindeki teşkilatı kuvvetlendirip işin başına geçeceğiz. Bu rejimi yıkacağız."[27]

Sabahattin Ali için kritik bütün durumlarda bir zıtlık var demiştik. Bu konu içinde vaziyet aynıdır. Hıfzı Topuz bunun tam tersini iddia eder. Sabahattin Ali'nin amacı sanatın başkenti olan Paris'e gitmektir. Hıfzı Topuz kitabında bunu defalarca tekrarlar. Örneğin: *"Kurtulmak, kaçmak, ama nereye? Bulgaristan'a bir geçse, gerisi kolay. Oradan Yugoslavya'ya, oradan İtalya'ya, oradan da Fransa'ya…*

Sovyetler Birliği'ni düşünmüyordu. Çünkü hiçbir zaman bir parti disiplinine uymak istememiş ve bu yüzden de Türkiye Komünist Partisi'ne girmemişti."[28]

Bu konu için iki farklı görüş bunlardır. Bunlardan bir tanesi komünist olduğunu vurgulamak için ve karalamak için SSCB'ye kaçacağını söylerken, diğer iddia "hayır komünist değil" savını güçlendirmek için Avrupa'ya kaçacağını söylemektedir. Bu iki iddianın temelinin siyasi olması, sanatçının bu algı üzerinden yargılanıp ya da aklanması oldukça acı olsa gerek.

Dağlar şiiri, Sabahattin Ali'nin kaçma isteğini ve şehirden, insandan kurtulma isteğini anlatan şiirdir.

"Bir gün kadrim bilinirse,
İsmim ağza alınırsa,
Yerim soran bulunursa:
Benim meskenim dağlardır. (S.A, Şubat 2014, B.Ş., 57)

Burada tersanlamlılık mevcuttur. Dağları yücelten şair her şeyi -yârini bile- bırakarak dağlara gitmek istemektir. Dağların başı göğe yakındır, dağlar şehirlere uzaktır. İnsanlardan uzaktır. Çünkü şaire göre insanlar birer tuzaktır. Yukarıdaki dörtlükte, şairin kaçma isteğinin yanında merak ettiği başka bir şey vardır. *"Bir gün kadrim bilinirse"* derken şair önceden kadrinin bilinmediğini söylemektedir. Ama olurda eğer bir gün zıddı, tersi olursa, açık adresini vermektedir. Aynen, *"İsmim ağza alınırsa, / Yerim soran bulunursa:"* dizelerinde olduğu gibi.

Servi şiiri şairin yine kaçma isteği olan şiirlerinden biridir. Buradaki kaçma isteği, bu dünyadan kaçma yani ölme isteğidir. Şairin, burada kurduğu zıtlık, hayattan yorulmak ve öldükten sonra dinlenmek, hayatta çektiği zorluklardan kurtulup rahatlama istediğidir.

"Bir servi dedi ki bana:
"Rahat benim altımdadır.
Başını vurma dört yana,
Rahat benim altımdadır." (S.A, Şubat 2014, B.Ş., 32)

"Çok koşup çok yorulmuşsun,
Yollarda yalnız kalmışsın,
Güvenip bana gelmişsin,
Rahat benim altımdadır." (S.A, Şubat 2014, B.Ş., 32)

[27] Sülker, K., (1968), s. 48
[28] Topuz, H., (Ekim, 2006), s.11

Burada *servi* mezarı simgelemektedir. Yalnız kalan şaire arkadaşlık etme nazikliğini de gösteren *servi*, şaire artık eziyet çekmeyeceğine dair söz vermektedir.

Şairin 1932 yılında yazdığı *Günümüz* şiiri tematik olarak, sıkıntılı geçen hayatın, artık sıkıntılı geçmemesi isteği ikilemi üzerine kurulan bir şiirdir. Şair artık, hem dostlarına yapmacık hoş görünmelerinden, hem de düşmanlarıyla dolaşmaktan yorgun düşmüştür. Bunun tam aksini istemektedir. Burada da tersanlamlılığa örnek vardır:

"Ne dost yüzünü yalasak,
Ne düşmanları dalasak," (S.A, Şubat 2014, B.Ş., 35)

Çocuklar Gibi şiiri şairin, önceden sahip olduğu yaşama sevincini kaybettiğini anlatan bir şiirdir. Şiirin tamamında şair sahip olduğu birçok olumlu özelliği kaybetmiştir. Bu şiir tersanlamlılık bağlamında karşıtlıklar barındırmaktadır.

"Bende hiç tükenmez bir hayat vardı,
Kırlara yayılan ilkbahar gibi.
Kalbim her dakika hızlı çarpardı,
Göğsümün içinde ateş var gibi." (S.A, Şubat 2014, B.Ş., 54)

Şair artık ilkbahar gibi yayılan yaşama sevincini ve kalbinin hızlı çarpmasına sebep olan heyecanları kaybetmiştir.

"Bazı beni seven bir göğüsteydim"(S.A, Şubat 2014, B.Ş., 54)

Şair, bir zamanlar aşkına nail olduğu sevgiliyi artık kaybetmiştir.

"Hayatım tükenmez maceralardı,
İçimde binlerce istek vardı," (S.A, Şubat 2014, B.Ş., 54)

Bir sonraki kıtada açıklayacağı gibi, (*Anladım ne kadar yorulduğumu, / Sâkinleştiğimi, durulduğumu,*) artık eski maceraların yerini bir durgunluk almıştır. Eskisi gibi içinde binlerce istek de bulunmamaktadır. Çünkü şairin yaşamı onu karamsar olmaya sürüklemiştir.

Sabahattin Ali'nin 1932 yayımlanan bir diğer şiiri de *Koşma* adını taşımaktadır. Şiirin tamamında sevgiliye ya da sevgililere şikâyet vardır.

"Kara saçım dik başımda kar oldu,
Ak saçımla yâr sevmesi âr *oldu,*
Bana vuran eller değil, yâr oldu,
Bu dert benim dertlerim başıdır.(S.A, Şubat 2014, B.Ş., 56)

Şairin yaşadıkları ve mutsuzlukları saçlarının ağarmasına sebep olmuştur. O dakikadan sonrada sevmesi etrafındakilerce ve ya toplumca ayıp sayılmıştır. Önemli olan burada, insan düşmanından kötülük bekler, ama şair kendine gelen kötülüklerin suçunu sevgiliye atar.

Rüzgar şiiri 1931 yılında *Atsız Mecmua*'nın ikinci sayısında yayımlanmıştır. Şair bu şiirinde, bütün insanlardan ve dünyadan şikâyet eder. Bu sebeple rüzgâra sığınmak ve rüzgâra benzemek ister. Burada olan ikilem şairin ölümsüz olma ve tanrılaşma isteğidir. Şair önce kendini ölümlü olarak görür, insana ait zaafları olduğunu kabul eder:

"Zaman zaman mağlûp olsam bile etime,
İnsan olmak dokunuyor haysiyetime."(S.A, Şubat 2014, B.Ş., 59)

Daha sonra rüzgârı tanrıya benzetmektedir:

"Allah gibi görünmeden hüküm sürersin."(S.A, Şubat 2014, B.Ş., 59)

Şair rüzgârı tanrılaştırdıktan sonra, kendisinin de rüzgâr gibi olmak istediğini itiraf eder:

"Rüzgâr! Sana, yalnız sana benzemeliyim."(S.A, Şubat 2014, B.Ş., 59)

Şair bütün bunları söylerken, kendini fanilikten ölümsüzlüğe çıkartmanın yollarını arar. Aynı zamanda çevresi yüzünden güçsüz düşen şair, tanrının kudretine ihtiyaç duyar. Bütün bunları isterken, şiirini güçlü-zayıf, ölümlü-ölümsüz, yaradan-yaratılan ikilemi üzerine kurar.

Şair, şiirin bir başka dizelerinde dünyanın basitliğinden bahsederken ikilemden yararlanır:

"Bir dürbünün ters tarafı gibi dünya
En büyük şey, en asil şey küçülür burada." (S.A, Şubat 2014, B.Ş., 59)

1934 yılında yayımlanan Öyle Günler Gördüm Ki… adlı şiirin temel konusu, şairin hayatı boyunca başından geçenlerin özetidir. Şairin güzel günlerinin kararması tezat sanatına örnektir:

"Öyle günler gördüm ki aydın gökler kararıp
Bahtım bir bulut gibi üstüme çöker oldu."(S.A, Şubat 2014, B.Ş., 61)

Aydın göklerin kararması, gündüzün gece olmasıdır. Mecaz anlamda ise, yolunda giden şeylerin, artık yolunda gitmemesidir. Bu sebeple talih, şairin üstüne kara bulut gibi çökmüştür.

Şair, bir başka mısrada görünenle, asıl olanın farklı olduğunu söyler. Burada sırıtmak ve yaş dökmek birbirinin karşıtıdır.

"Yüzüm sırıtsa bile, içim yaş döker oldu."(S.A, Şubat 2014, B.Ş., 61)

Şair, buna benzer bir duruma aşağıdaki mısralarda farklı bir söyleyişle ifade eder. Çelik sert bir maddedir. Şair beyninin böyle fikirlerle dolu olduğunu vurgular. Şairin fikilrleri güçlüdür. Bir sonraki kıtada ise, kalbin zayıflığından söz eden şair, tezat yapmaktadır.

"Kafada çelik gibi fikirler dursa bile
Kalplerin eksik olmaz böyle zayıf hâlleri:"(S.A, Şubat 2014, B.Ş., 61)

"Ruhum bir heykel gibi düşüp parçalanırdı.
Bu sesleri duyanlar gülüyorum sanırdı."(S.A, Şubat 2014, B.Ş., 61)

Ruhun heykel gibi parçalanıp düşmesi, kötü bir durumdur. Bir çöküşü simgeler. Bu durum gülünç değildir. Fakat şair tersini söyleyerek tezat sanatı yapmaktadır.

Şair dost ve düşmanları anlatır. Artık dostlar dost gibi, düşmanlar da gibi davranmamaktadır. Yani dost düşman gibi, düşman da dost gibi davranmaktadır.:

"Öyle dünler gördüm ki, dost dediğim insanlar
Ben yanına varınca burun kıvırdı.
Bir zamanlar yanımda ağız açmayanlar
Sırtımı sıvazladı, bana öğüt savurdu.
Silahsız gördüğünde saldıran kahramanlar
En alçak tekmelerle beni yere devirdi."(S.A, Şubat 2014, B.Ş., 61)

Şair bu şiirinde, ölüm ölmek istediğini, fakat yapamadığını anlatır. Uzun süre düşünmüştür. Ayrıca, tabancanın namlusu soğuktur, şair tabancanın namlusunun ısındığını söyleyerek tezat yapar. Aynı zamanda, soğuk olan namlunun ısınması, şairin uzun süre, tabanca şakağında beklediğine işarettir.

"Öyle günler gördüm ki, tabanca şakağımda
Tasarladım aydınlık *dünyayı bırakmayı*
Gönlüm acıklı buldu, en ateşli çağımda
Sönük bir yıldız gibi boşluklara akmayı.
Tabancanın namlusu ısındı yanağımda
Parmağım istemedi çekmeği… (S.A, Şubat 2014, B.Ş., 61)

İntihardan vazgeçmesinin sebebini sevgilisinin varlığına borçlu olduğunu, söyler:

"Yok olmak isteği ile kalbim attığı zaman,
Sıcak bir yuva gibi tüten senin yüzündü."(S.A, Şubat 2014, B.Ş., 61)

"Dizlerim bir batakta yorgun yattığı zaman,
Bacaklarıma kuvvet veren senin hızındı.
Yaşaran gözlerimde, güneş battığı zaman
Sıcak bir yuva gibi tüten senin dizindi."(S.A, Şubat 2014, B.Ş., 61)

Dizlerin yorulması ve sevgilinin şairin bacaklarına kuvvet vermesi, birbirine zıt iki durumdur. Aynı zamanda güneşin batması havanın soğumasına işarettir. Şair *sıcak bir yuva gibi* derken karşıtını söylemektedir. Ayrıca güneş battığında dışarısı soğuktur, ama sıcak yuva içeriye simgelemektedir.

Sabahattin Ali ile ilgili birçok iddianın ortaya atıldığı olay ise ne yazık ki, sanatçının öldürülmesi olayı ile ilgilidir. Metnin başlığında söylediğimiz gibi, sanatçının birçok sebep yüzünden hayatı paramparça olmuştur. Bu meşakkatli hayatın son bulması, tıpkı hayatın kendisine benzemiştir. Sabahattin Ali'nin cansız bedeni, paramparça kemik yığını

halinde bulunmuştur. Bu sebeple teşhis edilmesi uzun zaman sürmüş ve birçok spekülasyona sebep olmuştur. Sanatkârın ölümü ile ilgili ortaya atılan iddiaların hepsi birbirinden farklıdır. Bu durumda gerçek olan tek şey, 41 gibi genç bir yaşta, olmayacak bir şekilde hayata veda etmesidir.

Sanatçının ölümüyle ilgili birinci iddia Ali Ertekin isimli şahsın, Sabahattin Ali'yi başına sopayla birkaç kere vurmak suretiyle öldürmesidir. Bu iddia zaten resmi olarak da kayda geçmiştir. Yani, Ali Ertekin, Sabahattin Ali'nin katili olarak ceza yemiştir. Bu iddianın içerisinde bile, birbirinden zıt başka iki iddia vardır. Bunlardan ilki Ali Ertekin'in bu cinayeti, para için işlediğidir. Polis ilk başta soruşturmayı bu yönde sürdürmüştür.[29] İkinci iddia ise katil zanlısının ortaya attığı iddiadır. Çünkü, o dönemde bu sebepten işlenmiş bir cinayeti idam ile sonuçlanabilirdi. Ali Ertekin, verdiği çelişkili ifadelerle, Sabahattin Ali'yi *"milli hislerinin sonucunda galeyana gelerek"* işlemişti. Ali Etekin taktir beklemektedir. Mahkemeyi de ikna eden Ali Ertekin, 4 sene gibi az bir suçla cezalandırıp, kısa bir süre sonra af ile serbest kalmıştır.

Sanatçının ölümü ile ilgili en ilginç iddia ise, dönemin Hürriyet Gazetesi'nde yazan Hikmet Bil'e aittir. Bil'e göre, Sabahattin Ali, *solcu muharrir, müseccel komünist"*tir. Bu durum sebebiyle de komünist örgütlerle içli dışlıdır. Sabahattin Ali, gevezedir ve hem solcu kesimle hem de sağcı kesimle *içli dışlı*dır. İçki masasında birçok kere, söylenmemesi gereken sözler söyleyip, örgüt için ifşa edilmemesi gereken bilgileri ifşa etmiştir. Bu sebeple, Sabahattin Ali'yi örgüt öldürmüştür. Hikmet Bil'in anlattıkları daha da ilginçleşerek devam eder, Hikmet Bil tezini şöyle sonlandırır: *"Komünistlerin komplosu karşısındayız ve Sabahattin Ali kaçırılmıştır. Yahut da kendisi memleketimizde saklanmaktadır, fakat umumi efkara öldürülmüş gibi gösterilmek istenmiştir."*[30]Bu teori o dönemde bazı kimseler ve kesimler tarafından ciddiyetle savunulmuştur.

Sabahattin Ali'nin cesedinin sadece kemikten ibaret olması, Hikmet Bil'e bunları yazamaya cesaretlendirmiştir. Lakin ölen bir sanatçısın arkasından kinle yapılan bu karalama kampanyası, sanatçının bir bütün halinde olmayan kemiklerini şüphesiz sızlatmıştır.

Bir diğer tez, sanatçının ölümü ile ilgili en çok savunulan tez olmuştur. Burada ortaya atılan sav, Sabahattin Ali'nin *MİT* tarafından devlet eliyle öldürüldüğüdür. Yukarıda bulunan iddianın tam tersi olarak kabul görmüştür. Yani Ali Ertekin katil değil maşadır. Rasih Nuri İleri'ye göre *Milli Emniyet Müdürlüğü*'nce sınırda yakalanmış, sorgu için karakola getirilmiş ve işkence edilerek öldürülmüştür.[31] Kemal Bayram, Filiz Ali Laslo, Atilla Özkırımlı ve Asım Bezirci'ye göre de durum aynıdır.[32]

Sabahattin Ali'nin hayatını romanlaştıran Hıfzı Topuz, işkence sahnelerini tasvir etmenin yanında şu bilgiyi de romanında verir: *"Aynı olay üzerinde devrimci emekli albaylardan Talat Turhan'ın da bir TV programında söylediği şu sözler çok önemli: "Müfettişlerin İstanbul grubuyla Yeniköy'de bir Rum meyhanesine gittik... Yanımda bir kişi oturuyordu. Şu anda ismini bilmiyorum. Epeyce alkol aldıktan sonra İstanbul Meniyet Müfettişi dedi ki: Ben 40'larda Kırklareli'nde komiserken Sabahattin Ali'yi sorguladım ve elimde kaldı.""*[33]

[29] Sülker, K., (1968), s. 30
[30] Sülker, K., (1968), s. 90
[31] Ertüzün, R., (1985), s. 99
[32] Ertüzün, R., (1985), s. 107
[33] Topuz, H., (Ekim, 2006), s. 258

İki farklı iddia, biri çok geveze olduğu için komünistlerce öldürüldüğünü iddia ederken, diğeri konuşmadığı için polisler tarafından işkencede öldürüldüğünü iddia etmektedir.

Sanatçının ölümü üzerine bir diğer teze, Aziz Nesin'e aittir. Aziz Nesin, yukarıda iddia edileni savunmaz, tersini söyler. Aziz Nesin'e göre, Sabahattin Ali'yi devlet öldürmemiştir. Devlet açısından bunun mantıksal bir sebebi yoktur.[34] Sabahattin Ali'nin yazdıkları için devlet eliyle öldürülmesi Aziz Nesin için inandırıcı gelmez. Çünkü, Nesin'e göre, kendisi daha ağır yazılar yazmıştır. Aziz Nesin bir ara, Çetin Altan'la mektuplaşırken, sadece ikisinin bildiği bir isim ortaya atar: Nihat Erim. Ama bu isim üzerine tartışmalar sonraya ertelenir ve üstünde durulmaz. Aziz Nesin'e ve Çetin Altan'a göre, Nihat Erim işin içinde olabilir. O, dönem CHP Kocaeli Milletvekili olan, Nihat Erim olayın neresinde olduğu, şu an için bilinmemektedir. Çünkü; Nihat Erim, mektuplaşmalar sırasında suikast sonucu öldürülmüştür.

Reşit Ertüzün'ün görüşleri de Aziz Nesin'in görüşlerine benzerlik göstermektedir. Sabahattin Ali'yi devlet öldürmemiştir.

Ölüm üzerine bir diğer tezin sahibi Yalçın Küçük'tür. Küçük, öncelikle kendinden önceki çalışmaları (Filiz Ali, Atilla Özkırımlı vb.) az emek harcanmış olarak niteler. Yalçın Küçük'e göre, devlet Sabahattin Ali'yi öldürmemiştir, çünkü o dönemde devlet aydınlarını öldürmüyor, aydınlarını hapse atıyor (Nâzım Hikmet gibi). Hem Sabahattin Ali solcu olduğu için öldürülemez, çünkü solculuğu ciddiye alınmaz. O dönemin Turancı başvekili Şükrü Saraçoğlu ile de arkadaşlığı olması bu cinayetin ihtimallerini azaltmaktadır.

Yalçın Küçük olaya başka yerden bakar ve tamamıyla başka sonuçlar çıkarır. O denem Bulgaristan, sosyalist bir ülke olmuştur. Hem Bulgaristan'dan Türkiye'ye, hem de Türkiye'den Bulgaristan'a kaçış vakaları görülmüştür. Sabahattin Ali'nin ölümünün olduğu dönemlerde gazetelerin manşetlerinde sürekli, çatışma haberleri ve kimliksiz ölü haberleri yer almıştır. Haziran'da gazetelerde tekrar çatışma haberleri yer aldığı vakitlerde Sabahattin Ali'nin paramparça cesedi bulunmuştur. Politikada ve bilimsel araştırmada tesadüfe inanmadığını söyleyen Yalçın Küçük şu sonuçlara ulaştığını söyler: *"Sabahattin Ali, polisin, Bulgaristan'a sürekli olarak adam kaçıran bir şebekeyi yakalama çabalarının bir "yem" olarak kullanılmıştır. Sabahattin Ali böyle bir "operasyon" içinde bir "yem" olarak kullanılırken öldürülmüştür.*

Bu sonucun birinci bölümüdür. Asıl önemli olan yanı ikinci bölümüdür. Burada da iki şık var. Sabahattin Ali kendi kaçışını Milli Emniyet'in mutlak bildiğini mutlak biliyor olmalı. Bu durumda birinci şık şu: Sabahattin Ali, Milli Emniyetin bilmesine rağmen Milli Emniyet'i atlatabileceğine inanıyor. İkinci ve daha güçlü şık ise şu: Sabahattin Ali, kendi kaçışına izin verilmesi karşılığında, Bulgaristan'a adam kaçıran şebekenin yakalanmasında Milli Emniyet ile işbirliği yapıyor."[35]

Titiz bir çalışma yaptığı Yalçın Küçük, yukarıda bulunan, devlet öldürdü, tezini baş aşağı çevirerek, *hayır, devletle işbirliği yaparken öldü,* tezini ortaya koyuyor.

Sanatçının ölümü ile ilgili birbirinde farkı tezleri yukarıya yazdık. Burada önemli olan hepsinin birbiri ile olan zıtlığıdır. Bu kadar çelişki arasında, geçerli olabilecek tek şey, şair için hiçbir şeyin eskisi gibi olmayacağıdır:

[34] Ertüzün, R., (1985), s. 157
[35] Ertüzün, R., (1985), s. 140

"Göklerde kartal gibiydim,
Kanatlarımdan vuruldum;
Mor çiçekli dal gibiydim,
Bahar vaktinde kırıldım.

…

Coşkundum pınarlar gibi,
Sarhoştum rüzgârlar gibi;
İhtiyar çınarlar gibi
Bir gün içinde devrildim."(S.A, Şubat 2014, B.Ş., 36)

Kartal göklerin efendisidir. Kudreti ve gücü temsil eder. Kartalı güçlü kılansa kanatlarıdır. Kanatlarından vurulan kartal eskisi gibi değildir. Kudretini, gücünü ve en önemli özelliğini kaybetmiş demektir. Ayrıca göklerin efendisi olan kartalın, kanatlarından vurulup uçamaması karşıtlık göstermektedir.

Ağaç dallarının çiçeklenmesi bahar ayında olmaktadır. Dalın en taze halidir. Çiçekli dal ağacın yaşadığının ve sağlıklı olduğunun işaretidir. Bu en güzel çağda kırılan dal ise artık cansızdır, taze değildir. Ölüme yüz tutmuştur.

Coşkun pınarlar gibi ve sarhoş rüzgârlar gibi olmak geçliği sembol eder. Ama şair kendin ihtiyar çınarlar gibi hissetmektedir. En önemli çağında bir günde çökmesi, zamansızlığa işarettir.

Sonuç

Sabahattin Ali hem yaşadığı dönem hem de öldükten sonra sıkça tartışılan bir yazar/şair olma özelliğini hâlâ taşımaktadır. Bu tartışmalar, yukarıda belirttiğimiz gibi, sanatçının sanatı ile ilgili değil, özel yaşantısı ve siyasi görüşü ile alakalıdır. Bu sebeple, sanatçının hakkının teslim edilmesi yerine, mitleştirme ve karalama kampanyalarının yapılması tercih edilmiştir.

Biz bu çalışmada, bu görüşleri ve bu görüşlerin nasıl birbirleri ile çeliştiğini göstermeye çalıştık. Bu çalışma, bu bakımdan sanatçının biyografisine katkıda bulunmayı da hedefler. Bunun yanı sıra, birçok tezat göstermesine rağmen, sanatçının kişiliği üzerine yapılan tartışmalara girmedik. Çünkü öznel olabilecek bu tartışmalar, şairin itibarını zedeleyebilir ya da abartılı bir şekilde yüceltebilirdi. Bu sebeple bu tartışmalardan uzak durduk.

Sabahattin Ali, soyadı meselesinden, ölümüne kadar çeşitli bilgiler bulunmakta ve bu bilgilerin çelişikliği ve fazlalığı bir bilgi kirliliği yaratmaktadır. Bugün itibari ile bu bilgi kirliliğinin önüne geçmek mümkün gözükmemektedir. Zaten bu çalışmanın böyle bir amacı yoktur.

Sanatçılar yazın hayatlarında yaşadıklarından beslenebilir. Sabahattin Ali'nin hayatında ve ölümden sonra söylenenler için bu kadar çelişkili bilgilerin olması, sanatçının hayatına bağlanabilir. Fakat, biz bu çalışmada bunu yapmadık. Çünkü, "bu durum her zaman böyle alacaktır", manasına gelmemektedir. Sanatçının eserleri, yaşadıklarının izdüşümü olmak zorunda değildir, her zamanda olmayabilir.

Şairin, *Dağlar ve Rüzgârlar* kitabındaki zıtlık bulunan ifadeleri tespit ettik. 23 şiirde çeşitli ikilemleri belirttik. Şairin hayatının zorluklara geçmesi ve eskiden sahip olduklarını yitirip, bu durumları şiirlerinde belirtmesi, bu sanatın sıkça kullanılmasına ve şairin şiirlerinde karamsar bir havanın esmesine sebep olmuştur.

Özetle biz bu çalışmada *paramparça olmuş bir hayatın can kırıklarına* ulaşmaya çalıştık. Bütün Sabahattin Ali'nin yaşamı ile ilgili tartışmalar ne olursa olsun, şairin sonu hayatının bir kopyası gibi olmuştur. Paramparça hayat, paramparça cansız bir bedenle son bulmuştur. Paramparça bedende can kırıklarına bile rastlamak mümkün değildir. Şair gönlüne ve herkese bir tavsiyede bulunur. Sesli bir eylem olan ağlama eylemeni, tam tersi şekilde, dosta düşmana belli etmeden, sessizce yerine getirilmelidir.

"Ağladığın duyulmasın,
Aldırma gönül, aldırma…"(S.A, Şubat 2014, B.Ş., 40)

Kaynakça

Aksan, Doğan, (2. baskı), *Anlambilim*, Ankara, Engin Yayınevi.

Ali, Sabahattin, (Şubat 2014), *Bütün Şiirleri*, İstanbul, YKY.

Ertüzün, Reşit, (1985), *Sabahattin Âli Olayının Gerçeği*, İstanbul, Gür Yay.

Kocakaplan, İsa, (2002), *Açıklamalı Edebî Sanatlar*, İstanbul, Türk Edebiyatı Vakfı Yay.

Kolektif, (1980), S*ovyet Türkologlarının Türk Edebiyatı İncelemeleri*, Çev: Tatyana Moran, Yurdanur Salman, İstanbul, Cem Yayınevi.

Laslo Ali, Filiz, Özkırımlı, Atilla, (1979), *Sabahattin Ali*, İstanbul.

M. A. Yekta Saraç, (2004), *Klasik Edebiyat Bilgisi Belâgat*, Gökkube, İstanbul.

Nesin, Aziz, (2012), *Birlikte Yaşadıklarım Birlikte Öldüklerim*, İstanbul, Nesin Yayınevi.

Sülker, Kemal, (1968), *Sabahattin Âli Dosyası*, İstanbul, Ant Yay.

Topuz, Hıfzı, (Ekim, 2006), *Başın Öne Eğilmesin*, İstanbul, Remzi Kitabevi.

TÜRK SİNEMASINDA SABAHATTİN ALİ UYARLAMALARI

Rıza OYLUM

Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Edebiyatı Ana Bilim Dalı

Özet

Çalışmamızda; Dünya sinemasında ve Türk sinemasında yapılan edebiyat uyarlamalarının tarihi seyrine kısaca değindikten sonra Türk edebiyatının özgün kalelerinden biri olan Sabahattin Ali'nin eserlerinden uyarlanan görsel çalışmaların yazılı eserlerle karşılıklı bir analizi sunulmaya çalışılacaktır.

Giriş

Georges Melies'in 1902'de Jules Verne'nin *Voyage dans la Lune* romanını sinemaya aktarmasıyla başlayan edebiyat sinema ilişkisinin yüz senelik tarihine baktığımızda eserleri en çok sinemaya uyarlanan ismin Shakespeare olduğunu görürüz. Başta *Romeo ve Juliet* olmak üzere, usta tiyatro yazarının bir çok eseri beyaz perdeye taşınmış. Tolstoy, Dostoyevski, Gorki, E.Hewinghway, Turgenyev, Wirginia Woolf, G. Garcia Marquez, J. Steinbeck, Goethe, J. London, Kafka gibi klasik yazarlar ve James Michener, Stephen King, Danielle Steele gibi popüler yazarlar yönetmenlerin her zaman eserlerine ilgi gösterdiği isimlerdendir.

Dünya Sinemasında Uyarlamalar

Ünlü film eleştirmeni Andre Bazin sinema edebiyat ilişkisinin köşelerini çizerken; "*iyi bir uyarlama eserin özünü ve sözünü yeniden kurabilmelidir*"der. Dünya sinemasında edebiyat eserlerinin "özünü ve sözünü" yeniden kuranların yanında onları kullanacak bir metin gibi görenler de olmuştur. Sözgelimi Savaş ve Barış ile Karamazof Kardeşler'in Amerikan sinemasındaki yorumlarına baktığımızda roman örgüsünün yüzeysel bir biçimde işlenmiş olduğunu, romanların temel tezlerinden bağımsız kurgulandıklarını, aşk, macera gibi temalar üzerinden ticari bir adaptasyon yapıldığını görebiliriz. Buna karşılık Sovyet yorumunda ise -özellikle *Savaş ve Barış*'ı sinemaya uyarlayan Sovyet yönetmen Bondarçuk'un yorumunda- dönem dekorlarına önem gösterilmiş, roman neredeyse satır satır estetik kaygılar güdülerek sinemaya aktarılmıştır. İtalyan Yeni Gerçekçilik akımının usta yönetmenlerinden Luchino Visconti ise Dostoyevski'nin *Beyaz Geceler*'ini sinema-

ya aktarmış. Yönetmen, *Beyaz Geceler*'i özgün bir Visconti filmine dönüştürebilmiştir. Bazı ülke sinemalarının edebiyatla kurdukları ilişki öteki ülkelere göre daha fazla olabiliyor. Sözgelimi Sovyet sinemasının edebiyatla kurduğu ilişki adeta Sovyet sinemasını karakteristik bir özelliği olacak kadar fazladır.

Altmışların sonuna doğru Sovyet iktidarı eski baskıcı günlerini hatırlatmaya başladı: Film sansürleri, yasaklamalar, meslekten menler yeniden yayıldı. Bu durum Sovyet yönetmenler için tam bir soğuk duş etkisi yaptı.

Bu durum yönetmen ve senaristleri çeşitli imgeler kullanmaya itti. Böylece edebiyat uyarlamalarının önemi artmaya başladı. Sovyet gerçekçiliği edebiyat uyarlamalarında kendini gösterdi. İhtişamlı kostümler, gerçekçi dekorlar, ayrıntılı diyaloglar, ticari kaygılardan uzak senaryolar bu filmleri de estetik olarak oldukça başarılı hale getiriyordu. Sadece Rus klasikleri değil, Batı klasikleri de Sovyet sinemasında kendine yer buluyordu. Cervantes'in Don Kişot, Shakspeare'in Hamlet ve Kral Lear bu uyarlamalardan bazıları.[1]

Dünya Yönetmenleri Gözünden Edebiyat-Sinema İlişkisi

Sovyet sineması dışında dünya sinemasında bir çok yönetmen edebiyat uyarlamalarını kendi sinema dilini oluşturmada önemli bir beslenme kaynağı olarak görüyor. Sözgelimi Japon yönetmen Akira Kurosawa'dan bahsedebiliriz. 1951'de Dostoyevski'nin *Budala* romanında uyarladığı *Hakuçi*'yi, 1952 yılında *İkiru*'yu çekti. 1985'de Shakspeare'in Kral Lear oyunundan uyarladığı *Ran* filmini çekerek sinema tarihinin sayılı yönetmenlerinden biri olduğunu bir kez daha gösterdi. Batı klasiklerini Japon tarihi ve kültürüyle harmanlayan yönetmen, epik şaheserler çıkarırken ülkesinde Japon kültürünün dışına çıktığına yönelik çok yoğun eleştiriler de alıyordu. Buna karşılık bir yönetmen olarak en önemli beslenme kaynağını her zaman dünya klasikleri olduğunu belirtiyor; *İyi bir senaryo yazabilmek için büyük yazarların roman ve oyunlarını okumak gerekir. Bunların neden büyük olduklarını düşünmeniz senaryo yazmanızda yararlı olacaktır. Okurken duygularınız yoğunlaştığında durup bunun nedenini düşünmelisiniz. Boş bir bellekle hiçbir şey yapmak olası değildir. Bunun için çok genç yaşlarımdan itibaren okuduğum kitaplarla ilgili notlar aldığım bir defterim var. Her kitap için kendi düşüncelerimi ve hangi bölümlerin neden beni etkilediklerini yazarım. Bu defterlerden yığınla birikmiştir. Yeni bir senaryo yazacağım zaman onları gözden geçiririm.* [2]

Dünya sineması edebiyatı merkezine alan, ondan etkilenen saygın yönetmenlerle doludur. 2011'de çektiği *Faust* uyarlamasıyla Venedik Film Festivali'nde Altın Aslan Ödülü'nü alan Rus yönetmen Sokurov; *birincil kaynağım edebiyat ve edebiyat eserleri oldu. Esasında benim büyüdüğüm dönemde ve gençliğimin ilk yıllarında Rusya tiyatrosunda tiyatro altın dönemini yaşıyordu. Dostoyevski, Çehov, Tolstoy gibi edebiyatçıların eserleri radyo tiyatrosu şeklinde yayınlanıyordu ve ben bunları hayranlıkla dinliyordum. İlginç bir itiraf olacak ama ben sinemayla gerçek anlamda oldukça geç tanıştım. Önceden benim gönlümde yatan tiyatro ve ağırlıklı olarak edebi eserlerdi. Sinema çok uzun zaman sonra benim için edebiyata rakip olmaya başladı.*[3] Diyerek edebiyatın kendisi üzerinde ki hayati etkisini belirtmekten çekinmiyor. Edebiyat; sinemayı etkileyen, dönüştüren güçlü ve köklü bir sanat dalı olsa da sinemanın kendi kuralları ve kendine ait farklı bir dili var. Sokurov bu ayrımı ve sinemanın buyurgan tavrını da bir yönetmen olarak oldukça zekice eleştirmeyi de

[1] Oylum, R., (2011), *Rus Sineması*, İstanbul, Başka Yerler Yayınları, s.24
[2] Oylum, R., (2012), *Dünya Yönetmenlerinden Sinema Dersleri*, İstanbul, Başka Yerler Yayınları, s.17
[3] Oylum, R., (2012), s.104

ihmal etmiyor; *İlk kes sinemaya gittiğimde büyük baskı altında ve eziyet çekercesine kendimi farklı bir ortamda hissettim. Çünkü burada yönetmenin totaliter tutumuyla karşı karşıya kalmıştım. Kendi fikirlerini bana empoze etmek için bilincime, duygularıma ve aklıma baskı yapıyor diye düşünmüştüm. Edebi eser okuduğunuzda bunu hayalinizde canlandırıyorsunuz, orada özgürsünüz. Bir radyo tiyatrosu dinlediğinizde yine sizin hayalinizde canlandıracağınız çok şey oluyor. O eseri yazan sanatçının yazdıklarına kendiniz de bir ölçüde bir şeyler katabiliyorsunuz. Hâlbuki ki film izlediğimde sinemanın bana bir paket olarak sunulan bir ürün olduğunu "Bunu böyle alın" diye bir zorlama yapıldığını hissettim. İste bu nedenle ben sinemayı dünyadaki büyük tehlikelerden biri olarak değerlendiriyorum. Çünkü sinema görsel bir ürün olarak sunuluyor ve izleyicinin iradesi gündeme geliyor. Mesele bir yönetmen eserinde Nazi'leri savunabilir ve bunu ikna edici bir yöntemle izleyiciye empoze edebilir. Bolşevik bir fikir öne sürebilir veya son derece saçma bir fikri doğruymuş gibi izleyicisine ulaştırabilir. İste bunları söylememdeki asıl gaye izleyicinin iç dünyasındaki özgürlüğü izleyiciye bırakabilmek. Bir sinema yönetmeni izleyicinin bu iradesini felç edebilir ve onu hiç istemediği bir yöne sürükleyebilir.*[4] Sokurov'un; edebiyatın zenginliğinin, hayal gücünü besleyen derinlikli yapısının sinema karelerine sığmayacağı iddiasına katılmamak elde değil. Biraz daha ileri giderek edebiyatın sinema diline uymayacağını, sinema dilini besleyemeyeceğini düşünen usta yönetmenler de var. Yunan yönetmen Angelopoulos, çektiği şiirsel filmlerden sonra çok karşılaştığı edebiyat sinema ilişkisi üstüne sorulan bir soruya cevap verirken iki sanat dallının birlikteliğindeki açmazlardan bahsetmiş*; Bir kitabı hele sevdiğiniz bir kitabı özgün tat ve niteliğini kaybetmeden uyarlamanız imkânsızdır. Büyük romanların başarılı bir uyarlamasına henüz rastlamış değilim. Filme dönüşecek en iyi romanlar bence gerilim romanlarıdır. Ya da ikinci sınıf edebiyattır. Örneğin Orson Welles sırdan bir polisiye hikayeyi almış ve onu Touch of Evil'le bir başyapıta çevirmiştir. Bu tür örnekler çoktur, mesela Godard'ın filmleri. Ben şu anda polisiye bir hikâye yapmak istemiyorum gerçi, ama Malraux'n İnsanlık Durumu ilgimi çekmiyor değil Yine de beyaz perdeye aktarıldığında eserden bir şeyler kaybolacağına eminim.* [5]

Yönetmenle yazarın dünyasının örtüşmesi, yönetmenin kendi sinema dilini kurarken yazarın anlatmak istediğinin farkına varması yazar-yönetmen birlikteliğinin güzel örneklerinin sergilenmesini de sağlayabiliyordu. Yönetmenle yazarın dünyasının uygunluğunun en güzel örneklerinden biri Rus yönetmen Nikita Mikhalkov'un Çehov'un öykü motiflerini etkilenerek kendi sinemasını oluşturmasında gösterebiliriz. Çehov öykülerini sinemaya aktaran yönetmenin kendi senaryolarından çektiği filmlerde de Çehov havası hâkimdir. Son filmi *Güneş Yanığı 2*'de inanç kavramını öne çıkarıp muhafazakâr öğeleri filmin merkezine taşıdıysa da eski filmlerinde Çehov etkisi belirgindir.

Tarkovski'nin günlüğü de çekmek isteyip çekmeye vakit bulamadığı edebiyat uyarlamalarının isimleri ve çekim ayrıntılarıyla doludur.

Sinema Edebiyat birlikteliğinin ses getrimiş önemli örneklerinden bir kaçını sıralamak gerekirse; *Deniz Feneri* / Colin Gregg (Virginia Woolf'un eserinden), *Gülün Adı* / J. Jacques Annaud (Umberto Eco'nun eserinden), *Şato* / Michael Haneke (Franz Kafka'nın eserinden), *Otomatik Portakal* / Stanley Kubrick (Anthony Burgess'in eserinden), *Germinal* / Claude Berri (Emile Zola'nın eserinden), *Gazap Üzümleri* / John Ford (John Steinbeck'in eserinden) uyarlamalarını sayabiliriz.

[4] Oylum, R.(2012), s.104
[5] Oylum, R.(2012), s.38

Türk Sineması Edebiyatla Şekillendi

Türk sineması ve Türk edebiyatında ilişkinin nasıl bir seyir izlediğine baktığımızda; Türk Sineması kurucularının tiyatrodan gelmesinin de etkisiyle ilk beslenme kaynağı olarak tiyatro ön plandadır. İlerleyen yıllarda edebi metinler ve yeni yazılan senaryoların da sinema için besleyici olmaya başladığını görüyoruz. Türk edebiyatı daha otuzlu yıllarda yani daha emekleme devrindeyken edebiyatla ve edebiyatçılarla ilişkilerini kurmaya başlamıştır. Nâzım Hikmet bu yıllarda Türk sineması için senaryolar yazan bir kalemdir. Bunun yanında uzun yıllar sinemamızda görmeye alıştığımız tiplemeler de edebiyattan beslenerek oluşturulmuştur. Kerime Nadir ve Muazzez Tahsin'in aşırı duygusal, gerçeklikten uzak kızları, Esat Mahmut'un maceraperest, maço erkekleri Yeşilçam için uygun tiplemeler haline gelmişti. Bu tipler uzun yıllar etkisini sürdürmüştür. Attila İlhan ise 1959'da, kendi şiir dünyasından da izler taşıyan *Yalnızlar Rıhtımı* filminin senaryosunda kendi üslubunu ortaya koymuştur. Ellili yıllarda artan edebiyat uyarlamaları edebiyat eserlerine daha çok faydacı bir bakışla yaklaşmış edebiyat metinlerini hazır senaryolar olarak yorumlamıştır. Bu dönemde özellikle Orhan Kemal'in öykülerinden birçok filme imza atılmıştır. 1966 yılında Osman Seden'in çektiği Reşat Nuri'nin *Çalıkuşu* uyarlaması dönemi içinde ses getirmiş uyarlamalardan biridir. Yaşar Kemal de 1950 sonrasında bazen öyküleriyle bazen de yazdığı film senaryolarıyla sinemayla ilgilenmiş yazarlardandır. Nikita Mikhalkov'un Çehov'la olan ilişkisini Türk Sineması'nda karşılığını arayacak olursak kuşkusuz Kemal Tahir ve Halit Refiğ ortaklığından söz edebiliriz. Yazarın ve yönetmenin dünya görüşlerindeki ortaklık, aynı ideolojik yaklaşımlar aynı duyarlılıklar içeren filmlerin oluşmasını sağlamıştır. Halit Refiğ'in çektiği Haremde 4 Kadın filminin senaryosunu Kemal Tahir yazmış ayrıca birçok Kemal Tahir romanı da Halit Refiğ tarafından filme çekilmiştir.

12 Eylül öncesinde çekilmiş nitelikli uyarlamalardan biri de Orhan Kemal'in *Bereketli Topraklar Üzerinde* romanının Erden Kral uyarlamasıdır. Üç yoksul köylün köylerinden çıkarak çalışmak için Çukurova'ya gelip yaşadıkları savruluşların, yozlaşmaların tüm gerçekliğiyle anlatıldığı roman Orhan Kemal'in en iyi eserlerinden biridir. Ömer Kavur'un 1974'de çektiği Halit Refik'in *Yatık Emine* de Türk Sineması'nın başarılı uyarlamalarından biridir.

1980 sonrasında Türk edebiyatı ve sinemasının ilişkisinin daha sıkılaştığını söyleyebiliriz. Yetişen yeni yönetmenler Türk edebiyatıyla ilgilenmiş, senaryo yazımındaki dönemsel sıkıntılar da bu durumu tetiklemiştir. Öne çıkanlarını sıralayacak olursak;

Erdan Kıral 1983'de Ferid Edgü romanı *Hakkari'de Bir Mevsim*'i, 1985 yılında Ali Özgentürk Orhan Kemal'in *Murtaza*'yı, Ömer Kavur 1987'de Yusuf Atılgan'ın *Anayurt Oteli*'ni, Orhan Aksoy 1990 yılında Sabahattin Ali'nin *Hasan Boğuldu*'yu sinemaya aktarmıştır. Bu filmler Türk sinemasının dönemi içinde ses getirmiş yapımları olmuştur.

1980 sonrasındaki sinema edebiyat ilişkisinde öykücü Füruzan'a ayrı bir paragraf açılmalıdır. Zira 1981'de Ömer Kavur'un çektiği Türk Sineması'nın nitelikli örneklerinden *Ah Güzel İstanbul* filminin senaristliğini yapan yazarın, Gecenin Öteki Yüzü isimli öyküsü de 1987'de televizyon dizisi olarak yayınlanmış, 1990 yılında "Benim Sinemalarım" isimli öyküsünü de senaryolaştırıp, yönetmenliğini de Gülsüm Karamustafa ile beraber kendisi yapmıştır.

Bazı uyarlamalar da yazar ile yönetmen arasında tartışmalara neden olmuştur. Adalet Ağaoğlu'nun *Fikrimin İnce Gülü* adlı eserini sinemaya aktaran Tunç Okan'la mahkemeye

kadar taşınan anlaşmazlıkları bu durumun en meşhur örneğidir. Ağaoğlu, Okan'ı romanın aslına sadık kalmamakla suçlamış, Okan'ın romanın dokusunu bozduğunu iddia etmiştir.

1990 sonrasında ilk ürünlerini veren yönetmenler genelde kendi senaryolarını kendileri yazmayı seçtiler. Her birinin anlatacak hikâyeleri vardı. Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim, Reha Erdem, Yeşim Ustaoğlu, Nuri Bilge Ceylan isimlerini örnek olarak sayabiliriz. Özellikle Zeki Demirkubuz'un edebiyatla kurduğu ilişkinin oldukça yoğundur. Nahit Sırrı Örik; romanı *Kıskanmak*'ı filme çekmesinin dışında doğrudan bir uyarlama yapmayan yönetmenin buna karşılık yazdığı senaryoların edebi metin lezzetine sahip olduğunu da görmek mümkün. 2001'de çektiği *Yazgı*'nın Albert Camus'un *Yabancı*'sının ve son filmi *Yeraltı*'ın da Dostoyevski'nin *Yeraltından Notlar*'ının serbest uyarlamaları olduğunu hatırlatalım.

Başka bir özgün yönetmen olan Derviş Zaim ise edebi eserlerden beslenmekten öte kendisi bir edebiyat eseri yaratıcısı olacak kadar edebiyata müdahildir.1995'te ilk romanı *Ares Harikalar Diyarında* ile Yunus Nadi Roman Ödülü'nü kazanan yönetmenin, yazdığı senaryolarda edebi kudretinden izler görülebilir.

Son yıllarda ise edebiyat uyarlamalarının Türk sineması içinde yeniden daha geniş bir alana yayıldığını söyleyebiliriz. 2011'de Selim Güneş'in çektiği *Kar Beyaz* filmi Sabahattin Ali'nin *Ayran* öyküsünden yapılan bir uyarlama idi. Tomris Giritlioğlu'nun 2009'da çektiği *Güz Sancısı* filmi Yılmaz Karakoyunlu'nun romanının da yeniden keşfedilmesini sağlamıştı. Geçtiğimiz dönem Hasan Ali Toptaş'ın *Gölgesizler* isimli romanı da Ümit Ünal'ın yönetmenliğinde sinema perdeleriyle buluşmuştu.

Sabahattin Ali Uyarlamaları

Türk öykücülüğünün kilometre taşlarından biri olan Sabahattin Ali, (1907-1948) kısa yaşamı içinde yazdığı eserlerle etkisi silinmeyecek izler bırakmıştır. Öyküleri, (*Ses, Değirmen, Kağnı, Hanende Melek, Yeni Dünya, Sırça Köşk*) Romanları, (*Kuyucaklı Yusuf, Kürk Mantolu Madonna, İçimizdeki Şeytan*) ve şiirleriyle (*Dağlar ve Rüzgar, Kurbağanın Serenadı ve Öteki Şiirler*) edebiyatın farklı türlerinde nitelikli eserler vermiş bir yazarımızdır. Sabahattin Ali'nin eserleri birçok kez sinema perdelerine yansıtılmış ve yansıtılması için birçok kez de denemeler yapılmıştır.

Bilinen ilk uyarlama Fevzi Tuna'nın 1985'de Ali'nin *Kuyucaklı Yusuf* romanından aynı isimle yaptığı uyarlamadır. Eserin aslına özen gösterilen yapımda, roman neredeyse sayfa sayfa görsel hale getirilmiştir. 127 dakikalık yapım, yönetmenin özenle çektiği edebiyat uyarlamalarından biridir.

Kuyucaklı Yusuf, Sabahattin Ali'nin ilk baskısı 1937 yılında yapılan eseri yazarın ilk romanıdır. Kuyucaklı Yusuf romanı 9 Kasım 1936 ile 21 Ocak 1937 tarihleri arasında Tan Gazetesi'nde tefrika edilmiştir. [6] Kitap halinde ilk baskısı 1937'de Yeni Kitapçı Yayınevi tarafından yapıldı.

Cevdet Kudret, Sabahattin Ali ile yaptığı bir söyleşiye dayanarak eğer yazılsaydı ikinci cildin Çineli Kübra, üçüncü cildin de dağdan şehre inen Yusuf'un dünyasını konu alacağını bildirmiştir.[7]

Merna Moran Kuyucaklı Yusuf üstüne yaptığı değerlendirmede önemli tespitler yapmıştır: *Kuyucaklı Yusuf'un önemi yalnızca başarılı bir roman olmasından ileri gelmez, öncü bir yapıt olması da ona tarihsel açıdan bir önem kazandırır; çünkü bu yapıt*

[6] Korkmaz, R. (1991), *Sabahattin Ali İnsan ve Eser*, (Basılmamış Doktora Tezi) Elazığ, s.225

[7] Kudret, C., (1966), *Sabahattin Ali Üzerine Notlar II*, Varlık Dergisi, S.663, s.6

daha önceki Türk romanından iki bakımdan ayrılır ve yeni bir yol açar. Bir kere Sabahattin Ali'nin Türkiye sorunsalına bakışı farklıdır. Tanzimat'tan 1950'lere kadarki Türk romanının ana sorunsalını Batılılaşma oluşturuyordu. Yazarlarımız toplumsal yapının kendine yönelmiyor, mevcut düzeni sorgulamıyorlardı. Toplumsal yapıyı, ezilen halk ya da köylü sınıfının durumunu ele alan romanlar gerçi 1950'lerden sonra görülür, ama bunların ilk örneği 1937'de yayımlanan "Kuyucaklı Yusuf"tur. Ayrıca romana Anadolu'yu da bu sorunsalla birlikte getirmiş olması "Kuyucaklı Yusuf"u başka bir yönden daha öncü yapar.(...) Sabahattin Ali'nin gördüğü çatışma toplumsal yapıdan kaynaklanır; bir yanda bürokrasi ve eşraf vardır bir yanda da ezilen halk.

Oysa Kuyucaklı Yusuf'taki gerçekçilik ile romantizm, birbirinden sanıldığı kadar bağımsız değildir, çünkü gerçekçi yönü oluşturan kasaba yaşamına ya da kasaba gerçeğine de romantizmden kaynaklanan bir dünya görüşünün açısından bakılmaktadır. İkincisi, gerçek kasaba yaşamı Yusuf ile Muazzez'in romantik serüvenine bir fon teşkil etmez. Romanın bu iki yönü birbirlerinin özelliklerini belirginleştiren karşıt değerlerin alanıdır. Metnin derin yapısına doğru inecek olursak görürüz ki metin, birbirinin anlamını pekiştiren birtakım karşıtlıklarla örülmüştür: Şehir/doğa, yapay insan/doğal insan, yozlaşmışlık/masumiyet, şehvet/aşk. Yusuf ile çevresi arasındaki uyumsuzluğu bu karşıtlıkların ışığında incelersek romanın gerçekçi ve romantik yönlerinin bir bütün oluşturduklarını görürüz." [8]
1987'de yönetmenliğini Yusuf Kurçenli'nin yaptığı, senaryosunu yakın zamanda kaybettiğimiz Ayşe Şaşa'nın yazdığı *Gramafon Avrat* filmi de Orta Anadolu'da geçen bir Sabahattin Ali öyküsünden yapılmış başarılı bir uyarlamadır. Yusuf Kurşenli 1990'da Rıfat Ilgaz'ın *Karartma Geceleri* romanını da sinemaya uyarlamıştır.

Gramafon Avrat öyküsünden yapılan uyarlama da aslına sadık kalarak yapılmış bir uyarlamadır. Cumhuriyetin yeni kurulduğu yıllarda, Konya'da oturak âlemlerinde dans eden ve bade sunan Cemile ile onu bu âlemlere taşıyan faytoncu Murat arasında geçen dramı anlatır. Oturak âlemlerinin gözdesi olan Cemile kendisi gibi eski bir oturak kadını olan Azime ile birlikte yaşamaktadır. Yaşadığı hayattan kurtulup bir kente göç etmek için para biriktirmeye çalışır. Faytoncu Murat'ın kendisine âşık olmasıyla birlikte kendisine aşık olan diğer erkeklerle sorunlar yaşamaya başlar. Bunlardan bir tanesi tüccar Ali'dir. Kasabanın ileri gelenlerinden zengin bir hovarda; Cemile'yi zorla bir oturak âlemine götürmek isteyince Faytoncu Murat katil olur. Cemile, kasaba'da yaşadığı sorunlar yüzünden Tüccar Ali'ye sığınır. Bu arada hapishanede sık sık Murat'ı ziyaret etmesi Ali'yi rahatsız eder. Kıskançlıklarına dayanamayıp geneleve yerleşir.

Kısa bir öyküden yapılan bu uzun metraj sinema filminde öykünün aslına sadık kalınarak karakterler yaratılmıştır. Türkan Şoray ve Hakan Balamir'in başarılı oyunculuklarıyla adından söz ettiren bu uyarlamada, yönetmen Sabahattin Ali'nin sade ama etkileyici anlatımlı öyküsünün altında ezilmemiş ve özgün bir Yusuf Kurçenli filmi haline getirmiştir.

1990'da Orhan Aksoy'un Ali'nin, *Hasa Boğuldu* eserinden aynı isimle yaptığı uyarlamada; Tahtacı köylülerinden bir kızla evlenmek isteyen kasabalı bir gencin yaşadıkları anlatılıyordu. Obanın en güzel kızı Emine ile evlenmesi için töreler gereği sırtına 40 okkalık tuzla kasabadan obaya çıkması istenen Hasan bunu başaramayıp yolun orta yerinde nehre düşüp can verir. Kısa bir öyküden uzun metraj bir sinema filmi çıkaran yönetmen, oldukça sade ve abartısız bir uyarlama örneği ortaya koymuştur. Film öyküye sadık bir

[8] Moran, B., (1990), *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış – 2*, İstanbul, İletişim Yayınları, s.23

uyarlamadır. Öykünün omurgasını oluşturan obalı kasabalı ayrımı ve Tahtacı (Alevi)-Sünni ayrımı da filmde diyaloglar arasında kendini belli eder. Oyunculuklar da abartıdan uzak ve inandırıcıdır.

2011'de Selim Güneş'in çektiği *Kar Beyaz* filmi ise Sabahattin Ali'nin *Ayran* öyküsünden yapılan bir uyarlama idi. Ulusal ve uluslararası festivallerde birçok ödül alan film, etkileyici bir görsellikle ve gerçekçi bir oyunculuğu bünyesinde barındırıyordu.

Selim Güneş'in çektiği *Kar Beyaz,* Ayran öyküsünü serbest bir uyarlamasıdır. Ayran öyküsünde, Sabahattin Ali, bir dağ köyünde yaşayan ve iki küçük kardeşine hem analık, hem babalık yapan 12-13 yaşlarındaki Hasan'ın trajik öyküsünü anlatıyordu. *Kar Beyaz* filminin öykünün birebir bir yansıması olduğunu söylemek olanaksızdır. Öyküye nazaran daha zengin bir şahıs kadrosu ve daha zengin bir olay örgüsü olduğunu söylemek mümkündür. Yönetmen öyküden hareket etmekle birlikte olayın yaşandığı zaman dilimini değiştirmiştir. Ayrıca öyküde olmayan karakterlerle filminin oluşturmuş küçük sinemasal eklentiler yaparak özgün bir film ortaya çıkarmıştır.

İlkin özgün eserde Hasan'ın babasını göremeyiz. *Kar Beyaz* ise Hasan'ın babasının tutuklanıp cezaevine koyulmasıyla başlar.1938'de yazılan bu hikâye, seyircinin de hissedeceği biçimde bir darbe dönemine, 12 Eylül 1980'e kaydırılır. Üçüncü olarak Sabahattin Ali'nin hikâyesi demiryolunda geçerken, film, Karadeniz Artvin'e taşınır ve yeni karakterler eklenir. Özgün eserin tren istasyonu kasabadan köye giden minibüslerin durduğu ıssız bir yol kenarına çevrilmiştir.

Fotoğrafçı kökenli bir yönetmen olan Selim Güneş, ilk yönetmenlik denemesi olan *Kar Beyaz*'da estetik görüntülerle bezenmiş sahneler çekmeye önem vermiştir.

Bu uyarlamaların dışında özellikle Sabahattin Ali'nin *Kürk Mantolu Madonna* romanının sinemaya uyarlanması için de birçok çalışma yürütülmüştür. 2010 yılında Başbakanlık İnsan Hakları Başkanlığı bizzat kendisi bu konuya müdahil olup 2 milyon Liralık bir bütçe oluşturduğu ve çeşitli senaryolar üstüne çalışmalar yürütüldüğü basına yansıyan bir gelişmedir. Ayrıca 2012 yılında romanın sinemaya uyarlama hakkını satın almak isteyen Alman yapımcı Rolf Schübel, yazarın haklarının bağlı olduğu Onk Ajans'a başvurduğu da biliniyor.

Sonuç

Kimi zaman eğitici-öğretici örnekler veren, kimi zaman çeşitli ideolojik yakınlıklar, bazen de bireysel çıkışlarla özgün yapıtlara imza atabilen Türkiye sineması; Türk edebiyatıyla olan birlikteliğini sinemamızın başlangıcından bu yana sürdürüyor. Son yıllarda sinema-edebiyat birlikteliği, televizyon dizileriyle olabildiğince ticari bir hâle sokulup 'aşksız' bir birlikteliğe dönüşmüşse de, sinema ve edebiyatın ilişkisi daha uzun yıllar farklı boyutlarda devam edeceğe benziyor.

Kuyucaklı Yusuf (1985), Gramafon Avrat (1987), Hasan Boğuldu (1990) ve Kar Beyaz (2011) filmleriyle Türk sinemasında eserleriyle var olan Sabahattin Ali, sade ve etkileyici dili ve gerçekçi kurgularıyla yönetmenler için her zaman beslenilen bir isim olmuştur.

Sabahattin Ali'nin eserlerinin yazıldığının üzerinden elli yılı aşkın bir süre geçmiş olmasına rağmen hala çok satan kitaplar arasındadır. Bu gerçeklik ışığında önümüzdeki dönemde de Sabahattin Ali eserlerinin yeni sinema uyarlamalarının olması kuvvetle muhtemeldir. Özellikle henüz filmi çekilmemiş olan *Kürk Mantolu Madonna* romanının sinema perdeleriyle buluşacağına dair güçlü emareler söz konusudur.

Kaynakça

Oylum, R., (2011), *Rus Sineması*, İstanbul, Başka Yerler Yay.

Korkmaz R., (1991), *Sabahattin Ali İnsan ve Eser*, (Basılmamış Doktora Tezi) Elazığ,

Kudret, C., (1966), Sabahattin Ali Üzerine Notlar II , *Varlık Dergisi*, S.663, İstanbul

Moran, B., (1990), *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış - 2*, İstanbul, İletişim Yay.

Oylum, R., (2012), *Dünya Yönetmenlerinden Sinema Dersleri*, İstanbul, Başka Yerler Yay.

KAYIP GÖLGELER KENTİ'NDE FANTASTİK

Seren GÜLEŞÇE

Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Özet

Akıl ve mantık sınırlarını öteleyen bir tür olarak fantastik, doğası gereği, olağanüstü ile iç içelik arz eder ve yeni bir dünya tasarımını yaratmak bu türün temelinde yer alır. Belli bir akım ya da alt tür olmanın dışında Türk edebiyatında tekil örnekleri Tanzimat'tan beri gözlenen fantastiğin, asıl olarak 1980 sonrası popüler edebiyatı içinde kendisini bir akım olarak hissettirdiği, 2000'li yıllardan itibaren ise belirgin isimlerin öne çıktığı söylenebilir.

1960'lı yıllardan beri önce öykü, sonrasında ise roman türünde eserler veren Nazlı Eray 'ın (1945-), sanatçı duyarlılığının, bu türün Türk edebiyatındaki erken denebilecek bir dönemi ile ilişkisi kurulabilir. Zengin bir düş gücünü, merak ettirme, şaşırtma ve eğlendirme amaçlarına dönük olarak cömertçe harcayan Eray'ın eserlerine içerdiği düşsü, rüyamsı atmosferler, nesne ve olgulara yüklediği minimalist bakıştan beslenir ve okurda ise hedeflediği duyguları da uyandırmayı başarır. *Kayıp Gölgeler Kenti*'nde(2008) başkentler arasında örülen bir kurgusal dünya, alışılmadık bağdaştırmalarla, yan yana olması düşünülemeyecek nesne ve öğelerin neden olduğu şaşırtıcılık üzerinden fanteziye bağlanır ve sözü edilen duygular aracılığıyla etki uyandırılmak istenir. Bu bildiride yazarın anılan eserinde fantastiğin yansıma biçimlerine eleştirel bir yaklaşım sergilenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Nazlı Eray, Türk romanı, *Kayıp Gölgeler Kenti*, fantastik.

Abstract

The nature of the fantastic, as a literary genre, which compels the limits of mind and logic accompany the extraordinary and creating a new world conception take part in the base of it. Without being a certain movement or a sub-genre, the fantastic's single examples has been observed since Tanzimat Era in Turkish Literature, it can be said that this genre was felt itself as a trend after 1980 popular Turkish literature and certain names became familiar with Turksih reader since 2000's.

It is possible to relate Nazlı Eray's (1945-) artistic sensibility, -that appaered since early 1960's- with fantastic literature which mean an early attempt with Turkish literature. Eray, uses generously brilliant dreamlike scenes to cause curiosity, confusing and mockery senses of her reader. Feeding her works with dreamlike and aspiration atmospheres, reflecting facts and objects within a minimalist perspective, she achieves to have influence on reader. In *The City of Lost Shadows* (2008) a fictional world that is joined between capitals, connected with unaccustomed harmonization, the things and objcets that is not possible to be together are tied to fantastic aiming amazement and effecting reader within senses aforesaid. It is aimed in this speech to present a critical approach to author's aforementioned work in relation with reflections of fantastic.

Key Words: Nazlı Eray, Turkish Novel, *The City of Lost Shaows*, fantastic.

Fantastik ve Türk Edebiyatı

Aklın sınırlarının çok ötesinde bir tür olarak ortaya çıkan fantastik, günümüze dek çeşitli yazarlar tarafından farklı şekillerde açıklanmıştır. Bu açıklamalar doğrultusunda fantastik Cengiz Ertem'e göre "hayaletleri, ruhları, düşsel yaratıkları içine alan edebiyat türü"[1] ; Berna Moran'a göre ise "mekân, zaman, canlı-cansız ayrımı tanımayan, bildik dünyamızın ötesinde alternatif dünyayı işin içine katan anlatılar"[2] olarak yer alır. Castex bu türü "gerçek yaşamın çerçevesine gizemin zorla dâhil edilmesi"[3] olarak görürken Roger Caillous ise "bilinen düzenin bozulması, gündeliğin değişmez yasallığı içinden kabul edilemeyecek olanın fışkırması"[4] olarak algılar. Şüphesiz her yazarın açıklaması fantastiğin ne olduğu hakkında bilgi verir; ancak bu türe yapısalcı bir gözle bakan Tzvetan Todorov'un fantastiği tanımlayışı, yeni bir bakış açısı geliştirmesi yönüyle, ayrı bir önem taşır. Todorov'a göre fantastik "kendi doğal yasalarından başka yasa tanımayan bir öznenin görünüşte doğaüstü bir olay karşısında yaşadığı kararsızlıktır."[5] Kararsızlık fantastikte doruk noktadır ve bu kararsızlığın bitmesiyle fantastik ortadan kalkar. Anlatı böylece yaşananları belli mantık kuralları çerçevesinde anlamlandırdığımız tekinsiz veya tüm doğaüstülükleri kabul ettiğimiz olağanüstü türüne geçer. Bu tanımlar ve açıklamalar da dikkate alınarak fantastiğin olağanüstülüklerle dolu, yer yer korku ve hayret uyandırarak okurda olayların gerçekliği noktasında kararsızlığa yol açan anlatılar olduğu söylenebilir.

Fantastik edebiyatın dünya edebiyatındaki ilk örneklerine 18. yüzyılda rastlanır; ancak bu tür kendini asıl olarak 20. yüzyılda kabul ettirir ve edebiyat tarihi içerisindeki yerini sağlamlaştırır. Fantastik başlangıçta günümüz dünyasına hayali unsurların yerleştirilmesiyle gerçekleşirken değişen zaman ile beraber biçim, içerik ve tür olarak değişime uğrar. Yaşanılanlar hayali bir mekânda olağanüstülüklerle dolu bir serüvene dönüşür. Bu da fantastik kurgunun doğmasına yol açar. Fantastik edebiyatın, tüm dünyada kabul gören bir tür oluşu da, yine fantastik edebiyatın en popüler dalı olan 'fantastik kurgu'nun ortaya çıkışı ile başlar.[6] Bu türün ilk örneği ise J. R. R. Tolkien'in *Yüzüklerin Efendisi* (1954) adlı serisidir. Bu seri kendinden sonraki eserlere de yön verir. Böylece fantastik yeni bir çizgide ilerlemeye başlar. Türk edebiyatında fantastik kuşkusuz dünya edebiyatıyla aynı çizgide gelişim göstermez; fakat onun gibi bir değişiklik yaşar. İlk örneklerini 18. yüzyılda görmeye başladığımız bu türün gelişimi 2000'li yıllara denk gelir. Buna rağmen Türk edebiyatının fantastiğe çok uzak olduğu düşünülemez. Masal, efsane, destan ve halk hikâyeleriyle neredeyse tamamen olağanüstü motifleri kullanılması esasında fantastiğin Türk edebiyatında uzun zamandan beri var olduğunu gösterir. Bu sözlü kültür ürünleri fantastik eserler olmamakla beraber sadece fantastik unsurlara sıklıkla yer vermeleri bakımından dikkate değer özellikler taşır.

Zaman her şeyi değiştirdiği gibi kuşkusuz değerleri, ihtiyaçları ve beklentileri de değiştirir. Buna dayanarak söylenebilir ki zamana bağlı olarak Tanzimat döneminde gelişen yeni olaylar sonucunda Türk edebiyatında da beklentiler değişmiş ve Tanzimat'la beraber edebiyatımıza giren romanlar daha çok realist bakış açısıyla ele alınmış öğretici nitelikli

[1] Özlük, N., (2011), *Türk Edebiyatında Fantastik Roman*, İstanbul, Hiperlink Yayınları, s.23.
[2] Moran, B., (1994), *Türk Romanına Eleştirel Bakış 3*, İstanbul, İletişim Yayınları, s.60.
[3] Özlük, N., (2011) s. 23.
[4] Özlük, N., (2011) s. 23.
[5] Todorov, T., (2004), *Fantastik: Edebî Türe Yapısal Bir Yaklaşım*, Çev. Nedret Öztokat, İstanbul, Metis Yayınları, s. 31.
[6] Sipahioğlu, B., (2006), "1980 Sonrası Fantastik Türk Romanı", Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, s. 12.

eserler olmuştur. Bu da karşımıza çıkması muhtemel olan fantastiğin gelişimini engellemiştir. Bu doğrultuda söylenebilir ki Türk edebiyatında fantastiğin neden geç ortaya çıktığı sorusunun cevabını Tanzimat yazarlarının halkı aydınlatmak amacıyla gerçek olanı anlatmak istemelerinde bulmak mümkündür. Bu anlayışa rağmen Türk edebiyatında fantastik içerikli romanların yazılmaya başlaması da yine aynı döneme rastlar. Bu eserlerden ilki Giritli Ali Aziz Efendi'nin *Muhayelat*-ı Aziz Efendi (1796) adlı eseridir. Daha sonra yazılan fantastik içerikli romanlar ise; Şehbenderzade Filibeli Ahmet Hilmi'nin *A'mak- ı Hayal* (1910) , Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Gulyabani* (1912) , Peyami Safa'nın *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu* (1949) , Nazlı Eray'ın *Arzu Sapağında İnecek Var* (1980) , Latife Tekin'in *Sevgili Arsız Ölüm* (1983) , İhsan Oktay Anar'ın *Puslu Kıtalar Atlası* (1995), Sadık Yemni'nin *Muska* (1996) *,* Öte Yer (1997) , Alev Alatlı'nın *Schrödinger'in Kedisi 1. Kitap: Kâbus* (1999) gibi eserlerdir; fakat bu eserler fantastik kurgu yaratmak amacıyla ele alınmamış, halkı eğlendirmek, eğitmek amacıyla ve yer yer batılılaşma konusundaki zıt görüşleri yansıtmak amacıyla bir araç olarak kaleme alınmışlardır.

Halkı eğlendirmek amacıyla kullanıldığından bahsettiğimiz fantastik unsurlar 2000'li yıllardan sonra okura farklı hayatlar ve dünyalar sunmak amacıyla kaleme alınmaya başlar ve yine yukarıda da değindiğimiz üzere fantastik bu tarihten sonra yerini sağlamlaştırmaya başlar. Özellikle genç kuşak yazarları Batılı örnekleri de takip ederek bu dönemde fantastik kurgu türünde eser verirler. *Perg Efsaneleri'*yle sadece fantastik bir dünya kurmakla yetinmeyerek fantezi türünün kurallarını da başarılı bir şekilde uygulayan Barış Müstecaplıoğlu bu türün Türkiye' deki ilk temsilcisi olur.[7] Orkun Uçar'ın "Kara Gezgin Habis Üçlemesi 1", Muammer Yüksel'in *Keşişin On Günü* (2002), Zafer Sönmez'in *Saklı Ülke – Gerdekkaya 1, Genç Tanrılar- Gerdekkaya 2* (2002) , Levent Aslan'ın *Kasabanın Altı Günü* (2002) , Hakan Bıçakçı'nın *Romantik Korku* (2002) , Doğu Yücel'in *Hayalet Kitap* (2003), Murat Uyurkulak'ın *Tol, Hor* (2006) eserleri de Türk edebiyatını fantastik kurgu türünde zenginleştiren yapıtlardır.[8]

Görüldüğü üzere sözlü kültürde olağanüstülüklerle yer almaya başlayan fantastik Türk edebiyatında Tanzimat'la beraber daha çok halkı eğlendirmek için kullanılmış, 2000'li yıllardan sonra ise başlı başına bir tür olarak gelişmiştir.

Kayıp Gölgeler Kenti'nde Fantastik

Nazlı Eray (1945-) 1960'lı yıllardan bu yana öykü ve roman türünde eserler kaleme almış ve bu eserlerinin tümünü de zengin hayal gücüyle birlikte okura sunmuş çağdaş yazarlarımızdandır. Eserlerinde günümüz dünyasında yaşanılanları fantastik gerçekçi bir tarzda anlatan "yazarın metinlerinde anlatının temel aksiyon gücünü, şehirler ve ülkelerarası seyahatlerden, içsel yolculuklara değin, farklı şekilleriyle serüven oluşturur".[9] Eray, son romanı *Kayıp Gölgeler Kenti* ile de okurunu farklı ülkelerde gerçekleşen düş ve gerçekle örülü fantastik bir yolculuğa çıkarır.

Geçmişten Gelen "Eski Yüz"ler

*Kayıp Gölgeler Kenti'*nin kurgusunda, tarihe mal olmuş kişilerin çevreleriyle birlikte, kurgusal kişilerle bir aradalığı söz konusudur. Bu atmosferi yansıtan anlatıcı, Stalin'le ilgili bir kitap okurken birdenbire onun hayatının izini sürmek amacıyla Prag'a gitmeye

[7] Uğur, V., (2013), *1980 Sonrası Türkiye' de Popüler Roman*, İstanbul, Koç Üniversitesi Yayınları, 1. Baskı, Temmuz, s. 164.

[8] Sipahioğlu, B., (2006) , s. 37.

[9] Uğurlu, S. B., (2007), "Nazlı Eray Öyküsünde Yazar, Serüven ve Yazar Beni", *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, s. 254.

karar verir ve "gizemli [bir] dünyaya"[10] gireceğinin de farkında olarak gerçek ve düşsel yaşanmışlıkların iç içe geçtiği bir serüven yaşar. Romanda karşılaşılan fantastik olayların ilki anlatıcının Prag'da iken aldığı fincanların üzerinde bulunan Mucha'nın kadınlarının "ete kemiğe bürünüp"[11] anlatıcının odasına gelmeleridir. Bu kadınlardan biri de ünlü aktris Sarah Bernhardt'tır. Kadınların odaya gelmesiyle anlatıcı kısa bir süre tedirginlik yaşasa da daha sonra onlarla sohbet etmeye başlar ve ünlü aktris hakkında bilgiler verir. Bu şekilde Eray, metinlerarasılık bağlamında fantastik bir kurguyla Sarah Bernhardt hakkında bilgi verir. Bu kadınların eserde yer alması, okuru metne hazırlama safhası olarak da düşünülebilir. Öyle ki anlatıcı, onları yerinde bulma ümidiyle odasına geldiğinde karşısında *başında şapkası,* üstünde yere kadar uzanan gri kaputu[12] yla Josef Stalin'i görür. Bundan sonra ise Stalin' in kadınları, ailesi ve hayatında bir şekilde yer almış *eski yüz*[13] ler anlatıcıyı sürekli ziyaret eder. Bunun sonucunda anlatıcı ve okur Stalin hakkında bilgi edinir. Anlatıcının ziyaretçileri romanda belli bir sırayla ve söyledikleriyle bir önceki ziyaretçinin anlattıklarını destekleyici bir şekilde yer alırken okur da merak ve heyecanla farklı kişilerin ağzından farklı dünyaların tanığı olur. Stalin'le ilgili bilgiler anlatıcının ziyaretçilerinden biri olan Bolşevik terörist Mdivani'nin söylediği gibi yüz yıldır kapalı, gizli olan arşivlerin gün yüzüne çıkmasıyla[14] insanların haberdar olduğu kitabi bilgilerdir. Yazar bu bilgileri verirken eserini sıkıcılıktan kurtarmak için farklı yollar dener. Bunlar kendisini ziyaret eden eski yüzler dışında ilerde bahsedeceğimiz üzere karşımıza çıkan oyun makinesi ve mektuplardır. Budist Tapınağı'nda yer alan ölülerden biri olan yayıncı Fausto'nun küllerinin yanına her gün Stalin'le ilgili mektuplar bırakılır. Tapınağın bekçisi de bu mektupları anlatıcıya verir. Bu şekilde arşivlerden elde edilmiş bilgiler de yine okura farklı bir teknikle aktarılır.

Eray'ın bu romanını fantastik kılan en önemli unsur yıllar önce ölmüş kişilerin anlatıcıyı ziyaret etmesidir. Bu durum okurda olayların tamamen gerçekdışı olduğu duygusunu uyandırırken anlatıcının geçmişle şimdi arasında bağ kurduğu bir irtibat bürosu[15] haline gelen Cafe Europa'nın garsonunun da gelenleri görmesi okurun gerçekleri yeniden sorgulamasına yol açar. Garson başlangıçta daha çok Stalin' in kadınlarıyla ilgili *dedikoduları* anlatıcıya anlatırken daha sonra ziyaretçilerin konuştuklarının detaylarını vermeye başlar. Bununla beraber garsona romanda önemli bir rol de verilir. Garson, anlatıcıya yeni bilgiler aktaracağı sırada bunu sırayla anlatmak istemediğinden bahseder ve "Her şey sırasıyla anlatılınca sıkıcı tarih kitabına benzer; oysa hayat oynak ve akıcı. Hiçbir şey de sırayla olmaz hayatta."[16] diyerek yazarın romanının kurgusunun gerekçesi hakkında ipuçları verir. Anlatılanlar bu ifadeye rağmen her ne kadar belli bir sırada ilerlemiş olsa da yazarın yazılanları sıkıcı bir tarih kitabı şeklinde vermek istemediği için fantastiği bir araç olarak kullanmasını kanıtlar.

Romanda fantastik bir unsur olarak öne çıkan ziyaretçiler yalnızca Stalin'in hayatında yer almış kişiler değildir. Kafka'nın nişanlısı Felice, sevgilisi Milena da yine geç-

[10] Eray, N., (2008), *Kayıp Gölgeler Kenti,* Turkuvaz Kitap, s.12.
[11] Eray, N., (2008) s. 30.
[12] Eray, N., (2008) s. 36-37.
[13] Eray, N., (2008) s. 67.
[14] Eray, N., (2008), s. 86.
[15] Eray, N., (2008), s. 163.
[16] Eray, N., (2008), s. 118.

mişten gelen eski yüzlerdir. Bu kişiler Stalin'de olduğu kadar yoğun olmamakla beraber Kafka hakkında bilgi verirler ve yazar da yine salt bilgi vermeden farklı kişilerin aracılığıyla diyalog kurarak okurun Kafka'yı tanımasını sağlar. Burada da Kafka'nın verem oluşu ve karamsar dünyası romana yansıtılır. Felice'nin romana ani girişi, Stalin ile ilgili konuşmanın en düşük performansta olduğu bir zamana denk getirilir ve okuru merakta bırakmak adına Felice bekletilir. Bu şekilde eserin atmosferine yeni bir dikkat, ilgi nesnesi eklenir. Konuşma sırası Felice'ye geldiğinde ise anlatıcının Stalin hakkında bir şey bilmemesine rağmen Kafka'yı çok iyi tanıdığı dikkat çekici bir şekilde yansır romana. Kafka'nın hastalığından, iç dünyasından, eserleriyle güncelerinden dolayı haberdar olan anlatıcı, genç ziyaretçisini Kafka'nın çok yakınında olan biri gibi teselli eder. Daha sonra yazarın hastalığını hatırlar ve romana sonradan giren Milena ile birlikte de Kafka'nın hasta olduğu zamanlarından söz edilir. Böylece tıpkı bir bayrak yarışı gibi Stalin'deki yöntem tekrarlanarak ziyaretçiler birbirini destekleyici ve tamamlayıcı bilgiler verir. Bu şekilde iki ünlü insanın yakın çevresindeki kişilerin tanıklığıyla fantastik bir şekilde verilişi, biyografik verinin daha çok merak uyandıran yanı ile romana başarılı bir şekilde sindirilmesini ve eserin daha da renkli olmasını sağlar.

Oyun Makinesi

Eray, Stalin'in hayatına yer verdiği bu romanında yukarıda da değindiğimiz üzere farklı yöntemlere başvurur. Bunlardan biri de Cassino Ambassador'da bulunan oyun makinesidir. Anlatıcının oyun oynadığı bu nesne zaman zaman Stalin'in hayatında yer almış kimseleri gösterir ve bu kişilerin anlatıcıyla konuşmasına vasıta olur. Anlatıcı buradan Stalin'in karısı Kato ile görüşür, Stalin'in düğününü izler. Makine romanın kurgusunda önemli bir yerdedir. Öyle ki anlatıcı oyun makinesinin karşısına oturduğu her an okur heyecan duyar; fakat bu heyecanın yerini alışkanlık almaya başlayınca yazar makineyi yeniden heyecan verici kılmak amacıyla "Bu gece on ikiden sonra Stalin ve Glamourpuss, "[17] yazısından sonra bir bilgi vermez ve yazılar silinmeye başlar. Anlatıcı on ikiden sonra yeniden makinenin başına oturduğunda ekranda beklediği hiçbir bilgi yer almaz. Böylece okur yeniden heyecan duyarken merak da etmeye başlar. Makine sadece Stalin'in hayatındaki kişileri göstermez. Anlatının henüz başında anlatıcının Prag'a gelmeden önce alışveriş yaptığı mağazadaki türbanlı kız da burada kadının karşısına çıkar. Yine Budist Tapınağı'ndaki bekçi de makine de anlatıcıyı sık sık ziyaret eder. Ölülere bilhassa Noçka adlı bir ölüye yazılmış mektuplardan bahseder. Noçka'ya onun da mektup yazmasını rica eder. Anlatıcı ona çok sevdiği Prag'dan bahsettiği bir mektup yazar ve daha sonra makinenin karşısına geçtiği bir an Noçka onu ziyaret eder. Tüm bunlar düşünüldüğünde romandaki bu nesne Stalin'le ilgili bilgilerin yer aldığı sırada bir zaman makinesiymiş gibi algılansa bile daha sonraki olaylarla bu algı değişir. Oyun makinesi, anlatıcının zihnini dağıtmak üzere uğraştığı bir nesneyken bilinçaltındakilerin dışa vurumu halini alır.

Muğlâklaştırma

Eray bu romanında yer yer kararsız bir tavır takınır. Bu durum olayları muğlâklaştırırken yazarla beraber okuru da kararsız bırakır. Bu etkiyi yaratan, olayların rüya mı yoksa bilinçaltının bir yansıması mı olduğu gibi sorularla ilgilidir. Anlatıcı fincanların üzerindeki kadınların gerçekten odada olup olmadıklarını düşünür ve "Gerçekten görmüş müydüm onları, yoksa soğuk havanın beynimdeki etkisi miydiler?"[18] sorusuyla bir karar-

[17] Eray, N., (2008), s. 53.
[18] Eray, N., (2008), s. 35.

sızlık yaşar. Fakat anlatıcının kararsızlığı uzun sürmez. Ona göre "bakışları, gözlerinin hareketleri, saçlarındaki çiçeklerin kokuları, gölgeli kirpikleriyle aktris Sarah Bernhadt ve öteki iki Mucha kadını gerçektiler".[19] Yine oyun makinesinde Stalin'le ilgili mektuplar okuyan anlatıcı okuduklarının programın bir parçası mı, yoksa beyninin bir oyunu mu olduğuna karar veremez. Bununla beraber bir önceki örnekte olduğu gibi bunun gerçek olduğuna inanır. Milena'yla sohbet ettiği bir an da onun için "belki geçmişten gelen bir gölgeydi"[20] diyerek ete kemiğe bürülü olmadığını ve belki de bir hayal olduğunu hissettiren anlatıcı "ama şu an yanımda oturuyor, nefes alıp veriyordu"[21] diyerek bir kez daha yaşadığı kararsızlıktan *kurtulur*.

Eserlerinde rüyanın büyük yer tuttuğunu bildiğimiz yazar bu romanıyla da okuru yaşanılanların düş olup olmadığını anlamlandırma noktasında kararsız bırakır. Seul'de kendisine arkadaşlık eden Liu anlatıcıyı Budist Tapınağı'na götürür ve oradan ölen nişanlısı Jimmy'nin küllerinin olduğu kavanozu alarak kadının odasında bırakır. Tedirgin olan anlatıcı kavanozu banyoya kilitler ve kısa zaman sonra Jimmy yanına gelir. Anlatıcı, Jimmy'yi gördüğünden emindir; ancak Liu ona bunun gerçek olamayacağını, onun rüya gördüğünü söyler. Anlatıcı rüya görmediğinden emindir. Bu noktada Liu ile geçen diyalog okuru olayların gerçekliği noktasında şüpheye düşürür ve illüzyonistin gerçekliğinin roman boyunca sorgulanmasını sağlar. Bunlarla beraber romanın henüz başında anlatıcı, intihar eden bir doktorun haberini okur. Haberi okuduğu gazeteyi yolculuk yapacağı sırada yanına alır ve böylece Prag' da doktor da onun ziyaretçilerinden biri olur. Doktorun gerçek olup olmadığı konusunda yaşanan kararsızlık yazarın onun varlığını muğlaklaştırması ile gerçekleşir. Doktorun "Gazeteyi yanınıza alırsanız, sizinle birlikte gelebilirim,"[22] söylemesi ile okur yeni bir ikilem yaşar. Bunlarla beraber anlatıcı gittiği bir kafede *Absent İçen Adam* tablosunu görür ve burada masanın üstünde oturan kadından çok etkilenir. Onu tıpkı kendisini ziyaret eden kişiler gibi görür ve bu kadın da diğerleri gibi anlatıcının odasına gelir. Kadının"mavi –yeşil, çırılçıplak bulut kadın, hayal kadın"[23] olarak nitelendirmesi ve onu kendi ziyaretçilerine benzetmesi bu kişilerin de hayal olup olmadığı konusunda muğlaklığa yol açar.

Sonuç olarak söylenebilir ki *Kayıp Gölgeler Kenti'*nde fantastik öğeler, geçmişte yaşamış kişilerin günümüze "ziyaretçi" olarak gelmeleri ile romansal düzleme taşınır. Yazar, Stalin ve Kafka'nın yaşantılarından, iç dünyalarından, hayatlarında önemli yer edinmiş kişileri konuşturmak suretiyle aktarır. Malzemenin bu şekilde işlenişi, romanı sıkıcı bir tarih kitabı olmaktan kurtardığı gibi, kurguya aktüel bir canlılık da taşır. Bunun yanı sıra Eray, fincanların üzerindeki Mucha'nın kadınlarını, kavanozlarından çıkan ölüleri, gazetede intihar haberini okuduğu doktor ve tabloda etkilendiği kadını da fantastik kurgu amacına hizmet etmek üzere eserine dâhil eder. Bunlar da yine kimi zaman otel odasında kimi zaman da fantastik bir nesne halini alan oyun makinesinde anlatıcının ziyaretçisi konumuna getirilir. Bu şekilde yazar romanını tekdüzelikten kurtarırken aynı zamanda daha da renkli ve eğlenceli hale getirir. Bu yönüyle düşünüldüğünde yazarın fantastiği bir araç olarak kullandığı düşünülebilir. Düş gücü son derece kuvvetli bir yazar

[19] Eray, N., (2008), s. 36.
[20] Eray, N., (2008), s. 104.
[21] Eray, N., (2008), s. 104.
[22] Eray, N., (2008), s. 141.
[23] Eray, N., (2008), s. 98.

olan Eray, gerçeklerin düşsü dünyasında bir yolculuk yapar. Bununla beraber okur ilgisini tahrik amacıyla olayların gerçek mi düş mü olduğu noktasında bilinçli şekilde muğlâklaştırma yolunu tutarak, Todorov'un "kararsızlık"la ilgili yargısından da hatırlanacağı üzere, belirsizlik hissini doruğa taşır. Todorov'un da tanımı dikkate alındığında, romanın fantastik türünün önemli örneklerinden biri olmasını sağlar.

Kaynakça

Eray, Nazlı, (2008), *Kayıp Gölgeler Kenti*, İstanbul, Turkuvaz Kitap.

Moran, Berna, (1994), *Türk Romanına Eleştirel Bakış 3*, İstanbul, İletişim Yay.

Özlük, Nuran, (2011), *Türk Edebiyatında Fantastik Roman*, İstanbul, Hiperlink Yay.

Sipahioğlu, Başak, *1980 Sonrası Fantastik Türk Romanı*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2006.

Todorov, Tzvetan, (2004), *Fantastik: Edebî Türe Yapısal Bir Yaklaşım*, Çev. Nedret Öztokat, İstanbul, Metis Yay.

Uğur, Veli, (2013), *1980 Sonrası Türkiye'de Popüler Roman*, İstanbul, Koç Üniversitesi Yay.

Uğurlu, Seyit Battal, (2007), "Nazlı Eray Öyküsünde Yazı, Serüven ve Yazar Beni", *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*.

BİR MAHALLENİN DRAMI: AK DEVE

Sinem KÜÇÜKAĞAOĞLU

Celal Bayar Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı

Özet

Çağdaş Azerbaycan edebiyatının önemli temsilcilerinden Elçin Efendiyev, 1943 yılında Bakü'de doğmuştur. Yazarın doğduğu yıl romanın da konusunun geçtiği İkinci Dünya Savaşının başladığı yıldır. Yaşadığı ve eser verdiği dönemin toplumsal, siyasal ve ekonomik özelliklerinin yanında; o dönem insanını da eserlerine taşımıştır. Bakü'de geleneksel hayatı aksettiren bir mahallenin İkinci Dünya Savaşı öncesi ve sonrasındaki durumu küçük bir çocuğun gözünden dramatik bir şekilde okuyucuya sunulur. Yazar, bu geleneksel mahalleyi folklorik ve dini unsurlarla zenginleştirerek işlevsel olarak kullanmış, adeta canlı bir tablo haline getirmiştir. İkinci Dünya Savaşının baş göstermesiyle bu mahalle bir yetimlik, kimsesizlik seferine çıkmış gibidir, herkesin hayatı olumsuz yönde değişir. Aynı zamanda yazarın Aliekber'in masalımsı dünyasıyla ördüğü bu geleneksel mahalle hayatı Sovyet rejiminin getirmiş olduğu yeni hayat tarzı ile çatışır. Yazar romanda bu çatışmayı tipler ve semboller aracılığıyla dile getirmiştir. Biz bu çalışmada, geleneksel hayatı oluşturan folklorik ve dini unsurları açıklayarak çatışmayı oluşturan yeni hayat tarzının bunlar üzerindeki etkisine değineceğiz. Aynı zamanda İkinci Dünya Savaşının bu çatışmayı daha da belirgin hale getirdiğine dikkat çekeceğiz.

Anahtar Kelimeler: Elçin Efendiyev, Ak deve, geleneksel hayat, yeni hayat, çatışma

Abstract

Elçin Efendiyev, one of the important representatives of contemporary Azerbaijan literature, was born in Baku in 1943. The year when the author was born is the one in which the World War II started. Besides the social, political and economic characteristics of the time at which he lived and produced works of literature, he reflected the persons of the time in his works. The situation of a neighbourhood reflecting the traditional life in Baku before and after World War II is dramatically presented to the reader from the eye of a little child. The author used this traditional neighbourhood functionality enriching it with folkloric and religious factors and made it a nearly vivid picture. Upon the start of World War II, it seems that this neighbourhood set out to orphanage and desolation, and lives of all changed in a negative way. At the same time, this traditional neighbourhood life, which the author knitted with Aliekber's tale-like world, conflicts with the new lifestyle brought by the Soviet Regime. The author mentioned about this conflict through the types and symbols. In this study we will first explain the folkloric and religious factors which form the traditional life and then mention the effects of new life style causing the conflict on them. Also, we will draw attention to the fact that the World War II made this conflict more evident.

Key Words: Elçin Efendiyev, Ak Deve, traditional life, new life, conflict

Giriş

Çağdaş Azerbaycan edebiyatının önemli temsilcilerinden Elçin Efendiyev, 1943 yılında Bakü'de doğmuştur. Elçin, *"edebi faaliyetlerine 60'lı yılların sonrasında başlayan 70 ve 80'li yıllarda da olgunluk devri eserlerini veren, 30'lu kuşak arasında kendini kabul ettirmiştir"*.[1] Yaşadığı ve eser verdiği dönemin toplumsal, siyasal ve ekonomik özelliklerinin yanında; o dönem insanını da eserlerine taşımıştır. 1960'lı yıllarda Sovyet sisteminin baskıcı ve edebiyata karışan tutumu sebebiyle dışlanan insan ve insanın iç dünyası ele alınmıştır. Elçin, eserlerinde *"bir taraftan sert bir realizm ile cemiyetin açmazlarını göstermiş, diğer taraftan da ince bir romantik gibi insani duyguların ifadesinde yüksek bir seviye yakalam*ıştır.*"*[2]

Elçin'in Ak Deve romanı ilk olarak 1985 yılında kitap halinde yayımlanmış, bu kitapta Mahmut ile Meryem romanı da yer almıştır. 46 bölümden meydana gelen "Ak Deve"[3] romanında Bakü'de geleneksel hayatı aksettiren bir mahallenin İkinci Dünya Savaşı öncesi ve sonrasındaki durumu küçük bir çocuğun gözünden dramatik bir şekilde okuyucuya sunulur. Bu mahallede bir taraftan Sovyet dönemine geçişin sancıları sürerken, bir taraftan da folklorik ve dini hayatı bünyesinde taşıyan geleneksel hayat ayakta durmaya çalışır. Folklor malzemesinden yararlanan Elçin, bu mahalleyi canlı bir dekor olarak gözler önüne sermiştir. Yeni hayat tarzına yani Sovyet rejimine alışmaya çalışan bu mahalle, uygulanan baskılarla ve yeni kavramlarla çatışmaktadır. İkinci Dünya Savaşının başlaması ile bu çatışma daha da derinleşmiş, adeta mahalleyi ikiye bölmüştür: Savaştan önce mahallede yaşananlar ve savaştan sonra mahallede yaşananlar. Romanda İkinci Dünya savaşının bu topluma verdiği sıkıntılar, mahalleyi nasıl etkilediği trajik hayat maceralarıyla gözler önüne serilmektedir.

Bu çalışmada, geleneksel hayatı oluşturan folklorik ve dini unsurları açıklayarak çatışmayı oluşturan yeni hayat tarzının bunlar üzerindeki etkisine değinilecektir. Aynı zamanda İkinci Dünya Savaşının bu çatışmayı daha da belirgin hale getirdiğine dikkat çekilecektir. Bunu yaparken de İkinci Dünya Savaşının öncesi ve sonrasında değişen kavramların nasıl ele alındığı ve geleneksel hayat ile yeni hayat arasındaki çatışmanın hangi tipler ve semboller aracılığıyla dile getirildiği üzerinde ana hatları ile durulacaktır.

Geleneksel Hayat ile Yeni Hayat Çatışması

Bakü'de yakın komşuluk ilişkileriyle zenginleşen bu mahalle, folklorik ve dini hayatı bütün canlılığıyla yaşatan bir yerdir. Elçin, folklor malzemesinden istifade ederek bu mahalleyi canlı bir dekor olarak gözler önüne sermektedir. Sırtında sarı gömleği, elinde kavalı ile bir hikaye anlatıcısı olan Balakerim, mahallenin bütün çocuklarını başına toplar ve mekan olarak seçtiği çatal dut ağacı ya da kara dut ağacının altında çeşitli hikayeler anlatır. Romanda Balakerim'in "Ak Deve" ile ilgili anlattığı hikayeler şöyledir:

Balakerim, "Ak Deve" hikayesinde Ak Deve'yi ve üstündeki yolcuyu anlatır. Yolcu insandır ve yüz yıldır hep aynı yolu yürüyerek *"menzile doğru"* gitmektedir. Ak Deve onu ölüme taşıyan hayattır; hem ölümü simgeler hem de ölüme taşır. Romanda ölüm sembolü olarak kullanılan "Ak Deve" aslında masallardan alınıp hayata sokulmuş bir semboldür. Ak Deve kimin kapısın önünde yatarsa öleceğine inanılır. Balakerim , "Ölenleri Ak Deve götürür ve kimi öbür dünyaya götürmek isterse gece gelip o adamın kapısının

[1] Akpınar, Y,(1994), *Azeri Edebiyatı Araştırmaları*, İstanbul, Dergah Yay., s.78
[2] Söylemez, O, (2005, *T*ürk Dünyası Edebiyatları Roman 1, Ankara ,Akçağ Yay., s.28
[3] Efendiyev, E, (1999), *Ak Deve (Türkiye Türkçesine Aktaran Dr. Ali Duymaz)*, İstanbul, Ötüken

önünde yatar"[4] der. Balakerim başına toplanan çocuklara bu hikayeyi anlatırken, İbadullah da Ak Deve'yi yemek istediğini, onun etiyle yapılacak yemekleri ağzı sulanarak anlatır. Aliekber'in Balakerim'in anlattığı bu hikayelerde büyük değer verdiği Ak Deve için İbadullah'ın böyle düşünmesi Aliekber'i hayli üzer. Bu değerlerin, kültürün, maneviyatın İbadullah tarafından hiçe sayılmasına Cengiz Aytmatov'un "Beyaz Gemi"[5] romanında da rastlamaktayız. Romanda Mümin Dede tarafından anlatılan türeyiş efsanesi "Boynuzlu Maral Ana" masalına değer veren çocuk ile Balakerim tarafından anlatılan "Ak Deve" hikayesine değer veren Aliekber birbirlerine benzemektedirler. Her iki çocuk da geçmişlerine, değerlerine sahip çıkmaktadır. Bunların karşısında ise soyuna, milletine, maneviyatına, mukaddes değerlerine karşı çıkan Orozkul ve İbadullah vardır. Bu tipler de çocuklar tarafından değer verilen bu hayvanları yemek istemeleri ile birbirlerine benzemektedirler. Bu hikayede Balakerim bir de Süheyl yıldızı ile ilgili bir rivayet anlatır. Rivayete göre yolcu, mutluluğun sembolünün Süheyl yıldızı olduğunu ve Süheyl yıldızının bütün parıltısıyla görmek için Yemen ülkesine gitmek gerektiğini düşünür, çünkü yalnızca Yemen'de o yıldızı apaçık görmek mümkündür. Ancak Yemen'e gitmek mümkün değildir, Yemen ulaşılmazdır.

Ak Deve ile ilgili anlatmaların birinde bir yavrusu karnında bir yavrusu yanında bir kadın üç gün üç gecedir ekmek aramaktadır. Yolda hiç kimse ile karşılaşmaz, daha sonra karşısına *"yüreği yumuşak adam"* ile Ak Deve çıkar ve yardım ister. Ancak *"yüreği yumuşak adam"* o kadına üzülse de elindeki çıkının kendisinin rızkının olduğunu söyler ve ona vermez.

Balakerim'in anlattığı diğer bir hikaye ise Ali ve Muhammet adındaki kahramanlar arasında geçen toprak kavgasıdır. Yaşadıkları yerlerde toprak onlara cimrilik etmiş, bir sürü eziyet çektirmiştir. Bu yüzden isyan ederler ve oradan ayrılıp kendilerine yurt ararlar. Buldukları yurt toprak açısından oldukça verimlidir, ancak ikisi de toprağı paylaşamaz ve sonunda Muhammet Ali'yi öldürür. Daha sonra Ak Deve üzerinde *"hakikati söyleyen"* gelir ve kendini haklı göstermeye çalışan Muhammet'e şunu söyler:

"Toprak diyor ki siz ikiniz de yalan söylüyorsunuz! Toprak diyor ki ben onların hiç birinin değilim. Toprak diyor ki onlar benimdir! Biri şimdi koynuma geldi, öbürü de vakti gelince benim olacak!"[6]

Ak deve ile ilgili bu üç anlatıdan başka Balakerim, Suna ve Gülağa'nın aşkından yola çıkarak Süleyman peygamber ile Belkıs'ın ilişkisini anlattığı küçük bir hikaye de yer almaktadır.

Romanda bu hikayelerden başka sıkça yer alan masal motifleri Balakerim'in anlatmalarında göze çarpar. Romanda *"gece gündüz yol gittiler, dağlardan aştılar, tepelerden geçtiler, yollara meydan okudular"* şeklinde formel ifadelerin yanında,

"Hamam hamam içinde
Kalbur saman içinde
Deve tellaklık eder
Köhne hamam içinde…"[7] ifadesi de yer almaktadır.

Romanda yer alan bayatılar (maniler) da folklorun yansımalarındandır. Balakerim'in anlattığı hikayede yer alan yolcunun ölüme giderken yolda çocukluğuna dönmesiyle ha-

[4] Efendiyev, E, (1999), s 40.
[5] Aytmatov, C, (2007), *Beyaz Gemi,* İstanbul, Ötüken
[6] Efendiyev, E, (1999), s 164.
[7] Efendiyev, E, (1999), s 36.

tırladığı nenesinin bayatıları yer alır: "*Zülfünü bağda dara, bağda yu, bağda dara, bir yahşi hemdem üçün, Şamı gez Bağdad ara…*"[8] Çocukları ile aç kalan kadının ekmek bulma mücadelesinin anlatıldığı hikayede birçok mani söylenir, onlardan biri şöyledir:

"A başım, başım seni…
Dökem kan yaşım seni…
Nereye alıp kaçam,
Belalı başım seni?..."[9]

Oyunlar da bu mahallede geleneksel hayatı oluşturan unsurlardandır. Azerbaycan halk oyunlarından enzeli oynanmaktadır. "*Keçi girdi bostana!... Taş attım ayağı kırıldı!... Götürdüler hekime!... Hekim verdi vekile!... Vekil dedi: Ne işime!*[10]" şeklinde romanda geçer. Savaş başlamadan önce Abdülali, Koca ya da Cebrail Aliekber'e çeşitli oyunlar gösterirler. Bunlardan biri şöyledir: "*Sağ ile sol elin başparmağını kapatıp tutarlardı, sonra sağ eli yukarı kaldırırlardı, sol elin parmağı yok olurdu:"Görüyor musun Aliekber?"derlerdi. Parmak yok*"[11] parmağı sakladığını anlayan Aliekber'in bu oyun çok hoşuna giderdi.

Ağaç her şeyden önce var oluşu, hayatı, canlılığı, bereketi temsil eder. Romanda folklorik bir öğe olarak yer alan ağaç motifi, bizi ortak Türk kültüründeki geleneğe götürür. Romanda geçen ağaçlar folklorik bir öğe olarak yer almaktadır. Evin ruhu olarak adlandırılan dut ağacı, evdeki huzurun, istikbalin ve bereketin de sembolüdür. *"Dut ağacı özellikle Türk Halk çalgılarının yapımında kullanılan bir malzemedir. Bu çalgılar arasında en önemlisi kopuzdur. Dede Korkut hikâyelerinde kopuzu kutsallık atfedildiği önemli bir çalgı olarak görürüz"*[12] Bu romanda da karadut ve çatal dut ağacının varlığı Balakerim'in hikaye anlatmada tercih ettiği yerler olarak karşımıza çıkmaktadır. Kara dut ağacı, Balakerim'in sık sık buraya gelip kaval çaldığı ve Ak Deve'yi anlattığı ikinci hoşlandığı yerdir. Bu kara duta mahalleli *"İbadullah'ın ağacı"* der, ancak İbadullah hayırsız çıkınca o kara dutu artık İbadullah'ın adıyla anmazlar. Bir süre sonra da İbadullah bu ağacı bıçkıyla kökünden keser. Kesildikten sonra adete mahallenin yetimliliğini sahipsizliğinin göstergesi haline gelir. Çatal dut ağacı da Balakerim'in hoşlandığı birinci yerdir. Söğüt ağacı, Hanım teyzenin oğulları avlunun ortasındaki vananın yanına bir söğüt fidanı dikmeleriyle romanda yer alır. Bu söğüt Aliekber'in kırk yıl sonra gittiği mahallesinde de durmaktadır. Ancak o mahallede çok katlı binalar yapılmıştır ve söğüt ağacı tıpkı bir zamanlar Ağakerim gibi bu sokakta, bu yeni caddede bir gariplik içindedir. Bu ağaçların dışında nar ağacı, asma ve armut ağacı da romanda yer almıştır.

Folklorun yansımalarından biri olan Dede Korkut sözleri romanda yer almaktadır. Balakerim'in anlattığı "Ak Deve" hikâyesinde Dede Korkut şöyle anılmıştır:

"Dede Korkut gibi bir halk bilgesi de ancak şöyle demişti: "Gelimli gidimli dünya son ucu ölümlü dünya". Dede Korkut bunu demiş ve kendisi de kim bilir kaç yüz yıl önce bu dünyadan göçüp gitmişti. Allah ona rahmet eylesin."[13]

[8] Efendiyev, E, (1999), s 43.
[9] Efendiyev, E, (1999), s 249.
[10] Efendiyev, E, (1999), s 93.
[11] Efendiyev, E, (1999), s 197.
[12] Gürsoy, Ü, (2012)"Türk Kültüründe Ağaç Kültü ve Dut Ağacı," *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Velî Araştırma Dergisi,* 61, s.43-54.
[13] Efendiyev, E, (1999), s 41.

Dede Korkut'un orijinal metninde*"Gelimli gidimli dünya son ucu ölümlü dünya"* ifadesi "Dirse Han oğlı Buğaç Han destanı"nda aynen geçmektedir.[14]Yine romanın bir yerinde Balakerim'in anlattığı hikayede "*Dede Korkut'un boy boyladığı, soy soyladığı çağlarda*" şeklindeki ifadeler yer alır. Bu hikayede bilgeliği ile Dede Korkut'u hatırlatan Dede Süleyman, Dede Korkut'un sözünü Muhammet'e söyler:

"Oğul sen varacak yerin
Dolamaç dolamaç yerleri olur.
Atlı batıp çıkmaz,
Onun balçığı olur.
Ala yılan sökemez,
Onun ormanı olur…
Hey demeden baş getiren
Onun celladı olur…"[15]

Dede Korkut'un esas metninde de bu söyleyiş "Duha Koca oğlu Delü Dumrul destanı" nda yer almaktadır. Orijinal metinde de aynen yer alan söyleyişte farklılık aradaki iki dizenin söylenmemesidir: *"Gök-ile pehlû uran anuñ kal'ası olur;* Göz kakuban köñül alan anuñ görklüsi olur*; Hay dimedin baş getüren celladı olur"*[16]

Muhammet'in Ali'yi öldürmesi üzerine Dede Süleyman yine Dede Korkut'un sözlerini hatırlar:

"Oğul, oğul, ay oğul!
Kara külçe gözlerim aydını oğul
Güçlü belim kuvveti oğul!
Gör ahir neler oldu?..."[17]

Dede Korkut'un esas metninde bu söyleyiş "Begil oğlı Emren'in destanı"nda aynen yer almaktadır. [18]

Bu mahallenin geleneksel dokusu folklor öğeleriyle olduğu kadar dini öğelerle de zenginleşmiştir. Hanım teyzenin oğlu Cebrail'in beslediği güvercinler göğün yedinci katına çıkma arzusundadırlar. Göğün yedinci katına yükselme Nebe suresi 12. Ayette de yer alır: *"Ve sizin üstünüzde sağlam (kuvvetli) yedi kat bina ettik."*şeklinde. Hz. Muhammed Miraç gecesi semalara yükselerek yaptığı seyahatte teker teker sema tabakalarını nasıl geçtiğini anlatır ve Cebrail ile olan yolculuğunda göğün yedinci katına gelirler. Romanda da göğün yedi katlı olması yine Cebrail aracılığı ile dile getirilmiştir.

Dini telmihler Balakerim'in anlatılarında sıkça yer bulur. Ak Deve ile ilgili hikayesinde yolcu Adem'in cennetten kovuluşunu Serendip'e gelişini ve rivayete göre ayak izinin şu ana kadar da Serendip'te kalışını düşünür. Aynı zamanda yolcu çekilen eziyetler için kendini sorguladığında aklına Hz Muhammet gelir. "*Bir zamanlar, henüz Muhammet Resullalah'a inanmayan insanlar vardı, o insanları da Allah yaratmıştı, peki o insanlar neden Muhammet'i taşa tutup dişini kırmıştı, dudağını parçalamıştı…*"[19] şeklinde bir telmih vardır. Balakerim'in toprak kavgasını anlattığı hikayede Muhammet yaşadığı yere isyan eder. Ali de onu destekler ve arkasından gider. Bu olay Hz Muhammet ile Hz.

[14] Ergin, M, (2011), *Dede Korkut Kitabı-1*, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, s. 94.
[15] Efendiyev, E, (1999), s 158.
[16] Ergin, M, (2011),s. 186
[17] Efendiyev, E, (1999), s 163.
[18] Ergin, M, (2011),s. 220
[19] Efendiyev, E, (1999), s 48.

Ali arasındaki yakınlıkla benzeştirilir, Hazret-i Ali de hep Muhammet Peygamber Resullah'la birlikte olmuştu şeklinde geçmişe göndermede bulunur. Balakerim dünyada hiçbir zaman mucize olmadığını ve olmayacağından bahsederken buna örnek olarak Musa Peygamberi gösterir. Kelimullah Musa Peygamber bir mucize görmek ister ve Tur dağında Allah'a kendisini ona göstermesi için çok yalvarır. Ancak Allah'tan aldığı cevap ise onu hiçbir zaman göremeyeceği yönünde olur.

Folklorik ve dini hayatı bütün canlılığıyla yaşatan bu geleneksel mahalle, Sovyet sisteminin getirdiği yeni hayat tarzına alışmaya çalışmakta; bu sistemin getirdiği baskılarla ve yeni kavramlarla çatışmaktadır. Romanda edebiyat hayatındaki baskıyı, "repressiya"yı Fethullah Hatem temsil etmektedir. O dönem sıkıntılar çeken, öldürülen aydınları ise Settar Masum temsil eder. Settar Masum bir gazelinde *"ey gül dikenin azap verdiği bülbüle"* mısrasıyla Fethullah Hatem'inin hedefi olur. Mahkemede onun hükümet aleyhinde olduğu ve bu mısraları belli etmek için de kırmızı çizgi çektiğini ve ona bin bir mana verdiğini söyler. "*Bu bizim devrimize çatıyor*" diyerek onu suçlar ve ölümüne sebep olur. Settar Masum romanda, Sovyet rejiminde sebepsiz yere sıkıntılar çeken, öldürülen aydınları temsil eder. Mirza Aliekber Sabir'i çok sever, şiirlerini dilinden düşürmez, çünkü kendisi de Sabir gibi halkın seven bir adamdır. Yazar, Settar Masum tipi üzerinden Sovyet döneminde şairlerin ve yazarların yazdıklarının hükümet aleyhine olması gerekçesiyle sebepsiz yere öldürülmelerini tenkit etmiştir.

Geleneksel bir hayat süren bu mahalle yeni kavramlarla çatışmaktadır. Kerosinka yani gaz ocağı, Aliekber'in annesi Suna'nın, "kerosinka"nın, yani gaz ocağının üstünde yemek pişirirken romanda yer almıştır. Kondüktör kelimesi de Aliekber'in babası için kullanılmıştır: "*Babama mahallede "kondüktör" Ağakerim derlerdi*". Kondüktör, yolcu trenlerinde bileti denetleyen ve vagon işlerine bakan görevli manasına gelmektedir. Otomobil ve kamyon isimleri de yine yabancıdır: Aliekber büyüyünce tıpkı komşuları gibi şoför olmak ister, "polutorka" sürmeyi ve o "polutorka"nın evlerinin önünde durmasını hayal eder. Polutorka kelimesi, bir buçuk tonluk kamyon için kullanılır. "GAZ-AA" (Rus yapımı otomobil markası) ve "ZİS-16"(Rus yapımı otobüs ve yük kamyonu markası) da yine otobüs markaları olarak romanda yer alır. Muhtar'ın sahip olduğu kara "emadin"(Alman markası otomobil markası) de bu yeni kavramlar arasındadır.

Romanda Sovyet rejiminin mahalledeki gelenekleri, adetleri alıp götürmesi semboller aracılığı ile tenkit edilmiştir. "*Bazen sonbaharın başlarında sabah sabah fırtına çıkardı, neredeyse sokağımızdaki o çatal dut ağacını kökünden çıkarıp* götürecek…*"*[20]. Buradaki fırtına Sovyet rejimini temsil etmekte, zamanın sonbahar olması da Ekim devriminin zamanıyla örtüşmektedir. Sokaktaki dut ağacı da Balakerim'in kaval çalıp, hikaye anlattığı bir yer olması bakımından kültürel değerleri temsil etmektedir. Sovyet rejiminin amacı bu kökü sağlam olan dut ağacını bir fırtınayla kökünden söküp çıkarmaktır. Bu sembollerle yazar Sovyet rejimini tenkit etmiştir.

Geleneksel ve yeni hayat çatışmasında, mahallenin bilge kişisi Aliabbas kişi ve otoriter kadın tipi Hanım teyze, yeni tipler olan Muhtar ve Fethullah Hatem karşısında yenilirler. Mahallenin geleneksel değerleri ile Rusya'nın teknolojisi çatışır: Hanımlar Nevruz bayramı için yemekler yaparken Rusya'daki şehir ve köylerden, Moskova'da evlerin merdivenlerini artık yaya çıkmadıklarını, makinenin kişiyi taşıdığından hayretle bahsederler. Muhtar'ın evine telefon çekilmiştir, bu sırada mahallede hiç kimsenin evinde telefon yoktur. Mahallede Muhtar'ın Abdülali'yi içeriye attırmasından sonra, Hanım teyze oğlunu çıkar-

[20] Efendiyev, E, (1999), s 127.

mak için uğraşır. Bu sırada Aliekber şu sözleri söyler: "*bütün mahalle halkı gibi, Hanım teyzenin o kara "emadin"den, o telefon cihazından, o kara meşin ceketten üstün* çıkmasını çok istiyordu.*"*[21] Yazar bu çatışmada geleneksel hayatın üstün olmasını ister. Ziba teyzenin Amerika'dan gelen oğlu cebinden otomatik bir kalem çıkarır. Bu kalem Aliekber'i oldukça etkiler. Kırk yıl sonra mahalleyi ziyaret eden Aliekber gördüğü çok katlı binalar ve orada yaşayan çocuklar karşısında "*Bu çocukların hepsinin çantasında güzel otomatik kalemler olacaktı ve bu çocuklar bu caddede hiçbir zaman Ak Deve'yi göremeyeceklerdi*".[22] Hanım teyzenin oğulları avlunun ortasındaki vananın yanına bir söğüt fidanı dikerler. Bu söğüt Aliekber'in kırk yıl sonra gittiği mahallesinde de durmaktadır. Ancak o mahallede çok katlı binalar yapılmıştır ve söğüt ağacı tıpkı bir zamanlar Ağakerim gibi bu sokakta, bu yeni caddede bir yabancı gibidir. Yani teknoloji ile gelenekler birbirine yabancı düşmüştür.

Aliekber kızının Bach'ın prelüdlerini çaldığını söyler ve hemen aklına Balakerim'in çaldığı kaval gelir. Bu ikisini kıyaslar: Bach'ın prelüdleri klasiktir, her zaman insanlarla birlikte olacaktır. Aliekber, o prelüdlerin yüz yıl önce çalındığını, bugün de yarın da çalınacağını düşünür; ancak, Balakerim'in çaldığı havaları bir daha hiç kimse dinlemeyecektir. "*Bach büyüktü. Balakerim ise bir hiçti. Hiçlerin türküsü ebediyen susar.*"[23] Yazar burada Balakerim ile Bach'ı kıyaslamış ve Bach'ın üstün gelmesini çok acı bulmuştur.

İkinci Dünya Savaşının Etkisi

Romanda İkinci Dünya Savaşının yıkıcı etkisi trajik bir şekilde anlatılmıştır. İkinci Dünya Savaşı, geleneklerle örülmüş bu mahalle için bir dönüm noktası olmuştur. Savaştan önce bütün canlılığı ve samimiyeti ile anlatılan bu mahalle savaştan sonra bir yetimlik, kimsesizlik seferine çıkmış gibidir. Savaş başladıktan sonra sokak boşalmış, kimsesizleşmiş, sakinlik ve rahatlık göçüp gitmiştir. Aliekber de savaşın hayatını ortadan ikiye ayırdığını öncesi ve sonrası olduğunu şöyle ifade etmiştir: *"…savaştan önceki bütün hadiseler tamamen uzak bir geçmişte kaldı. Benim hayatım sanki bükülüp ortadan iki parçaya ayrılmış demir çubuk gibi birden bire iki kısma ayrıldı: Savaş başlayana kadar olan hayatım ve savaş başladıktan sonraki hayatım."*[24]

Mahalledeki bütün erkeklerin savaşa alınmasıyla insanların üzüntüleri artmış, geçmişteki güzel yaşantılarından uzaklaşmışlardır. Mahalledeki oğlanlar, kocalar, babalar, kardeşler savaşa gitmiş bütün kadınların, kızların, gelinlerin gözleri hep yaşlı kalmıştır. Hep endişe içinde beklemişlerdir. Hiç biri yiyecek ekmek bile bulamazken, cepheden alelade bir sağlık mektubu almak için adaklar adamışlardır. Savaş devam ettikçe mahalledekiler gençlerin savaşa gitmesine, her birisinin gönderdiği üç köşeli asker mektubunun gelmesine, sıra sıra gelen ölüm haberleri ile mahalledeki insanlar evlerinin etrafında dolan belaya alışmışlardı. Bu kara haberler için taziye çadırları kurulmuştur. Taziye çadırında Molla Esedullah, *"kefensiz giden delikanlı"* ifadesini savaşta ölen İbrahim ve onun gibiler için kullanmıştır. Savaşta ölen gençlerin mezarının bile olmayışı geride kalanlar için daha büyük bir acıya dönüşmüştür. Ölen kişiler için çadırlar kurulur, evlerde feryat figan kopar, yaslar tutulur; ancak hiç kimse mezarlığa gitmezdi. Çünkü "*cesetler uzak uzak illerin soğuk topraklarında kalırdı*".

İkinci Dünya Savaşına Sovyetlerin baskısıyla girmiş olan Türk dünyası, kendilerini yabancı bir savaş ortasında bulmuşlardır. Bu durum Gülağa'nın karısı Suna'nın bakışıyla romanda şu şekilde anlatılır:

[21] Efendiyev, E, (1999), s 116.
[22] Efendiyev, E, (1999), s 226.
[23] Efendiyev, E, (1999), s 123.
[24] Efendiyev, E, (1999), s 169.

"...madem Gülağa çok sevdiği saatlerden bu kadar uzak düşmüştü, durduk yerde eline tüfek almıştı, sinesini kurşunlara hedef etmişti, o halde Suna bu evde saat sesi duymamalıydı. Gülağa orada kurşun sesi duyarken Suna'nın burada eskiden olduğu gibi saat sesi duyması doğru olmazdı "[25]

Burada "durduk yerde" ifadesi önemlidir. Hitler ve Stalin arasında zarar gören bu insanlar birçok acılar yaşamışlardır. Mahalledeki insanlar da savaş konusunda Hitler'i suçlarlar ve Molla Esedullah "*Allah Hitler'in cezasını versin, düşmanı Azrail olsun, kabri alev alıp yansın, dili ağzında kömüre dönsün!... Allah Stalin'in ömrünü uzun eylesin!.."*[26] der. Aliekber'in annesi Suna da "*Hitler'in ölülerinin mezarına lanet olsun!... Köpoğlunun tahtı tabutu olsun, oturduğu yer kanla dolsun namussuzun, oyun açtı başımıza..."*[27] ifadesini kullanır. İbadullah kara dut ağacını bıçkı ile keserken beyazımsı, sarımsı talaş Aliekber'e kara dut ağacının kanıymış gibi gelir. Aliekber de kendisine çok manalı görünen bir şey keşfeder: "*Kan hep kırmızı renkte olmuyordu*"[28] der. Kan, kırmızı rengi ile Sovyet rejimini çağrıştırır. Burada sadece kanının kırmızı olmaması savaşta çok kişinin canını alan Hitler'e karşı bir tenkit oluşturmaktadır.

Romanı adeta ikiye ayıran savaşın mahalledeki varlıklar üzerindeki etkisini şu şekilde değerlendirebiliriz:

a)İnsanların Hayatları

İkinci Dünya Savaşının baş göstermesiyle mahallede yaşan insanların hayatları olumsuz bir şekilde değişir. Mahallenin ak sakallısı yani bilge kişisi olarak kabul edilen Aliabbas kişi savaştan önce Sarı Hamam'ın yanında iskemlede oturup gelip geçene bakar, selam alır, dargınları küskünleri çağırıp barıştırır, kavga edenlerin ise aklını başına devşirir. Savaştan sonra ise, kızı Nisa onu, bütün itirazlarına, mahalleden ayrılmak istemeyişine bakmadan kendisiyle birlikte Maştağa'ya götürmüştür. Aliabbas kişi mahalleden ayrıldıktan sonra Sarı Hamam'ın yanındaki evinin sokak kapısında kocaman ve kara bir kilit asılmıştır. Bu kara kilit adeta İkinci Dünya Savaşının sembolüdür. Savaş sonrasında hayatı olumsuz yönde değişen insanların durumu bu kara kilitle, Aliekber'in ona duyduğu nefretle gözler önüne serilmiştir:

"Aliabbas kişinin bizim ara yoldan aşağıda, sarı hamamın yanındaki evin sokak kapısında hep kocaman ve kara bir kilit asılı durdu ve benim içimde de o kocaman ve kara kilide karşı bir kin, bir nefret oluştur. Savaş bitikten çok uzun yıllar sonra da, hatta şimdi bile savaşı düşündüğümde o kocaman ve kara kilit gözlerimin önüne gelir"[29]

Bu kilit sadece Aliabbas kişinin evine değil, çekirdek satarak hayatını kazanan ancak savaştan sonra işsiz kalan Ziba teyze'nin kapısına da asılmıştır. Savaştan sonra Amerika'dan gelen oğlu Gavril, Ziba teyzeyi kendi yanına götürmüş, Amerika'ya gittikten sonra da mahalleli bir daha onu görmemiştir. Ziba teyzenin gaz dükkânının yanındaki evin sokak kapısında o ufacık kilidin aslında mahalleye asıldığını Aliekber şu sözlerle ifade etmiştir:

"Güzün yağmurları, kışın karları o ufacık kiliti paslandırdı. Bu paslı kilit, Aliabbas kişinin kapısına asılı olan büyük kilitle birlikte sanki sadece Ziba teyzenin Aliabbas kişinin kapısına asılmamıştı. Hem o paslı kiliti hem de o büyük kiliti savaş adeta bizim

[25] Efendiyev, E, (1999), s 212.
[26] Efendiyev, E, (1999), s 165.
[27] Efendiyev, E, (1999), s 243.
[28] Efendiyev, E, (1999), s 199.
[29] Efendiyev, E, (1999), s. 143.

mahallemize asmıştı. Sanki Ziba teyze Amerika'ya gitmemiş, Aliabbas kişi Maştağa'ya, kızının yanına göçmemişti, onlar da savaşta ölüp gitmişlerdi"[30]

Mahallenin otoriter kadını olan Hanım teyze, savaştan önce dediğini yapan, cesur bir kadın olarak tanıtılmıştır. Hanım teyze de bu özellikleriyle destanlardaki kahraman kadın tipine benzer. Türk destanlarındaki kadın kahraman erkek kahraman kadar yiğitlik özelliğine sahiptir. Destanlardaki kadın kahramanların kuvvet, kudret ve cesaret yönünden erkekten hiç farkları yoktur. Muhtar, Hanım teyzenin oğlu Abdülali'yi arabasına çamur sıçrattığı gerekçesiyle hapse attırdığında Hanım teyze büyük bir cesaret örneği göstererek Muhtar'ı büyüklerine şikayet etmiş ve oğlunu kurtarmıştır. Ancak savaştan sonra oğullarını cephe gitmesi ve yaşanan acılar ile Hanım teyze *"zavallı bir kadın"* halini almış, cesur ve güçlü kadından eser kalmamıştır.

Ahlak yönünden zayıf bir kadın olan Şevket, savaştan önce hep gülen ve her zaman keyfi yerinde bir kadın olarak gösterilmiştir. Ancak savaşın olumsuz etkisi mahalledeki diğer kişiler gibi (Muhtar ve Fethullah Hatem dışında) Şevket'i de etkilemiştir. Şevket, Ziba teyze'nin Amerika'ya gitmesiyle çekirdek alamamış, savaştan sonra eski neşesini kaybetmiştir.

Nerelisin diye sorduklarında *"Bizim mahalleli"* yanıtını verecek kadar mahallesine düşkün olan Aliekber, savaştan sonra dayısı annesiyle birlikte onu kendi yanına götürmüştür.

Savaşın başlamasıyla birlikte gelen açlık ve kıtlık insanların mesleğine de etki etmiştir. Savaştan önce çekirdek satan Ziba teyze, savaş başladıktan sonra çekirdek satamamıştır. Savaş başlayınca mahalledeki evlerde özellikle de kara haberleri sık sık gelmeye başlayan gençlerin yas meclislerinde yardımcı olmuş, kap kacak yıkayıp bardak tabak kurulamış, yarı aç yarı tok geçinmiştir. Savaşın başlamasıyla mesleği değişen diğer bir kişi de Kasap Dadaşbala'dır. Savaş başladıktan sonra mahalleye et girmemesi sebebiyle dükkânı kapanmış ve çaycılık yapmaya başlamıştır. Yas yerlerinde semaver koymuş, Gürcistan'dan kuru çay getirmiş ve çay demleyerek hayatını kazanmıştır. Hiçbir zaman işsiz kalmayan Dadaşbala'nın adı yine eskisi gibi Kasap Dadaşbala olarak kalmıştır.

İkinci Dünya Savaşı mahalledeki herkesin hayatını olumsuz etkilemiştir; ancak Muhtar ve Fethullah Hatem eskisi gibi hayatlarına devam etmiştir. Yeni hayatın temsilcisi sayılan bu iki tipe karşı bir eleştiri mevcuttur. Kübra teyzenin ölümünden sonra tek başına yaşayan Muhtar, yine sabah erkenden bindiği kara "emadin"le işe gidip dönüyor, yine sırtında aynı kara meşin ceket, ayaklarında aynı deri çizmeler vardır. Savaştan sonra da hayatı böyle giden Muhtar, sadece akşamları eve eskisinden daha geç döner. Edebiyat hayatındaki baskıyı temsil eden Fethullah Hatem'inin savaşa gitmeyip askerlere mektup yazması, konuşmak yerine savaşta vuruşmaması tenkit edilmiştir. Savaş sonrasında ününden hiçbir şey kaybetmeyen Fethullah Hatem'in askere gitmemesini Aliekber'in annesi Suna şöyle değerlendirmiştir:

"Dünyanın işleri neden böyle insafsızdır, Allahım! Bu dünyadaki dertleri belaları hep bize mi kalmış? Yani bu kadar büyük savaş da mı Fethullah Hatem'i etkilemiyor? Halkın evladı geri dönmüyor, kocası kayıp düşüyor, ama gazeteler yine Fethullah Hatem'in fotoğraflarını yayımlıyor: Fethullah Hatem cephedeki askerlere mektup yazmış, Fethullah Hatem faşist köpeklerin aleyhine konulma yapmış!... Oysa şimdi konuşmak, mektup yazmak yerine herkesin kocası gibi, oğlu gibi gidip kendisi vuruşsun faşistlerle, neden gitmiyor? Çünkü o Fethullah Hatem'dir…"[31]

[30] Efendiyev, E, (1999), s. 155.
[31] Efendiyev, E, (1999), s. 175.

Aliekber de Fettulah Hatem'in savaşa gitmeyişini şu sözlerle tenkit etmiştir:

"Fethullah Hatem yaşlı değildi, benim babamla aynı yaştaydı. Ama babam savaştaydı, bizim bütün evimiz babamın hasretini çekiyordu, bizim küçük ara kesmemizdeki hasır sepet bomboştu, bereketli vagon kokusunu yitirmişti. Ama Fethullah Hatem şu anda bizim mahalledeydi, gizli bir alayla gülümseyen gözleriyle sokağımıza bakıp benim manasını bilmediğim sözler söylüyordu." [32]

b) Hayvanlar

İkinci Dünya Savaşının baş göstermesiyle mahallede yaşayan hayvanlar da olumsuz bir şekilde etkilenir. Aliekberlerin avlusunda Cebrail'in bütün mahallede hatta diğer mahallerde bile meşhur olan kümesindeki güvercinler savaştan önce *"sabah akşam temiz kanatları parıl parıl parlayan o bembeyaz güvercinler bütün dünyanın sahibiymiş gibi guruldaşırlardı. Adeta gökyüzü de tertemiz olurdu, adeta o bembeyaz sağlam güvercinlerin gurultusu artar, göğün yedinci katına yükselme hevesinden, arzusundan haber verirdi."*[33] Savaştan önce masmavi gökyüzünde bir nokta oluncaya kadar uçan güvercinler, savaştan sonra başlayan açlık ve sefalet ile günden güne zayıflayan, bitkin düşmüş uçup yem aramaya güçleri yetmemiştir:

"Cebrail'in bir zamanlar gökyüzünde takla atan, bin bir çeşit oyun yapan, uçunca göğün yedinci katında zor görünen bir noktaya dönüşen güvercinleri savaş başladıktan sonra günden güne zayıfladılar, küçüldüler, tüylerini döktüler, sanki gözlerini yummuş da uyukluyormuş gibiydiler."[34]

Savaştan önce akşam olur olmaz yatan bu güvercinler, Hanım teyzenin çocuklarının savaşa gitmesinde sonra kümesin kapısı hep açık kalmış, gece yarısına kadar yatmadan guruldayıp durmuşlardır. Savaştan sonra açlıktan bir bir ölmeye başlayan bu güvercinler sarı kedinin nasibi olmuşlardır. Savaştan sonra bir adam bu güvercinleri satın almak ister; ancak Hanım teyze onları *"tavuk gibi besleyip daha sonra kafalarını kesip satma için istiyor"*[35] diyerek güvercinleri o adama vermez. Ancak bir gece kümesteki bütün güvercinlerin çalındığını görürler, bu olay savaşın insanların ahlaki yapıları üzerindeki olumsuz tesirini göstermesi bakımından dikkat çekicidir. Çünkü mahallede yaşanan ilk hırsızlık olayı savaştan sonra meydana gelmiştir.

Savaştan etkilenen diğer hayvan elektrik direğinin gölgesinde yatıp, direğin kaldırıma düşen gövdesi değiştikçe tembel tembel yerini değiştiren sarı kedidir. Mahalleli tarafından pek sevilmeyen bu kedinin en belirgin özelliği tembel ve şişman olmasıdır. Balakerim, bu sarı kedinin bin yaşında olduğunu ve hiç ölmeyeceğini söylemiştir. Savaştan sonra sarı kedinin tembelliğinden eser kalmamıştır. Sabahtan akşama kadar mahalledeki avluları dolaşan sarı kedi eskisi gibi direk gölgesinde uyumaz.

"Savaş başladıktan sonra insanlar ekmeksiz kaldı, sıçanlar azaldı ve sarı kedi de zayıfladı, sonunda bir deri bir kemik kaldı. Ama hiç kimse bunu önemsemedi. Çünkü hiç kimse sarı kedinin derdinde değildi, herkes kendi derdindeydi. "[36]

Savaştan sonra aç kalan sarı kedi, mahallede onunla ilgilen Emine teyzenin hayırsız oğlu İbadullah'ın önünde ölür.

---

[32] Efendiyev, E, (1999), s. 256.
[33] Efendiyev, E, (1999), s. 25.
[34] Efendiyev, E, (1999), s. 227.
[35] Efendiyev, E, (1999), s. 228.
[36] Efendiyev, E, (1999), s. 231

Savaştan olumsuz bir şekilde etkilenen diğer bir hayvan ise serçelerdir. Savaş öncesi mahalledeki çatal dut ağacına konup, körpe tomurcukları gagalayan bu serçeler, savaştan sonra bu serçeler mahallenin çocuklarından kedilerinden korkmaya başlar. Çocuklar ellerinde sapan bu serçeleri vurup, evlerine et götürüyorlardı. Ancak yavaş yavaş serçeler azalmaya başlar. Kendilerini vuran çocuklardan korkmazlar; açlık korkuya üstün gelmiştir.

c) Ağaçlar

Romanda folklorik bir öğe olarak yer alan ağaçlar da bu savaştan olumsuz bir şekilde etkilenmiştir. Faytoncu Hamidullah ile Emine teyzenin çocukları olmadığı için adak adamışlar, İbadullah doğduğunda da kara dutu adak olarak yola dikmişler. Bu ağaca önceleri *"İbadullah ağacı*" diyen mahalleli, İbadullah'ın hayırsız çıkmasından sonra bu adla anmamaya başlamışlardır. Bu ağaç savaştan önce Balakerim'in altında oturup kaval çaldığı, Ak Deve hakkında çeşitli olaylar anlattığı ve fikre daldığı bir mekân olarak anlatılmıştır. Savaştan sonra ise İbadullah tarafından büyük bir bıçkıyla kökünden kesilmiştir. Ağaç kesilirken çıkan sesi Aliekber *"kara dut ağacının ağlaması"* olarak değerlendirmiş ve onun kesilmesiyle mahallenin erkekleri, gençleri gibi savaşta helak olduğu duygusuna kapılmıştır. Kara dut ağacının kesilmesinden sonra herkes onun yokluğuna alışmış, artık geceleri Balakerim'in başına toplaşıp kaval dinlememiş, Ak Deve'nin maceralarına kulak vermemişlerdir:

"O güzel kara duttan kalan iri kökünün etrafını bu bir yıl zarfında otlar kaplamıştı, sanki her zaman oyunlarımızın meskeni olan bu ufacık yer, sokağımızın dibi şimdi bizim bütün mahallemizin sahipsizliğinin, yetimliğinin bir göstergesiydi. Sadece sarı kedi buralarda dolaşıyordu, sonra sarı kedi de öldü ve buralara in cin ayağı değmedi."[37]

Aliekberlerin avlusunda dikili olan söğüt ağacı da savaştan olumsuz şekilde etkilenenler arasındadır. Çok hızlı büyüyen bu söğüt savaştan sonra sararmaya başlamıştır. Aliekber'in kırk yıl sonra mahalleyi ziyaret ettiğinde çok katlı büyük binalar arasında gördüğü bu söğüt ağacı, bir zamanlar Aliekber'in babası gibi bu sokakta, bu caddede bir gariplik içindedir.

Savaştan sonra söğüdün yapraklarının sararması, sokaktaki o çatal dutunun, o büyük ve yaşlı koca dutun yaprakları gibi kuruyup dökülmesi Aliekber'i derinden etkilemiştir:

"Ben mahallemizin erkeklerinin, genç ve güçlü delikanlılarının ölmesine alışmıştım, yani onların savaştan gelen kara haberlerine alışmıştım ama şimdi bilek kalınlığında da olsa, bu küçücük söğüdün, benim gözlerimin önünde ağaç olmuş bizim bu söğüt ağacımızın sararıp dökülen yapraklarına baktıkça, beşikteki bebekler, yeni yeni yürümeye başlamış çocuklar ölüyormuş zannına kapıldım."[38]

d) Yemekler

Açlık ve sefaleti birlikte getiren savaş yemekleri de değiştirmiştir. Aliekber'in babasının çok hoşlandığı ve suyuna ekmek doğrayıp yediği "bozbaş (et, nohut ve patatesle pişirilen Azerbaycan'a has bir sulu yemek çeşidi)[39]" yemeği savaştan önce yenilen yemeklerdendir. Nevruz bayramı öncesinde mahalledeki kadınlar gerekli malzemeyi alarak bir evde toplanır ve bayram için "şekerbura (içine şekerle karışık badem, ceviz içi, fındık kıyması doldurularak yapılan kenarları süslü hamur işi tatlı)", baklava ve "şorğoğalı (içine un, yağ ve baharatla karışık tuzlu iç konan kurabiye)" pişirirlerdi. Özel günlerin dışında da bir evde

[37] Efendiyev, E, (1999), s. 244.
[38] Efendiyev, E, (1999), s. 268.
[39] Parantez içindeki ifadeler kitapta aktaranın notu olarak yer almaktadır.

toplanan kadınlar, "düşbere (mantı)" ve "gutab (içine dövülmüş et, yeşillik, kabak vs. konarak yağda kızartılan yarım ay şeklindeki hamur işi)" pişirilen yemeklerdendir. Bunun dışında Muhtar'ın karısının çocuklara verdiği "peraşki (hamurdan yapılıp içine et, ciğer, nohut, patates gibi şeyler konarak yağda kızartılan bir çeşit poğaça)" yemeği de savaştan önce yenilen yemekler arasındadır. Malzemeleri bakımından zengin olan bu yemekler savaştan sonra mahalleye et girmemesiyle farklılaşır. İlk defa Ziba teyzenin oğlu Gavril'in Bakü'ye gelmesiyle kadınlar Amerika ile ilgili duydukları şeyleri birbirleriyle paylaşırlar. Bunlardan biri de kaplumbağa yumurtasını kurutup toz haline getirip yemek olarak tüketilmesidir. Savaş başladıktan sonra bu kaplumbağa tozuyla tanışan mahalleli tiksine tiksine bu yemeği yapar. Aliekber, tadı yağsız yal gibi olan bu yemeği yedirdiği için annesinin gözlerinin dolduğunu, kendisinin de bu yemeği annesinin hatırına ve aç olduğu için yediğini trajik bir şekilde anlatmıştır. Kaplumbağa yumurtası tozundan başka kara dut ağacının dibinde oluşan mantarlar da mahallenin yiyecekleri arasındadır.

Savaştan önce yenilen yemekler mahallede yaşan insanlar için artık hayal olmuştur. Aliekber'in babası bir gün Rostov'dan tuzlu bir balık getirmiştir, annesinin halis Enzeli balığına benzettiği bu balıklar Hanım teyzeye de götürülmüştür. Savaştan sonra Aliekber yine Hanım teyzeye mantar kızartması götürdüğünde Hanım teyze *"Hatırlıyor musun Aliekber, bir defasında bize Enzeli balığı getirmiştin?..."*[40]diyerek eski günleri hatırlamıştır.

e)Dükkânlar

Savaştan önce mahallede yer alan üç dükkân- et dükkânı, ekmek dükkânı ve gaz dükkânı- savaş sonrası kapanmıştır. Savaştan sonra mahalleye et girmemesi sebebiyle Kasap Dadaşbala'nın dükkânı kapanmış, o da yas yerlerinde çaycılık yapmaya başlamıştır. Ekmek dükkanın önünde uzun kuyruklar oluşmuş, sabah erkenden açılan bu dükkan hemen boşalıp kapanmıştır. *"Gaz da erkekler gibi savaşa gidiyordu."*[41] Mahalleli, ellerine kap alıp gaz peşine giderler; ancak kısa bir süre sonra gaz da biter, zaman geçtikçe evin lambasına, ocağa sinen gaz kokusu da yok olur.

f) Düğünler ve Çalınan Şarkılar

Savaştan önce yapılan sünnet düğünleri bayrama dönerken, savaştan sonra hiçbir toy düğün olmamıştır. Aliekber savaştan sonra yapılan sünnetini şöyle ifade eder:

"Babam bir Lezgi berber bulup getirdi ve her şey çok sıradan oldu. Tek olağanüstülük benim de savaştan önceleri olduğu gibi belime kıpkırmızı peştamal bağlamamdaydı; sünnetten iki gün sonra belimde o kırmızı peştamalla sokağa çıkıp çocuklarla oynamaya başlamamdaydı."[42]

Savaş başladıktan sonra bütün düğünler, toylar geride kalmış, bunun yerini evlere kara haber geldikten sonra kurulan taziye çadırları almıştır. Mahallede ilk kara haberi gelen Meyrankulu'nun oğlu İbrahim için, ikinci haberi gelen Firuze teyzenin oğlu için ve daha sonra sıklaşan bu kara haberler için taziye çadırları kurulmuştur.

Çalınan şarkılar da savaştan sonra değişir. Balakerim her zamanki gibi çatal dut ağacı altında kavalını çıkarıp, her zamanki havaları çalar; ancak bu bestelediği havalar savaş başladıktan sonra, mahallenin yetimleşmesi ile daha fazla kederlenir. Havalar eski havalardır, ama kaval artık kederli konuşmaya başlamıştır.

[40] Efendiyev, E, (1999), s. 246.
[41] Efendiyev, E, (1999), s. 168.
[42] Efendiyev, E, (1999), s. 170.

g) Oyunlar

Savaş başlamadan önce ya Abdülali ya Koca ya da Cebrail Aliekber'e çeşitli oyunlar gösterirler. Bunlardan biri şöyledir: "*Sağ ile sol elin başparmağını kapatıp tutarlardı, sonra sağ eli yukarı kaldırırlardı, sol elin parmağı yok olurdu:"Görüyor musun Aliekber?"derlerdi. Parmak yok*"[43] parmağı sakladığını anlayan Aliekber'in bu oyun çok hoşuna gider. Savaş sonrası yine aynı oyunu Aliekber'e İbadullah gösterir. Aliekber bu oyunu bildiğini söylese de İbadullah onun bilmediğini söyleyerek oyunu Aliekber'e gösterir; ancak sakladığı parmağı göremeyen Aliekber dehşete kapılır. Çünkü İbadullah sol elinin başparmağını balta kesmiştir.

h)Otomobil, Kamyon ve Otobüs

Savaştan önce Hanım teyzenin çocuklarının kullandıkları Rus yapımı markalar, mahallede ki bütün çocukları şoför olmaya heveslendiriyordu. Mahallede sıra sıra dizilmiş bu Rus markalı arabalar, savaştan sonra çok uzak bir geçmişte kalmıştır. Otobüsler yok olmuş, "polutorka"lar (bir buçuk tonluk kamyon) da bir bir azalmıştır.

ı) Sıcaklık

Savaş zamanında sıcaklık bile değişmiştir. Savaş sırasında termometre eksi ikiyi gösteriyorsa, bu normal günlerin eksi ikisi değildir, savaş günlerinin eksi ikisi normal günlerin eksi yirmisine eşit olur, üşütür.

Sonuç

"Ak Deve" romanında İkinci Dünya Savaşı sırasında Bakü'de hikayeler, masallar, bayatılar, Dede Korkut sözleri, çocuk oyunları ve ağaç motifleri gibi folklor malzemelerinden yararlanarak oluşturulan geleneksel bir mahallenin dramı anlatılmıştır. Bu mahalle geleneksel hayatın yanı sıra Sovyet sisteminin getirmiş olduğu yeni hayat tarzına alışmaya çalışmaktadır. Yeni hayat tarzını oluşturan edebiyattaki baskı (repressiya), Rusyanın teknolojisi ve yeni kavramlarla çatışmaktadır. Yazar bu çatışmada her ne kadar geleneksel hayatın üstün olmasını istese de geleneksel değerlerin teknolojiye yenildiğini üzülerek belirtir. Geleneksel hayatı mahallenin otoriter kadını Hanım teyze ve mahallenin bilge kişisi Aliabbas kişi temsil etmektedir. Karşılarında ise yeni hayatın temsilcisi sayılan Muhtar ve Fethullah Hatem tipi vardır. Yazar bu iki tip üzerinden yeni hayat tarzını eleştirmektedir.

Geleneksel hayatla yeni hayatın çatışması İkinci Dünya Savaşının başlamasıyla daha da derinleşir ve trajik hayat maceraları yaratır. Savaşın insanlar üzerindeki ahlaki değerlere olumsuz tesiri, mahalleyi erkeksiz bırakması, açlık ve sefalet canlı ve ürpertici özellikleri ile ele alınmıştır. Savaşın bu olumsuz etkisi sadece insanları değil, aynı zamanda hayvanları, ağaçları, yenilen yemekleri, dükkânları, oynanan oyunları hatta sıcaklığı bile olumsuz yönde etkilemiştir. Savaşın topluma verdiği sıkıntılar etkileyici bir üslupla dile getirilmiştir.

Kaynakça

Akpınar, Yavuz, (1994), *Azeri Edebiyatı Araştırmaları*, İstanbul, Dergah Yay.

Aytmatov, Cengiz, (2007), *Beyaz Gemi(Çeviren: Refik Özdek)*, İstanbul, Ötüken,

Efendiyev, Elçin, (1999), *Ak Deve (Türkiye Türkçesine Aktaran Dr. Ali Duymaz)*, İstanbul, Ötüken.

Ergin, Muharrem, (2011), *Dede Korkut Kitabı-1*, Ankara, Türk Dil Kurumu Yay.

Gürsoy, Ülkü, (2012), "Türk Kültüründe Ağaç Kültü ve Dut Ağacı", *Türk Kültürü ve HacıBektaş Velî Araştırma Dergisi*, 61, s.43-54

Söylemez, Orhan, (2005), *Türk Dünyası Edebiyatları Roman 1*, Ankara, Akçağ Yay.

[43] Efendiyev, E, (1999), s. 197.

ÉCRİTURE FÉMİNİNE AÇISINDAN SEVİM BURAK VE URSULA K. LE GUİN METİNLERİNE GENEL BİR BAKIŞ

Sultan KOMUT

Kadir Has Üniversitesi Fen- Edebiyat Fakültesi Amerikan Kültürü ve Edebiyatı

Özet

Yazmak bir varoluş biçimi, ayakta kalma aracı, bazıları içinse bir zorunluluktur. Yazılı ya da sözlü olsun, hayatın her alanında kullanılan dil çok önemlidir ve küçük bir edat bile anlamı değiştirir, ahengi bozar ya da anlamı derinleştirir. Bir edebi eser incelemesinde dil en önemli faktörlerden biridir. Dolayısıyla kullandığımız dil bizi sınıflandırıp tanımlayandır. Türkçe edebiyatta da Dünya edebiyatlarında olduğu gibi yazarlar kullandıkları dilin özelliklerine göre sınıflandırılabilirler. Bu çalışmada edebiyatımızın özgün yazarlarından Sevim Burak ile Amerikan edebiyatının önemli temsilcilerinden Ursula K. Le Guin kullandıkları dil açısından karşılaştırılacaklardır. Bu karşılaştırma yapılırken odak nokta, Feminist yazarların öncülüğünü yaptığı, 1970'lerde Fransa'da ortaya çıkan ve Feminist teorinin bir dalı olan ÉcritureFéminine olacaktır.

Abstract

Writing is form of existence, a way of being alive, an obligation for some. Whether written or oral, language is of great importance and even a preposition matters, alters the meaning, distracts the rhythm or makes the meaning deeper. While examining a work of literature, the language used is one of the first issues to be considered. In Turkish Literature, as well as in world literatures, writers can be classified according to their use of language. In this paper, SevimBurak will be compared to Ursula K. Le Guin, a prominent American writer, in terms of their use of language. While comparing these two women, the main 1

I.

-Kadın ve Yazı İlişkisine Giriş Niyetine-

"Neden yazmak zorundayım? Çünkü yazı, şu beni korkutan rehavetten kurtarıyor. Çünkü başka seçeneğim yok. Çünkü, başkaldırı ruhumu korumalı ve kendimi canlı tutmalıyım. Çünkü*, yarattığım dünya gerçek dünyanın bana vermediklerini telafi ediyor. Yazarak dünyaya düzen veriyorum, onu tutabileyim diye bir kulp takıyorum."*

Gloria Anzaldua

Gloria Anzaldua neden yazdığını böyle açıklamıştı. Sait Faik ise hepimizin bildiği cümleyle "yazmasam deli olacaktım"[1]. İkisinin de özü ihtiyaç kelimesinde saklı. Yazmak bir varoluş biçimi, ayakta kalma aracı, bazıları için bir zorunluluk.

Yazı yazmak bir anlamda zorunlulukken, okur olarak bir yazıya bakış açımızı belirleyen ögelerden biri ise yazının kaynağı. Kimden geliyor bu yazı. Yazarı kim? Türü ne olursa olsun bir yazıyı okumamızı sağlayan temel etken, ne yazık ki, onun yazarı.Vakit ziyadesiyle kıymetli. Dolayısıyla okur olarak bir çoğumuzun eli bildiğimiz, kabul edilen büyük yazarlara gidiyor. "Büyük yazar" kendi başına sıkıntılı bir tanımlama iken, bunu açmak daha da sıkıntılı yapıyor durumu. Kimdir büyük yazarlar? Türkiyeli yazarları sayalım, sonra da aklımıza ilk gelen yabancı yazarları. Kaç tane kadın adı saydınız? Bir, iki, beş? Beşten fazla olduğunu düşünmüyorum. Peki bu çok önemli, çok büyük, çok başarılı yazarları bunca önemli kılan ne? Eserleri haklarında yapılan yorumlar olabilir mi? Öyleyse bildiğimiz edebiyat eleştirmenlerinin adını sayalım birlikte. Türkiye'den aklınıza kimler geliyor? Ya dünyadan? Kaç tanesi kadın bunların? Edebiyat eleştirmenlerini de geçelim, yayınevlerine, dergilere, gazetelere dönelim. Yani yazının okurla buluştuğu mecralara, aracılık eden *patronlara*? Aklınıza gelenleri sayın yine, üşenmeyin. Kaç tanesi kadın? Düşünün bakalım Virginia Woolf kendi matbaasına sahip olmasaydı az önce muhtemelen saymış olduğunuz *büyük* kadın yazarlar arasında olacak mıydı? Sanmıyorum.

"Kadınların yazıyla, daha genel olarak sanatla ilişkisi, öyle anlaşılıyor ki her kültürde şeytanla ortaklığı gerektirir. Ve düzene karşı durmayı." [2] der Jale Parla "Tarihçem Kabusumdur" başlıklı makalesinde. Ve hakikaten, düzene karşı durmayı göze alamayan kadınların anıları tarihe gömülüdür. Yazdıklarını yayımlamaktan korkan, çekinen ya da yayımlamaya imkan bulamayan kadınların tarihi.

Kadının yazı ile ilişkisi denilince yukarıda şöyle bir değinip geçtiğim esas üzerine çokça kalem oynatabileceğimiz sebepler nedeniyle hep şikayete dönüyor ibrenin ucu. O nedenle ben bu bildiride farklı bir yorum getirip kadın yazını ve kadın dili üzerine yazmayı deneyeceğim.

Yazılı ya da sözlü olsun, hayatın her alanında kullanılan dil çok önemlidir ve küçük bir edat bile anlamı değiştirir, ahengi bozar ya da anlamı derinleştirir. Bunun farkında olarak bu metnin yazan kişisi ve bir kadın olarak başta şunu belirtmek isterim ki bu metinde kadın yazını olarak nitelendirdiğim yazın türü kadınlar hakkında, kadınlar için ya da kadınlar tarafından kullanılan dil olmayıp kadın olarak yazma diye uzatarak anlamını belirginleştirmek istediğim bir tür. Fransız Feminist yazarlardan bildiğimiz kadın yazını diye Türkçeleştirdiğimiz Ecriture Feminine kavramı biraz daha geniş olduğundan(ve bu kısıtlı zamanda tüm yönleriyle ele almamız mümkün olmadığından) anlamda böyle bir daraltma yaptığımı açıklamak isterim.

Dişil yazın, ya da kadın yazını olarak Türkçeleştirebileceğimiz Ecriture Feminine, 1970lerde Fransa'da öne çıkmıştır. Feminist Eleştiri'nin yazar olarak kadına yönelik türüdür. Helene Cixous, Monique Wittig ve Julia Kristeva gibi Feministlerin çalışmalarına dayanır. Dişil yazında amaç 'kadınlığın (biyolojik anlamda) kadın söylemiyle bağıntısını, kadına özgü söylemin özelliklerini belirlemektir.'[3] Helene Cixous, feminist literatürün

[1] Sait Faik Abasıyanık, Son Kuşlar, s.61
[2] Jale Parla, Kadınlar Dile Düşünce, s.192
[3] Berna Moran, Edebiyat Kuramları ve Eleştiri, İletişim Yay., 1999, s.258.

olmazsa olmazlarından olan Medusa'nın Gülüşü adlı eserinde hem dişil yazına ilişkin oldukça etkileyici cümleler kurar. Freud'dan yola çıkarak, yazıyı kadınlar için 'karanlık kıta' olarak tanımlayan Cixous "karanlık kıta, ne karanlık ne de keşfedilemezdir." der. "Halen keşfedilmemiş olmasının sebebi bizim keşfedilemeyecek kadar karanlık olduğuna inandırılmış olmamız."[4] diye ekler.İlk metinlerin ortaya çıkışından bu yana doğrudan ya da üstü kapalı bir şekilde, kadın yazıdan uzak tutulmaya çalışılmış ve kadının yazıyla ilişkisi engellenmeye çalışılmıştır. Çoğu için yazı da erkek işidir. Ve erkekler üzerinden işleyen dil ataerkil sistemin kendini sürekli yenilemesine neden olmaktadır. Burada öncelikli olarak kadını 'duygu', erkeği ise 'mantık' ile özdeşleştiren düşünce sistemi sorgulanmalıdır elbette. Cixous bunu başka bir makalesinde açıkça dile getirir: "Yazmak seçilmişlere ayrılmıştır"[5] der. Ve biz biliriz ki seçilmişler erkeklerdir! Seçilmişler yazar, seçilmişler değerlendirir, seçilmişler yayımlarlar ve biz kadınlar bu seçilmişlerin dünyasında var olmak için debelenir dururuz. Cixous'a bu bağlamda katılmamak imkansız. Benim şerh koyduğum nokta ise kadınlara yazarken kullanmalarını öğütlediği dil. Bunu biraz açalım; Cixous kadınlara kadın bedenini, kadın bedeninden yola çıkan deneyimlerini yazmayı öneriyor. Bunu cinsel olarak özgürleşmelerinin bir yolu olarak da yorumlamak mümkün. Buraya kadar hiçbir sıkıntı yok. Ancak konu mürekkebin rengine geldiğinde işler karışıyor. Şöyle diyor Cixous "beyaz mürekkeple yaz."[6]Metinde kullanılan her bir sözcük diğerleriyle bağlantı içerisindedir ve birbirlerini iyi ya da kötü yönde etkiler. "Beyaz mürekkep" her ne kadar etkileyici gibi görünse de irdelediğinde sorun teşkil edecek benzetmeler içerir. Öncelikle Cixous başından beri eleştirdiği erkek-kadın ikilisindeki *seçilmiş* olarak nitelendirdiği erkek figürüne karşı gibi görünürken, aslında bu dikotomiyi güçlendirmiş olur. *Erkek siyah mürekkeple yazandır. O zaman sen beyaz mürekkeple yaz.* Yani, erkek-kadın'dan siyah-beyaz'a geçmiştir dil. Dil yine cinsiyetçidir. Sonuç değişmemiştir. "Beyaz mürekkep" benzetmesinin bence ayrı bir sıkıntısı da kadın metinlerinin en baştan itibaren görünmezliğine dem vuran bir kadının benzetme yaparken "beyaz" kağıtta zaten görünmeyecek bir rengi kullanması. Aynı metinde Cixous erkeklerin erkekleri, kadınların da kadınları yazması gerektiğini de ifade eder. Erkeklerin erkekleri kadınların da kadınları yazdığı bir dil, bir edebiyat ne kadar okunmaya değer olurdu ki? Konunun toplumsal cinsiyet temelinde sorunlarına değinmiyorum bile.

Vırginia Woolf, bilindiği üzere Kendine Ait Bir Oda adlı kitabında kadın ve yazı ilişkisi üzerine çok önemli tespitlerde bulunur. Öncelikle kadının düzenli bir geliri olmasında söz eder Woolf. Kitaba isim veren "kendine ait bir oda" ifadesinin geçtiği cümle tam olarak şudur; "bir kadın eğer kurmaca yazacaksa, parası ve kendine ait bir odası olmalıdır."[7] Bunu, düzenli ekonomik geliri olan kadının en azından ekonomik olarak bağımsızlığından bahsetmek ve dolayısıyla kendisini bir anlamda "köle"leştiren patriyarkadan kurtarması olarak yorumlamak mümkün. Bazı akademisyenler 'Kendine Ait Bir Oda' kavramını kadınların sadece kendileri hakkında, kadın deneyimlerinden yola çıkarak yazmaya yönlendirdiğini ifade ettikleri gibi yorumlasalar da, aynı adlı kitapta Woolf, yazıda cinsiyetsizliğin gerekliliğine de dem vurar ve şöyle der; " ...yazı yazan birinin cinsiyetini unutmaması çok tehlikelidir. Katıksız ve basit bir erkek ya da kadın

[4] Helene Cixous, Signs Volume 1 No:4 884/5
[5] Helene Cixous, ComingtoWriting, Cambridge UniversityPress, 13
[6] Helene Cixous, Signs Volume 1 No:4 881
[7] Woolf,V. Kendine Ait bir Oda, s.6

olmak tehlikelidir; kadınsı erkek ya da erkeksi kadın olmalıyız." [8] Kadınsı erkek ya da erkeksi kadın olarak yazmak aslında biz kadınlar için eleştirdiğimiz erkek diline karşı bir harekettir. Oysa erkek diline karşı kadın dilini savunursak bizim yaptığımız eril dile karşı dişil dili geliştirip böylelikle var olagelen ve kadın dilini ikinci planda sayan cinsiyetçi turumu güçlendirmiş olacaktır. "Efendinin evini onun aletleriyle asla yıkamazsın" der Audre Lorde.[9] Biz kadınlar olarak onların eril diline karşı gibi gözükse bile kendimize özgü bir dil, kadın dili geliştirirsek aynı malzemeden aynı ayrımcı dili inşa ederiz. İnşa ettiğimiz bu dil de bizi "kadın yazar" yapar, yani yazarlığı eril bir meslek olarak tanımlayan ve eğer bunu "öteki" yaparsa başında belirtme ihtiyacı duyacağımız, bizi yok saymazken bile ayrıştıran bir dilin inşasına yardım etmiş oluruz. Yani eril dil kullanımı ne kadar tehlikeli ve sakıncalıysa, karşısına çıkarılacak dişil dil de o kadar sakıncalıdır. Bana kalırsa yapılması gereken, her ikisinden de kaçarak, ortak, cinsiyetsiz bir dilin inşa edilmesidir. Ecriture Feminine bu bağlamda, eril dil'den bağımsız dile geçişte ilk aşama olarak da kabullenilebilir, ancak kusurları göz ardı edilmeden.

O nedenle ben diyorum ki mürekkebin rengi yazanın cinsiyetine göre değişmez, yazıdır rengi görünür kılan. Acıdan bahsederiz siyah olur mürekkep, aşktan bahsederiz kırmızı. Öyleyse *kadının mürekkebinin* rengi yoktur, **mürekkebin rengi** vardır sadece.

II.

Bildirinin ikinci bölümünde Sevim Burak ve Ursula K. Le Guin'i karşılaştırırken, kullandıkları dili şekilsel olarak incelemenin yanı sıra metinlerindeki kadınları ifade ediş biçimlerini de inceleyip, toplumsal cinsiyetin bu kadınların eserlerine yansımalarını da tartışacağım.

Öncelikle bu karşılaştırmaya olanak sağlayan koşulları dillendirmek istiyorum. İlk olarak her ikisi de 20. Yüzyılın ikinci yarısında yazılarını yayımlamaya başlamış, yazılarında kadın erkek ilişkilerini ve toplumsal cinsiyet rollerini irdelemiş ve her ikisi de feminist eleştirinin yükselişe geçmesiyle ülkelerinde bu eleştiri türü üzerinden sıklıkla incelenmiş yazarlardır. Bu nedenle kadın - yazı ilişkisi üzerine yapılabilecek karşılaştırmalı bir çalışmaya örnek teşkil etmeye uygunlardır.

Sevim Burak 1931'de istanbul'da doğmuştur. Lise mezunu olan Burak, olgunlaşma enstitüsü ve çeşitli terzihanelerde çalıştıktan sonra kendisine bir atölye kurmuştur. Yazı yazmak amacıyla bu atölyeye son verip, kalan yaşamını yazıya adamıştır. Yayımlanmış ilk kitabı, hikâye türündeki 'Yanık Saraylar' olup, 1983 yılındaki erken ölümüne kadar farklı yazın türlerinde eserler vermiştir. Sevim Burak'ın yazıyla ilişkisindeki 'ilginç' bir örnek ise 'Everest My Lord' adlı eseridir. Bu eseri baskıya hazırlayan Mehmet Fuat başlığın altında bulunan *Roman, 3 Perde* ifadesine de açıklık getirecek şekilde bir not düşmeyi uygun bulur; 'Sevim Burak "Bir Piyes Tasarısı" olarak başladığı ama sonradan "roman" diye nitelemekte direndiği , yazılışını uzaktan uzağa izlediğim *Everest my lord* 'u temize çekilmiş bir "metin" olarak arkasında bıraktı."[10] Diyebiliriz ki; kullandığı dil ve kelimeler açısından çağdaşlarından ayrılan Burak, türler arasında bir geçiş niteliğinde metinler de ortaya koymuştur.

Ursula K. Le Guin ise 1929'da doğmuştur. Çoğunlukla Bilim Kurgu ve Fantezi yazarı olarak tanımlansa da, o kendisini sadece 'romancı ve şair' olarak tanımlamayı ter-

[8] Woolf, V., Kendine Ait Bir Oda, s.112

[9] Audre, Lorde , "The master's Tools will never dismantle the master's house"

[10] Burak, S., Everest my lord, s 40.

cih ediyor.[11] Yirminin üzerinde roman, on bir şiir kitabı, dört deneme kitabının yanı sıra çocuk kitapları, şiir koleksiyonları ve çevirileri mevcuttur. Küçükken yazar olmak isteyip istemediğini soranlara küçüklüğünden beri yazar olduğunu ve tek isteğinin işi hakkıyla yapmak olduğunu söyleyecek kadar işine aşık bir yazar ve kendi ifadesiyle bir ev kadını ve bir annedir. [12]

Kullandıkları dili şekilsel açıdan incelediğimizde Sevim Burak'ın karmaşık ve kısmen zor bir dil kullandığını ifade etmek gerekir. Cümleler çoğunlukla kısa cümlelerdir, sadece bir tek kelimelik cümlelere, ya da aynı kelimenin tekrar ya da türetilmesinden oluşan paragraflara, duraksamalara, geri dönüşlere rastlarız. Ayrıca, noktalama işaretleri ve büyük harf seçimlerinde alışılmadık kullanımlar göze çarpar. Kısaca kullandığı dil parçalı bir dildir. Nilüfer Güngörmüş'ün terzilikten esinlenerek icat edildiğini varsaydığı[13], bugün teknoloji sayesinde kolaylıkla yapabildiğimiz kes-yapıştır tekniğini sıklıkla kullanan Sevim Burak'ın, Mach 1'den Mektuplar'da bahsi geçen özel bir yazı tekniği bulunur. Bu tekniği 'montaj' olarak ifade eden Burak, el yazısı metinlerini daktiloda çoğalttırarak, onları çeşitli bölümlere ayırırdı. Daha sonra bu bölümleri 'montajlayarak' asıl metni ortaya çıkarmaya çalışırdı. Bu eylemi fal açmaya benzeten Sevim Burak, fal açılmadıkça yeni şekiller denemeye devam ederdi. Mektuplarda şöyle dile getirir Burak 'nihayet falın bir yerinde yakalarım aradığımı,-haydi her şey ona göre yeniden yazılır- Bundan önce kurduğum biçim bozulur-iğneleri bir bir sökerim-başkalarını iğnelerim.'[14] Ve bahsettiği gerçekten iğnedir, metinlerini tüllere ve birbirlerine iliştirdiği iğneler. Bu nedenle Sevim Burak'ın metinleri Derrida'nın bahsettiği difference kavramının gerçekleştiği metinlerdir. Her bir metin farklı, her bir yeni okumada farklı anlamlar verebilir. Zaten kendisi de farklı anlamları montajlama sürecinde keşfedip, mektuplarda net bir şekilde bahsetmiştir; 'Asıl uzun süren yorucu olan montaj… Çünkü her türlü montaj mümkün…Bu mümkünün içerisinde bir tanesini seçmem güç.'[15] Bizler de okur olarak, her bir yeni okuyuşla onun seçmediği bir başka 'mümkün' montajı gerçekleştirebiliriz. Burak, gerek biçimsel farklılıklar, gerekse karakter ve tema seçimleri gibi gerekçelerle, içinde bulundukları edebiyat çevreleri tarafından anlaşılamama ya da kabul edilmeme sorunları yaşamıştır. Burak bu sorunu geleneksel yazının dışına çıktığı için yaşadığını düşünür ve herkesten beklenildiği gibi başı, ortası, sonu belli öyküler yazmayacağını dile getirir.[16] Açıkça görülüyor ki, Burak'ın eserlerinde, geleneksel yazın formuna ya da daha net bir ifadeyle eril yazına karşı bir direniş göze çarpmaktadır, ki tüm bunlar aslında Burak'ın, Feminist yazarların önerdiği gibi kendine ait bir ses, kendine ait bir dil oluşturduğunun apaçık göstergeleridir.

Sevim Burak'la karşılaştırıldığında, Ursula K. Le Guin'in yazın dilinin biçimsel olarak oldukça geleneksel olduğunu söylemek mümkün. Ancak bu kıyaslama yapılırken dikkate alınması gereken önemli bir boyut var. Guin biçimsel olarak diğer yazarlarla, erkek ya da kadın, benzerlik gösterse de tür açısından geleneklere karşı çıkmıştır. Çağdaşlarının aksine bilim-kurgu, fantezi gibi türlerde eserler veren Ursula K. Le Guin de kendi iç sesinden yola çıkarak ürettiği eserlerde feminist ütopyalar yaratmıştır desek yanılmış olmayız. Feminizmin ve dişil yazın'ın onu nasıl etkilediğini bir röportajında dile getiri-

[11] Ursula K. Le Guin The Paris Review Interview
[12] Ursula K. Le Guin The Paris Review Interview
[13] Burak, S., Ford Mach I,6.
[14] Burak, S.,Mach I'dan Mektuplar, s.237-8
[15] Burak, S., Mach 1'den Mektuplar, s.261
[16] Burak, S., Mach 1'den Mektuplar, s.258

ren Le Guin, ilk yazmaya başladığı yıllarda- ki bu yıllar Sevim Burak'ın da Türkiye'de eserlerinin dergilerde yayımlanmaya başladığı yıllardır- kadınların edebiyat dünyasında yaşadıkları zorluklardan bahseder Le Guin. O dönemde kadınların eğer kendilerini destekleyecek birilerine sahip değillerse, ya müstear erkek isimleri ya da baş harflerini kullandıklarını dile getirir. Bu dönemi tanımlarken şöyle der Le Guin; "Yazı kuralları erkekler tarafından belirlenen bir şeydi ve bu kuralları sorgulayan kadınları bilmek bile benim için çok fazlaydı. Bu nedenle kendimi erkek yazın dünyasına uyarladım ve sadece erkek bakış açısını vurgulayarak bir erkek gibi yazdım."[17] Feminizm ve dişil yazın, dile gelmeye başladığı andan itibaren, Le Guin de yazılarında farklılıklar yaratmaya başlar. İlk aşamada kendisi için bir 'problem' ve aynı zamanda bir 'hediye' olarak görür bunu. Çünkü değişmesi için teori bilmesi gerekecek, ve alışkanlıklarını değiştirecektir. Bunlar zorluklarıdır ancak karşılığında 'mesele' olarak gördüğü bir şeyi çözecektir. Bu da bir hediyedir. Şöyle anlatır bu dönemi "Bir erkekmiş gibi davranmaya devam edemedim. Feminizm bana 'tahmin et bakalım ne var? Sen bir kadınsın! Bir kadın gibi yazabilirsin' dedi. Kadınların erkeklerin yazdıkları şeyleri yazmak zorunda olmadığını gördüm… Kadınların erkeklerin deneyimlemediği pek çok şeyden oluşan dünyaları olduğunu ve bunların yazılmaya ve okunmaya değer olduklarını gördüm. Kadınların kadın gibi yani erkeklerden daha farklı yazabileceklerini gördüm. Neden olmasındı?"[18] Bu sözleriyle feminizmin onda yarattığı değişiklikleri ifade eden Ursula K. Le Guin, bu değişiklikleri biçimsel olarak değil yazın konusu ve karakterler açısından değişiklikler olarak hayata geçirmiştir. Ancak şöyle diyebiliriz ki Guin'in yazı dili, Cixous'un önerdiği ayrıştırmayıı içermez, bunun yerine daha bütünleyici ya da dengeli olarak tanımlanabilecek cinsiyetsiz bir yazın olarak adlandırılabilir.

Sevim Burak'ın ana karakterleri neredeyse her zaman kadınken,Le Guin'in kadın karakterlerinin yanı sıra erkekler de ana karakter olabilirler. Ancak ana karakter olsalar bile, erkekler patriyarkal düzenin sıradan 'erkek'leri değillerdir. Mülksüzler'deki Shevek karakterinde olduğu gibi. Shevek bir erkek ana karakter olarak toplumsal cinsiyet rollerini ters yüz eder ve bize cinsiyet rollerine bürünmemiş bir erkeğin Anarres gibi ütopik bir dünya ile bizim dünyamıza çok daha fazla benzeyen Urras'taki yaşamlarını ve kadınlarla ilişkilerini göstererek, kıyaslamamıza olanak yaratır. Anarres'de kadın erkek rolleri neredeyse yoktur. İsimler bir bilgisayar tarafından atanır, ne kadın erkek isimleri ne de babadan ya da kocadan geçen soyadı vardır. Cinsellik istek ile bağlantılıdır ve eşcinsellik yadırganmaz. Cinsiyet rolleri olarak kadının çocuk bakımında ya da bazı mesleklerde üstün olması gibi bir durum söz konusu değildir. Kadınların erkeklerle eşit olduğu bir gezegendir Anarres. Le Guin fantezi türünün avantajlarından yararlanarak *Karanlığın Sol Eli* adlı romanında cinsiyetsiz bir toplum yaratır. Genten ya da Winter adı verilen bu gezegendeki herkes androjendir. Sadece kemmer adı verilen çiftleşme döneminde bir cinsiyet edinirler. Bu da kişilerin birbirilerine dokunmaları esnasında salgıladıkları hormonlara göre şekillenir. Bunun dışında hayatın hiçbir alanında kadın ya da erkek cinsiyetleri yoktur, dolayısıyla cinsiyet rolleri, ve bunların yarattığı sorunlar da.

Sevim Burak'ın karakterlerinde ise genellikle kadın, öteki olarak ana karakterdir. Ve elbette Ötekilik cezalandırılır. Burak'ın eserlerindeki kadınlar, kadınlık rolleri tarafından kapana kıstırılmış, kaçış yolu arayan, bazen bulan, bazen ise ötekilikleri nedeniyle Sand-

[17] Ursula K. Le Guin The Paris Review Interview
[18] Ursula K. Le Guin The Paris Review Interview

ra Gilbert ve Susan Gubar'ın ifade ettikleri gibi 'Mad Woman in the Attic'[19] yani 'tavan arasındaki/çatı katındaki deli kadın'lardır genelde. Gilbert ve Gubar'ın 'Canavar', Berna Moran'ın ise 'Ölümcül Kadın' olarak nitelediği bu kadınlar 'erkeğin egemen olduğu toplumda, otoriteye başkaldıran bağımsız kadını temsil ettiği için melek değil bir şeytan olarak sunulurlar.'[20] Sınıfsal olarak o toplumun içerisinde hissederken, cinsiyet rolleri ve iktidarla ilişkileri bakımından dışarıdadırlar.[21] Yani bir bakıma, normlara direnmeye çalışırken, yine aynı normlar tarafından daha da fazla ötekileştirilirler. *Yanık Saraylar* adlı öyküsünde Sevim Burak bu durumun bir özetini sunar sanki;

Sizi gidi yaramaz çocuk sizi.
BEN
BU HAYATI
DİŞİMLE
TIRNAĞIMLA
KAZANDIM
SOKAKTA BULMADIM
YÜZ GÜN MÜCADELE ETTİM
SİZ BİR ERKEKSİNİZ
İSTEDİĞİNİZ YERDE YATABİLİRSİNİZ
BENSE
BEN
BİR CANAVAR DEĞİLİM
BİR KADINIM dedi.[22]

Özetle, Sevim Burak'ın biçimsel olarak eril dilden uzaklaşmasının karşılığı Le Guin'de temasal olarak ve karakter bazında gerçekleşmiştir. Aynı dönemlerde yazın hayatına başlamış ve oldukça farklı coğrafi bölgelerde ve dolayısıyla farklı kültürel kodların içerisinde bulunan bu iki yazarın da eril yazından uzaklaşarak, önce kendi zincirlerini sonra da toplumun ön yargılarını kırma girişimleri olmuştur. Dişil yazını kendi başına sakıncalı bulsak bile, bu iki yazar tamamen cinsiyetsiz bir dile geçişte önemli basamaklardır.

Kaynakça

Abasıyanık, Sait Faik (2006), *Son Kuşlar*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.

Berktay, Fatmagül "Gendering the Writing Subject", *Kadın Araştırmaları Dergisi*, Sayı 4, 1996, s.117.

Burak, Sevim (2012), *Everest My Lord- İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar*, İstanbul, Yapı Kredi Yay.

Burak, Sevim (2009*), Ford Mach*, İstanbul, Yapı Kredi Yay.

Burak, Sevim (2011), *Yanık Saraylar*, İstanbul, Yapı Kredi Yay.

Burak,Sevim (1990) *Mach 1'den Mektuplar*, İstanbul, Logos Yayıncılık.

Cixous, Helene "The Laugh of Medusa" *Signs*, Volume 1 No:4 880-885

Cixous, Helene , *Coming to Writing* Cambridge University Press.

Gilbert Sandra,M. & Gubar, Susan *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* (Yale Nota Bene S) Paperback – July 11, 2000

[19] Gilbert S. M. & Gubar, S., The Madwoman in the Attic

[20] Moran, B., Edebiyat Kuramları ve Eleştiri, s.253.

[21] Berktay, F., "Gendering the Writing Subject", *Kadın Ara*ştırmaları Dergisi, Sayı 4,s.117

[22] Burak, S., Yanık Saraylar, s.36

Le Guin, Ursula K. “The Art of Fiction No. 221”, The Paris Review Interview-Online http://www.theparisreview.org/interviews/6253/the-art-of-fiction-no-221-ursula-k-le-guin

Le Guin, Ursula K., (2013) *Karanlığın Sol Eli*, çev. Ümit Altuğ, İstanbul, Ayrıntı Yayınları.

Le Guin, Ursula K., (2012)*Mülksüzler*, çev. Levent Mollamustafaoğlu, İstanbul, Metis Yayıncılık.

Lorde, Lorde, “The master’s Tools will never dismantle the master’s house” Online-http://www.muhlenberg.edu/media/contentassets/pdf/campuslife/SDP%20Reading%20Lorde.pdf

Moran, Berna (1999), *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İstanbul, İletişim Yay.

Parla, Jale (2011), “Tarihçem Kabusumdur! Kadın Romancılarda Rüya, Kabus, Oda, Yazı” Kadınlar Dile Düşünce, İstanbul, İletişim Yay.

Woolf, Virginia (2012), *Kendine Ait Bir Oda*, çev. İlknur Özdemir, İstanbul, Kırmızı Kedi Yay.

ROMAN TEKNİĞİ BAKIMINDAN *OSMANCIK*

Şeyma KARACA

Ardahan Üniversitesi İnsani Bilimler ve Edebiyat Fakültesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü

Önsöz

Osmancık Tarık Buğra tarafından 1982 yılında kaleme alınan, Osmanlı Devleti'nin kuruluşunu konu edinmesi bakımından, tarihsel zeminde oluşturulmuş bir romandır. Tarihin kaynak olarak kullanıldığı ve Osmanlı'nın kuruluşunu ve gelişimini anlatan diğer romanlar arasında Kemal Tahir'in *Devlet Ana*, Turhan Han'ın *Gönülden Gönüle*, Cavit Ersen'in *Osman Gazi* vb. gibi romanları da mevcuttur.

Tarihsel bir roman olmasının ötesinde *Osmancık* romanında dikkat edilmesi gereken husus ise Osmanlı'nın kurulma aşamasında geçirdiği gelişme süreci ile romanın başkişisi Osmancık'ın değişim-dönüşüm sürecinin birbirine paralel olarak ilerlemesidir. Bu bağlamda Söğüt ve Domaniç çevresinde küçük bir beylikken çevresel alanını genişleten Osmanlı'nın geçirdiği aşamalar, Osmanlı'nın kurucusu Osman Bey'in bir olgunlaşma evresinden geçerek içinde barındırdığı gizil gücü bulmasıyla asıl anlamını kazanacaktır. Romandaki yapısal ve izleksel unsurlar da bu gelişim sürecini desteklemektedir. Bu çalışmanın amacı romandaki yapısal ve izleksel unsurları saptayarak romanın tahlilini yapmaktır.

Abstract

Osmancık is a historical novel written by Tarık Buğra in 1982 and it evolves around the establishment of Ottoman Empire. Kemal Tahir's *Devlet Ana*, Turhan Han's *Gönülden Gönüle*, Cavit Ersen's *Osman Gazi* are among the novels which use history as the source of fiction.

The point that should be emphasized in Osmancık is that the process of the establishment of Ottoman Empire and the personal development of the protoganist Osmancık are parallel to each other. In this context, Ottoman Empire which went through some phases as a small seignior founded around Söğüt and Domaniç obtains its success thanks to the Osman's awareness of his potential in himself. Structural and thematic elements in the novel highlight this progress too. This study aims at analysing structural and thematic elements in the novel *Osmancık*

İsimden İçeriğe

Romanın adının Osmancık olarak seçilmesi daha romana başlamadan okuyucuya karakter ekseninde kurgulanacak olayların olduğu mesajını iletir. Fiziksel manada küçüklüğüne, henüz yetişkinliğe erişmediğine işaret etmek için kullanılan ve küçültme ekiyle oluşturulmuş Osmancık isminin bunun da ötesinde zihinsel ve psikolojik bir gelişmeyi vurgulamak için kullanıldığını görmek mümkündür. Romanda da bu gelişime paralel ola-

rak yazar tarafından zaman zaman Osman zaman zaman ise Osmancık isminin kullanılması da bununla ilintilidir. Osmancık ve Osman ismi adeta iki farklı insanda tecessüm etmiş olan iki farklı kişiliğe gönderme yapmak üzere kullanılır. Zira Osmancık ismi duygu ve hislerini kontrol edemeyen, öfkeli, benliğine esir olmuş bir kişiliği temsil ederken Osman ismi duygu ve hislerini akıl süzgecinden geçirebilen, öfkesine yenilmeyen ve benliğinin esaretinden kurtulmuş bir kişiliğin temsilcisidir. İşte Osmancık'ın içsel bütünlüğe erişimini sağlayıp, Osman ismiyle hitap olunması aynı zamanda entrik kurgunun biçimlenişini de ortaya koyar. Zira romanda çatışma yaratan (conflict) unsurları Osmancık ve Osman isimlerinin kullanılma yerlerine göre tespit etmek mümkün olacaktır.

Olay örgüsü ve Entrik Kurgu

Osmancık'ın olay örgüsüne ve entrik kurgusuna baktığımızda romanın muhtevasıyla uyumlu bir düzlemde yer aldığını görürüz. Bunda en büyük etken romanın her bir bölümünü oluşturan parçaların roman başkişisinin kendi iç bütünlüğünü elde etmesine yönelik olarak birer tuğla görevini üstlenmiş olmasıdır.

Romanın iskeletini oluşturmada büyük bir önem taşıyan ve "taslak anlatım şeması"[1] da ifade edilen entrika, Osmancık'ta altı (6) bölüm üzerine kuruludur. Her bir bölüm Osmancık'ın kendi içsel bütünlüğünü tamamlamasına yönelik olarak süreç ve gelişim arasındaki ilişkiyi irdelemeye yöneliktir. Nitekim romanın ilk bölümündeki Osmancık ile son bölümündeki Osmancık arasındaki fark, roman kurgusunun ana eksenini ortaya çıkaracaktır. Osmancık toprağa atılmış bir tohum gibi yavaş yavaş büyüyüp gelişecek ve olgunlaşacaktır. Bu bağlamda Alman edebiyatında kahramanın ahlaki ve psikolojik manada büyümesini ifade eden bir kurgu biçimi olan *buldingsroman*'ın Osmancık'ta da bir biçimlendirme vasıtası olarak kullanıldığını söyleyebiliriz.[2]

Osmancık'ın kişiliğini bulmak için ilk tohumların atıldığı romanın ilk bölümünün "Gün doğmak için batar" adını taşıması bu bakımdan önem taşır. Çünkü Osmancık'ın artık yaşamının son demlerinde olması metaforik olarak gün batımına benzetilirken, bu batışın bir doğumla başladığının ve günün yitmesinin dahi bir oluşuma gebe olduğunun üzerinde durulur. Her ne kadar romanın başında ölüm döşeğinde yatan Osman Gazi'yle gün batımı birbirlerini çağrıştırıyor gibi görünse de aslında gün; romanın kurgulanış biçimi itibariyle de tekrar doğacak ve romanın son bölümüyle ilk bölümünün aynı olduğu görülecektir. Nitekim ilk bölümde Osmancık ölüm döşeğinde yattığı sırada Bursa'nın alındığı haberi gelmiştir ve Azrail'e artık hoş geldin diyebilmektedir. İlk bölüm bizi romanın son bölümünde de aynı zaman ve mekana taşıyacaktır. İşte bu varılan noktayı başta göstermek aslında neye varıldığının değil, nasıl varıldığının üzerinde durmak içindir.

Romanın ilk bölümüyle son bölümünün aynı olması romanın sonunu daha başından öğrenen okuyucuya da bunun bir sonuç değil bir başlangıç olduğu mesajını verir. Romanın daha ilk bölümde bizi sonuca ulaştırıyor gibi görünmesi de aslında bir uyarı niteliği taşımaktadır. Süreç ve gelişim düzleminde ilerleyecek olan roman her ne kadar hali hazırda okuyucunun eline istediğini veriyor gibi görünse de aslında okuyucudan beklenen sonucun öneminden daha ziyade sonuca götüren etmenlerin önemini kavramasıdır.

Olayların başlangıcına ışık tutacak kaynak ise adeta bir kandile benzeyen ve Bursa'nın ele geçirilmesiyle geçmişi bir ışık huzmesi altında izleyecek olan Os-

[1] Bourneur, R;Quellet,R,(1989),Roman Dünyası ve İncelemesi,Ankara,Kültür Bakanlığı Yayınları,31

[2] Durukoğlu,S,(2013), Edebiyatla Tarihin Mutlu İzdivacı: Tarihi Roman Türü ve Osmancık'tan Osman Gazi Han'a Bir Olgunlaşma Kurgusu",Turkish Studies-International Periodical for the Languages,8/7,s.137-148

mancık'ın hafızasıdır. Bu "kandilin" Bursa ele geçirildikten sonra yanması da bu zafer haberi gelmeden az önce yatağında inleyen ve ağrılarının ağırlığı altında ezilen Osman Bey'in artık huzura eriştiğinin göstergesidir. Bu yüzden Osman Bey Bursa'nın ele geçirildiğini öğrendikten sonra "mutlu bir yorgunluk" hissiyle gözlerini yumar ve herkes onu uyur sanarken o geçmişi daha doğrusu "gerçek doğuşunu"[3] hatırlar.

Çocukluğuna ve delikanlı çağlarına dair bilgiler edindiğimiz bu bölümde Osmancık şu şekilde tanıtılır:

> Çocukluğundan ele avuca sığmazdı. Delikanlılığa yöneldiği yıllarda da kabına sığmıyordu. Derken "Nerde çalgı orda kalgı" dönemi başladı: Gücünün kuvvetinin sahibi değildi; gücü kuvveti onun sahibiydi. Uzun ve boğum boğum kollarında kılıç, kocaman ellerinde yay, üstünleştikçe üstünleşiyor; asıl önemlisi, bu üstünleşme kendini gösterme tutkusuna kayıyordu: Değil bir meydan okumaya bir yan bakışa bir dudak büküşe bile katlanamazdı.[4]

Gururu, öfkesi ve kibriyle tanınan Osmancık'ın romanın ilerleyen kısımlarında bir kişilik arayışı içinde olduğunu görürüz. Çevresinden git gide uzaklaşan Osmancık'ın, babası Ertuğrul Gazi'nin diğer oğlu Gündüz'ün bey olması için emek harcadığını görmesi de sorumluluklar altında ezilmek istemeyen Osmancık için bir kaçış vesilesi olur. Osmanlı çevresinden uzaklaşırken aslında kendinden kaçmanın yollarını arar.

Bireysel davranan ve henüz kolektif bir bilince sahip olamayan Osmancık'ın bu bölümde kendisiyle yüzleşmesini sağlayacak olan Şeyh Edebalı'yla Sivrikaya'da olan konuşması romanda çatışma zemini hazırlayan unsurlar arasındadır. Kendisine bir ülkü edinmeyen, bir amaç doğrultusunda yaşamını inşa edemeyen, soy sop, ümmet gibi kavramlarla kolektif bir anlayış geliştiremeyen insanlar için "yatsıda doğar, sabah ezanı okunmadan, şafak sökmeden ölür"[5] diyen Şeyh Edebalı Sivrikaya'daki buluşmalarında Osmancık'ı uyarır. "Dünyaya tekliğinden arınmış, soyu ve ülküsü ile özdeşleşmiş, soyunu ülkü ile özdeşleştirmiş birinin gerek"[6] olduğunu vurgulayan Şeyh Edebalı Osmancık'ın tekillik üzerine kurulu algısını, kolektif bir bilince taşımak istemektedir.

Bu uyarının ardından öfkesi aniden parlayan Osmancık'ın bir müddet Şeyh Edebalı'ya tavır takındığını görülür. Bir sonraki buluşmalarında Ertuğrul Gazi'nin kılıcını Gündüz'ün değil de kendisinin devralması gerektiğini söyleyen Edebalı ile Osmancık arasında gerilim artar. Aslında bu gerilime sebep olan Şeyh Edebalı değil Osmancık'ın kendi iç benliği ile olan çatışmasıdır. Romandaki sorunsal da bu çatışma zemini üzerine kurulmuştur.

Osmancık'ın edindiği tekil bakış açısına karşılık olarak Edebalı onu bütünsel bir bakış açısı geliştirmeye davet etmektedir. İşte bu bütünsel bakış açısı geliştirme girişimleri de yine bu bölümde gerçekleşecektir. "Çünkü Osmancık, babasının ve baba yoldaşlarının hikâyelerini, parça parça anlattıklarını bütünlemeye ve o hikâyelerle bütünleşmeye başlamıştır."[7] Osmancık'ın Söğüt'e olan bakış açısı da yine değişime uğramıştır. O artık neden Söğüt'te bulunduğunu orada ne aradığını sorgular olmuştur. Osmancık'ın bu soruları sorgulaması

[3] Buğra,T,(1982),Osmancık, Ankara, Ötüken Yay., s.7.
[4] Buğra,T,(1982), s.7.
[5] Buğra,T,(1982), s.12
[6] Buğra,T,(1982), s.7.
[7] Buğra,T,(1982), s.26.

ve bakış açısının genişlemesi onu kendi benliğinin esaretinden kurtararak olay örgüsünün de genişleyip bir bütünlüğe kavuşmasını sağlayacaktır.

Olaylara ve nesnelere karşı nazarının değişiyor olmasının ilk belirtilerini Osmancık'ın sık sık düşünüyor ve kendini sorular kıskacında buluyor olmasından anlayabiliriz. Atalarının birçok mevkiden sonra Söğüt'ü seçmiş olmaları, Söğüt'ün bu soy için olan önemi, bunun bir tesadüf olamayacağı Osmancık'ın beyninde git gide yer etmektedir. Edebalı, Ertuğrul Gazi'nin kılıcını Osmancık'ın devralması gerektiğini söyledikten sonra, kılıcın başka manaları taşıyor olabilme ihtimalini de kendine sorar olmuştur Osmancık. Bu soruların ülkü değerler ekseninde gelişmesi, daha doğrusu onu; bir bireyin arka plan kültürünü oluşturan, içsel devinimine hız kazandıran, yaşamına anlam katan"olmazsa olmaz"ın sesine kulak vermeye itmesi de Osmancık'ın bir değişim içerisinde olduğunu gösterir. Fakat bu soruların onun ruhunda aynı zamanda bir çatışma yaratması da kaçınılmazdır çünkü henüz kendisine ülkü değerler inşa etmenin başında olan Osmancık için bütünü kavramak, parçaları birleştirmek zordur.

Hala bir arayış içerisinde olan Osmancık'ın bu süreç içerisinde saldırganlardan kurtardığı Mihail Kosses ve sonradan kendisine karşı kini ve öfkesi artacak olan Kalanoz ile tanışması da yine bu bölümde gerçekleşir. Mihail'in kız kardeşi Zoe' ye karşı sevgi besleyen Osmancık, onun Kalanoz'la sözlü olduğu öğrenmesi sonucu hayal kırıklığına uğramıştır. Bu durumu sezen Kalanoz da Osmancık'ın karşısında durmuş ve güç gösterisinde bulunmuştur. Öfkelenen, gururu kibri artan Osmancık için Kalanoz adeta geçmesi gereken bir imtihandır. Çünkü öfkesine yenilmek demek benliğine yenilmek demektir.

Kalanoz'a öfkelenen fakat herhangi bir arbede çıkarmadan bulunduğu yerden ayrılan Osmancık, Şeyh Edebalı'nın tekkesinde kendi değişim ve dönüşüm sürecini hızlandıracak olan kişiyle karşı karşıya gelir. Bu kişi Şeyh Edebalı'nın kızı Malhun Hatun'dur. Malhun Hatun'u görür görmez aşık olan, kendisinin rüyada mı gerçekte mi olduğunun farkına bile varamayan Osmancık, Şeyh Edebalı'nın yanına vardığında kızına talip olduğunu söyler. Şeyh Edebalı önce töre neyi gerektirirse Osmancık'ın onu yapması gerektiğini belirtse de Osmancık ana babasına durumu bildirdikten sonra Şeyh Edebalı Malhun Hatun'u Osmancık'a hemen vermeye razı olmaz. Rıza göstermeyişinin sebebi Osmancık'ın uçarı davranışları, öfkesini kontrol edemeyişi, gururuna kibrine asıl önemlisi benliğine yenilmesidir. Şeyh Edebalı'nın Osmancık'a verdiği cevap ise daima vaktin gelmemiş olmasıdır. Bir meyvenin büyüme, olgunlaşma döneminde ihtiyaç duyulan en önemli unsur zamandır. Sabır ve sebat duygusu ise zamana eşlik edecek, bu süre zarfında ham olan meyveyi dalından koparabilecek kıvama getirecektir. Şeyh Edebalı bunu ön görmüştür ve Osmancık'ın bu imtihandan geçmesini beklemektedir. Bu süre içerisinde Al Zahid'in Malhun Hatun'a talip olması fakat Şeyh Edebalı'nın kızını ona vermeyişi de bunun bir göstergesidir. Çünkü Şeyh Edebalı Osmancık'ın içinde barındırdığı cevheri, gizil gücü bilir ve aslında bu süreç bile onun içindeki madeni günden güne işlemektedir.

Osmancık'ın Malhun Hatun'a ulaşmak için yanıp kavrulurken kah ağlar kah üzüntüsünden deliye döner. Umutsuzluğa kapılır gibi olur ama bekler kendisinden beklenenin ne olduğunu ne olması gerektiğini özümsemeye başlar ve olaylara daha üst bir boyuttan bakar bu da bireysel tavırlardan kendini kurtarmasıyla mümkün olmuştur.

Osmancık Kalanoz'un ve Al Zahid'in birbirlerini yakınlaştıklarını Mihail'den duyan Osmancık artık bu isimlerin kişisel olaylar ötesinde, daha büyük bir çemberin içinde yer aldıklarını anlamaktadır. Bu isimler kişi düzleminde onun düşmanı değil, temsil ettikleri

görüş bakımından onun düşmanıdır. Nitekim kin ve nefret gibi duyguların bu karakterlerce temsil ediliyor olmaları Osmancık'ın bu kişileri karşısına almayı gerektirmektedir.

Daha bütünü görmeye dayalı bir bakışı açısı geliştirmeye başlayan Osmancık'ın aşiretine karşı olan bakış açısı da bu yönde bir değişime uğramıştır. Önceleri Kartal Dağı'ndan aşağıya bakarken aşiretinin yayladan indiği bir sırada gözlemlediği renklerin büyüleyici görüntüsü onda korku duygusu uyandırırken, hislerinin karmaşasından kurtulan Osmancık artık bu görüntünün ne ifade ettiğini hissetmekten öte kavramaya başlamıştır.

> Kartal Doruğu'ndan gördüğü, boyların, oymakların o göç kavşağındaki o renk, ses ve hareket cünbüşünde, belgesiz, nişansız, yadigarsız yok olup gitmiş zamanların ve bir canlının kestiremeyeceği kadar ötedeki gelecek zamanların birleştiğine; o görüntüde ve zamanda geçmişin bir kutsal emaneti, geleceğin inkar edilemez hakkı bulunduğuna… artık sezgi değil… Osman artık bütün benliğiyle inanmaktadır.[8]

Osmancık bir emanetin taşıyıcısıdır. Osmancık atalarından aldığı emaneti geçmişten alıp geleceğe aktarması bakımından aynı zamanda bir time-binders (zaman kurucu) olma görevini de üstlenmektedir. "Geçmiş ve geleceği şimdide bütünleme erinci"[9]ne varmış olan zaman kurucu kişi sökük zaman parçacıklarını birbirlerine bağlayarak tarihi kurar. İşte Osmancık da bu misyonu taşır ve artık bütünü daha net görebildiğinden dolayıdır ki bu durum "Osman silinmekte, Osman erimektedir: Osman alınyazısına yönelmektedir; Osman arınmaktadır"[10] şeklinde romanda ifade bulur.

Osmancık'ın gördüğü rüya da bu bütünsellik dairesinin tamamlanacağının bir işaretidir.Rüyasında Zümrüdü Anka'm dediği Malhun Hatun, tepeler suretine bürünen Edebalı'nın göğüs hizasından ay şeklinde yükselmekte ve ona doğru gelmektedir. Bu ayın aydınlattığı otlakta ise Osmancık "geçmiş ve gelecek nesillerin haşr olunduğunu"[11] görmektedir. (Buğra,1982: 87)Bu ay ile kendi yüreği de ısınan Osmancık'ın gönlünde bir çınar fidanı büyür. Bu çınar fidanı dallanıp budaklanacak ve sonrasında kolları geleceğe uzanacaktır.

Bu rüyanın arkasından Malhun Hatun'la evlenen Osmancık artık öteleri düşleyebilmektedir. Öteleri düşleyebilmek için de neden ağabeyi Gündüz Alp'in değil de kendisinin beyliğin başına geçmesinin istendiğini daha bir düşünür olmuştur. Çünkü beyliği düşünmek onun için ağabeyine bir saygısızlık olacaktır. İçinde bulunduğu bu durumdan çıkamayan Osman'a en büyük destek Malhun Hatun olur. Malhun Hatun'un yönlendirmesiyle Osman Şeyh Edebalı'nın kapısını çalacaktır.

Romanın ikinci bölümünü Osman'ın beyliğinin kabul olunması ve beyliği süresince attığı adımlar, değişimine paralel olarak verdiği kararlar oluşturur. Hiç şüphesiz beyliği sırasında dahi Şeyh Edebalı bir ışık gibi Osmancık'ın yolunu nasihatleriyle aydınlatır. Osmancık'tan beklenen hak, adalet, azim, merhamet, sabır ve sebat gibi değerleri bünyesinde barındırmasıdır çünkü bir beye yakışan şeyler bunlardır. Öte yandan hor görme ve kibir gibi hisler ise bir beyi felakete sürükleyebilecek karşıt güçler arasındadır. Alp Arslan'ın başına gelen kibrinden dolayı gelmiş ve düştüğü bu gaflet yüzünden tahtını kaybetmiştir.

---

[8] Buğra, T., (1982), s.84.

[9] Korkmaz, R, (2000), "Kara Kitaptaki Simgesel Değerlerin Postmodernist Açıdan Yorumu", Türk Yurdu (Roman Özel Sayısı), 20, s.311-317.

[10] Buğra, T., (1982), s.84.

[11] Buğra, T., (1982), s.87.

Özellikle tragedyalarda kahramanların alınyazısını belirleyen ve zaaf noktaları olarak bilinen kibir (hubris) onların trajik düşüşlerine(tragic flow) yol açar. Bu anlamda Osmancık'ın kendini bu trajik kurgu içerisinde bulmaması için önceden uyarıldığını görürüz. En büyük düşmanı nefsi olan Osmancık'ın kendi nefsini öldürdükten sonra ancak diğer düşmanlarını yok edebileceği aşikâr durumdadır. Nitekim düşmanları Osman Bey'in gücü ve şanından git gide korkar olduğundan dolayı bu gücü alt etmeye yönelik bazı teşebbüslerde bulunmaya başlamışlardır. Romanın ikinci bölümü düşmanın suret değiştirmesi yönüyle Osmancık'ın karşıt güçlerle savaşmaya başlayacağının işaretini taşır. Aya Nikola'nın adamlarının Harmankaya'yı basacağı öğrenildikten sonra yine Ayanikola'nın gücünden beslenen Kulacahisar'a girmeye karar verilmesi, Tatarların kovulması ve Pazar hakkı elde etmeye yönelik girişimler bu bölümde gerçekleşecektir. Şüphesiz bu tür girişimler olayların kişisel düzlemden çıkıp çok boyutluluk kazandığının da bir göstergesidir. Artık kendi içindeki bütünlüğü kavramaya başlayan Osman Bey, parça parça bulunan beylikleri de tek bir merkezi noktada toplamaya çalışacak, güçlerin birleştirilmesine ve birlik beraberlik duygusunun artmasına yönelik adımlar atacaktır. Karşıt güçlerin varlığı artık beyliğin daha sağlam temeller üzerine kurulması için bir vasıtadır. Bu yüzden tüm beylikleri topladığı bir sırada Osman Bey "Ben, Ertuğrul oğlu Osman, Tanrı bir, inanırım ki, bu yol ayrılı gayrılı aşılmaz ve ayrıya gayrıya düşen de ne kimseye beğlik kala, ne ad, ne san kala."[12] diyerek bütüncül olmanın önemini vurgular.

Üçüncü bölüm Osman beyin karşıt güçlerle fiili olarak savaşa girdiği bölümdür. Kulacahisar'ın alınması ve İnegöl, Yarhisar, Karacahisar, Adranoz gibi karşıt güç tekfürlerinin baskın yapacağı haberlerinin öğenilmesi sonucu bu tekfürlerle yaşanılan çatışmalarla Osman Bey'in taşıdığı otoriter vasıflar da ortaya çıkar. Nitekim Osman Bey girilen herhangi bir yerin halkına zulüm etmez, cana mala ırza dokunmaz ve bu durumda onun halk tarafından saygı ve sevgi görmesine neden olur.

Öte yandan girişilen çatışmalarda Ermeni Beli'nde kendisine ve yoldaşlarına pusu kurulacağını öğrenen Osman Bey Aya Nikola'ya karşı taarruza hazırlanır. Fakat bu karşılaşma sonucunda Osman Bey çok sevdiği yeğeni Bay Koca'yı kaybedecek ve bu da öcünü almanın, gücüne güç katıp düşmanlarının üstüne yürümenin hazırlayıcı bir unsuru olacaktır.

Dördüncü bölüm ise vasıflarının beyliğe geçmeye uygun olarak görüldüğü Osman Bey'in oğlu Orhan'ın, çıktığı bu yolculukta arayışının neye dair olması gerektiğinin vurgulandığı bölümdür. Ülkü değerlenin izinde giden Osman Bey Orhan için bir rehber olacak, kendisi nasıl Zümrüdü Anka'sını bulduysa onun da kendi Zümrüdü Anka'sını bulmasını isteyecektir. Bunun için varılması gereken durak ise Şeyh Edebalı'nın tekkesi olacaktır.

Orhan'ın babasından dinlediği Kaf Dağı ve Zümrüdü Anka meselesi onun da kafasında yer eder ve bu kavramları zihninde oturtmaya çalıştığı sırada da Yeğli Pazarı'nda daha sonra kendisinin Zümrüdü Anka'sı olacağı Yarhisar tekfürünün kızı Holofira'yla karşılaşır. Osman Bey'e karşı husumet besleyen Yarhisar tekfürünün, kızını Orhan'a vermeye razı olmaması ve kızı istenmeye gittiğinde karşısındakileri hor gören tavırları Osman Bey'i ir hayli öfkelendirmiş fakat Osman Bey öfkesini dindirmiş ve beklemeye koyulmuştur. Bilecik tekfürünün, Yarhisar ve İnegöl tekfürlerinin kayı ve dost boylar aleyhine çalışmalar yürüttüğünü öğrenen Osman Bey artık bu bekleyişini sürdürmeyi bırakır ve Türk boylarının birliğinin sarsılmaması için gereken adımı atmaya karar verir.

[12] Buğra, T., (1982), s.163.

Beşinci bölüm Osman Bey'in kararlarını uygulamaya geçirdiği bölümdür. Bunun dışında asıl önemli haber ise Konya'dan gelen ve Söğüd'ün Eskişehir de dahil olmak üzere bir sancak halinde Osman bey'e bırakıldığı haberidir. Selçukluların içinde bulunduğu olumsuz şartlar gözlemlenerek Osman Bey'den istenen, tüm soy adına ilerdeki sorumlulukların üstlenilmesidir. Bu durumu dost beylikler de bir şenlik havasında kutlarlar.

Diğer tekfürlerin tehditkâr tutumları da bu bölümde git gide artmaktadır. Osman Bey'in tekfürlerle olan ilişkisinde gerilim noktası yaratan olay ise Holofira ve Alateis'in düğünlerine çağrılan Osman Bey ve yoldaşları Konur Alp, Akça Koca, Gazi Rahman, Turgut Alp ve Sungur'un tuzağa düşürmeye çalışmalarıdır. Fakat Osman Bey düşmanlarını alt eder ve Yarhisar'ı ele geçirir.Holofira Nilüfer ismini alarak Orhan'ın eşi olur.

Bu sırada Şeyh Edebalı ruhunu teslim eder. Osman Gazi Han için değerler silsilesinin başını çeken Şeyh Edebalı'nın ölümü ve ardından bıraktığı mektup onun Osman Gazi Han'ın kişiliği üzerinde oluşturduğu tesiri hissetmek bakımından önem taşımaktadır. Şeyh Edebalı'nın mektubunda Osman Gazi Han tüm geçmişini, soyunu ve bu soyun amaç, ülkü edindiği değerleri okumaktadır.

Altıncı bölümde, kendi varlığında toplanan değerler bütününü gün be gün tamamlayan Osman Bey için Bursa'nın alınmasının ne denli önemli olduğu görülür. Bu halkanın tamamlanması ve huzur içinde gözlerini kapatması için kalan son arzusu Bursa'nın alınmasıdır. Bitkin bir şekilde yatan Osman Gazi Han ölüm döşeğindeyken mutlu bir yorgunluk hissi bırakan müjde ise nihayet gelir.

Böylece romanın kurgusunun adeta bir döngü üzerine kurulduğu net bir biçimde görülebilir. Günün evrelerine paralel şekilde giden kurgu bu döngüyü ortaya çıkarmakta; doğuş ve batış metaforu üzerine kurulu olması mikro düzeyde kişinin doğumla ölüm arasında tamamladığı varoluş dairesine işaret ederken, makro düzeyde bir beyliğin var olma ve kendi içinde edindiği bütünlüğü de ortaya koymaktadır.

Bursa artık ele geçmiştir. Gözlerinde bir hatıralar yığınıyla Osman Gazi son nefesini vermektedir. Böylece Osman Gazi Han ardında oğlu Orhan 'ı ve torunu Murad'ı bırakır yani emanetini onların eline teslim ederek bu dünyadan bir yolcu gibi göçüp gider. Yolcunun hiçbir şeyi sahiplenemeyecek olması yani konargöçer özelliği de ölüme uzanan yolda benliğini eriten Osman Gazi Han'ın elde ettiklerini sonraki nesillere aktaracak olmasını göstermesi bakımından önemlidir.

Bakış Açısı ve Anlatıcı

Bir romanda işlenen konunun hangi bakış açısıyla işlendiği önem taşımaktadır. Bakış açısı tekniği; yazarın konuya ne şekilde eğildiğini, yazarın değerleriyle roman kahramanı arasındaki değerlerin örtüşüp örtüşmediğini ve yazarın okuyucuya hitap etme biçimini ne şekilde seçtiğini göstermesi bakımından da romanın hüviyetini açığa çıkarmaktadır. "Herhangi bir roman değerlendirirken hikayecinin bakış açısını kavramamız, romanın değerler sistemini ve romandaki karmaşık davranışları anlamamızı büyük ölçüde tayin eder. Hatta romanın değeri hakkında vereceğimiz hükmü oluşturmamız bile, romandaki bakış açısını yakalamamıza dayanır, denebilir."[13] Bu bağlamda Osmancık romanında kullanılan bakış açısı tekniği de romanın değerler sistemini anlayabilmemiz için bir vasıtadır.

[13] Stevick, P., (2004), Roman Teorisi, İstanbul, Akçağ Yay., s.81



Osmancık'ta kullanılan bakış açısı tekniği omniscient narrator yani Tanrısal bakış açısı tekniğidir. Burada her şeyi bilmek (omniscience) kelime anlamı bakımından tamamen sınırsız- bu yüzden de kontrol edilmesi zor olan bir bakış açısı ima etmektedir. Tanrı'nın sahip olabileceği zaman ve mekan boyutlarını aşan bir bakış açısından, merkezden, çeperden veya herhangi bir noktadan bakabilmektedir.[14] Bu açıklamalardan hareketle, Osmancık'ta tanrısal bakış açısının kullanımıyla romanın değerler sistemini ortaya koymadaki rolünü tespit etmek mümkün olacaktır. Nitekim roman, bir değerler hiyerarşisinde Osmancık'ın kat ettiği basamakları gözler önüne sermektedir. Bu değerler hiyerarşisini bir piramit şeklinde gösterecek olursak olayların gelişmesi ve sonuçlanmasında tüm resmi görebilen ve değerlendirebilen bir anlatıcının varlığına ihtiyaç duyulması kaçınılmazdır.

Olay örgüsünün tanrısal bakış açısıyla verilmesinin sebebi bu değerler sistemini kendi içerisinde oluşturmaya çalışan roman başkişisi açısından önemlidir çünkü her şeye hâkim bir bakış açısı roman kahramanın geçirdiği süreci objektif olarak ele alır ve okuyucunun güven duygusunu zedelememiş olur. Örneğin Osmancık birinci tekil şahıs (first narrator) kullanılarak oluşturulmuş bir roman olsaydı kendi hayat hikâyesini kendi dilinden dinlediğimiz Osmancık'ın geçirdiği evreler şüpheye mahal verebilir, okuyucuya Osmancık'ın edindiği değerleri kavratmak bakımından zayıf kalabilirdi. Oysa bir amaç, ülkü ve inancın geçmişi ve geleceği inşa eden en önemli değerler olarak gösterildiği romanda muhtevaya uygun bir tekniğin kullanılması zaruridir. Osmancık bir bakış açısı edinmek zorundadır ve elde ettiği bu bakış açısı da en iyi biçimiyle tanrısal bakış açısı tekniğinden faydalanılarak okuyucuya iletilebilir. Bu yüzden de Osmancık'ın bakış açısının değişimi dikey boyutlu bir bakış açısıyla sunulmuştur. Bu durum romanda şu şekilde ifade bulur.

> Osman beğ artık, bunu kavramıştır. Osman Beğ, artık, haberlere ve haberlerin belirttiği yöreye ve yöre ötelerine ve çok, çok, çok büyük gördüğü dünyaya sadece, bu açıdan bakmaktadır; artık Osman beğ yoktur; telaş yoktur, sabırsızlık yoktur, hırs yoktur, öfke yoktur: Artık daha çoğu değil; zaferin kazancın daha çoğu değil, sağlamı…çok, çok ötelerdeki zamanlar için… ve Ede Balı'nın deyişi ile, soy için, inanç için, amaç için![15]

Romanda işlenen değerler bütününü anlamaya yardımcı olan bakış açısını tekniği aynı zamanda roman yazarının benimsediği değerlere de ışık tutabilmektedir. Öyle ki

[14] Stevick, P., (2004), s.111.
[15] Buğra, T., (1982), s.238.

tanrısal bakış açısıyla oluşturulmuş bir roman da zaman zaman yazar karakterin iç dünyasını yansıtmasının yanı sıra kendi görüşlerini de yansıtabilir. Yorumcu tanrısal bakış açısı olarak bilinen bu teknik sayesinde Tarık Buğra'nın Osmancık'ta kendi görüşlerini dahil ettiğini görürüz. Örneğin yazar Şeyh Edebalı'nın görüşlerini romanda verirken kendi görüşünün de aynı doğrultuda olduğunu sezdirir gibidir.

Kayı Boyu, Ede Balı'ya göre, Tanrı görevlisidir; Kayı boyu, gücünün ulaştığı yörelere adaleti kurmakla görevlidir… Kayı boyu başta Oğuzlar, birleştirmekle, bütünleştirmekle, onarmakla, yüceltmekle görevlidir, ve Kayı boyu bu görevi üstlenip başarmaya mecburdur.[16]

Yazarın romanda karakterlerin görüşünü verirken kendi yorumlarını da eserin bir parçası haline getirmesi ile ders verici, öğretici bir üslup oluşturmak istediği de görülebilir. Nitekim olgunlaşma kurgusuna dayalı bir roman olan *Osmancık*'ta kahramanın değişim-dönüşüm sürecindeki rehber şahsiyetlerin rolüyle yazarın yorumlarını dahil ederek edindiği yön verici rol bir biriyle paralellik arz eder. Bu da romanda kullanılan yorumcu tanrısal bakış açısı tekniğinin bir sonucudur.

Zaman

Bir vak'anın nakledilmesi esasına dayalı olan edebi eserde, zamanın nasıl biçimlendiği konusu önemlidir çünkü gerçek hayatta içinde bulunduğumuz zaman dilimiyle fictive alemdeki zaman birbiriyle uyuşmaz. Bu da bir edebi eserde üç farklı zaman boyutunun olmasından kaynaklanır. Bunlar

1- Maceranın kendi zamanı

2- Yazıya geçirme zamanı

3- Okuma zamanı'dır.[17]

Bir edebi eserin yazıya geçirilme ve okuma zamanı gerçek hayat tecrübe edilen zaman dilimiyle ilintilidir. Bir edebi metinin bütünlüğünü sağlayan vak'a zincirlerinin husule gelmesi ise maceranın kendi zamanının biçimlenişiyle ilgilidir.

Vak'a zamanı kronolojik olabileceği gibi, vak'a zamanı ile anlatma zamanının birbirinden ayrı olduğu durumlar da olabilir. "Anlatma zamanında vak'a tamamen olup bitmiştir. Anlatıcı hatırlama, hatıra dinleme, mektup, benzetme veya ilgi üzerine geçmişe dönme gibi metodlarla, anlatma zamanından vak'a zamanına geri dönüşler yaparak hikayesini nakleder."[18] Osmancık'ta da bu şekilde bir zaman biçimlenişi söz konusudur. Osmancık'ın hatırlama eylemi bizi sondan başa ve tekrar sona götürmektedir. Bunun bakış açısı ve anlatıcıyla da yakından ilgisi vardır. Aktaş da bu konu da"Eserde, zamanın kronolojik olmaması şüphesiz bakış açısından ve anlatıcıdan ayrı düşünülemez"[19] der. Tanrısal bakış açısı tekniğinin kullanıldığı Osmancık'ta vak'anın zamansal anlamda sonuna daha başından erişiyor olmamız, romanın yapısının döngü üzerine kurulu bir halka şeklinde ortaya çıkmasından kaynaklanmaktadır. Bu halkanın bütünlüğü de ancak onu daha net görebilen, bu halkanın içinden değil de dışından bakan bir göz sayesinde fark edilebilir ki bunu hakim bakış açısı sağlamaktadır.

Bursa'nın ele geçirilişi bir müjde şeklinde hem romanın başında hem de sonunda verilecektir. Oysa henüz okuyucu nazarında bu halkanın ne şekilde tamamlandığına dair

[16] Buğra, T., (1982), s.97.

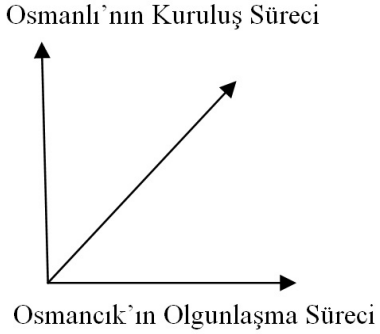
[17] Korkmaz, R., (1991), Sabahattin Ali İnsan ve Eser, Yayınlanmış Doktora Tezi,Elazığ, s.137.

[18] Korkmaz, R., (1991), s.142.

[19] Aktaş, Ş., (1991), Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş,Ankara,Akçağ Yay., s.129.

bir bilgi yoktur. Romanda bu aradan geçen zaman dilimini ortaya koymak için roman kahramanının zihni, okuyucuya kapı aralayacaktır. Bursa'nın ele geçirildiğini öğrenen Osman bey'in zihninden mevcut ana kadarki zaman dilimi bir şerit gibi geçecek ve romanın sonunda ise tekrar mevcut ana geri dönüş yapılacaktır. İşte bu geri dönüşle roman zamansal anlamda da bir bütünlük kazanmış olmaktadır.

Romanda her ne kadar geri dönüş söz konusu olsa da Osmancık'ın geçmişi hatırlaması itibariyle artık olaylar kronolojik bir sıraya girer. Dolayısıyla süreç okuyucuya bir nizam içerisinde sunulacaktır. Bu da romandaki gelişme ve olgunlaşma kurgusunun çekirdeği niteliğindeki zamanın, hem biçim hem de muhteva yönüyle dar bir açıdan kendini kurtarıp genişlemesine imkan sağlamaktadır. Zamansal anlamdaki bu genişleme hem Osmancık'ın psikolojik boyutta gelişmesine hem de yine buna bağlı gelişim gösterecek olan Osmanlı'nın kuruluş süreciyle de doğru orantılıdır.



Vak'a zincirinin, zamanın döngüsünü temsil eden günün evresini tamamlamasıyla yani doğuş-batış ve mevsimler arasındaki geçişlilikle birbirine paralel gidiyor olması da yine romandaki zamanın biçimlendirilme tercihiyle ilgilidir. Örneğin, ilkbaharın Osmancık'ın henüz toy, tecrübesiz ve olgunlaşmadığı zaman dilimine denk düşmesi, badem ağaçlarının kış ayında güneşe aldanıp çiçek açması fakat henüz tam manasıyla olgunlaşmaması kâinatın bir döngü içerisinde olduğuna; kâinattaki her bir unsurun da kendi içinde evrelerden geçerek bir bütünselliğe kavuşması gerektiğine işaret etmektedir. Aynı durum insan için de geçerlidir. Birey psikolojik manada içinde barındırdığı potansiyeli açığa çıkarmak ve kendi içinde döngüsünü tamamlayabilmek için zamana ihtiyaç duyar. *Osmancık* işte bu gelişme paralelinde akan zamanın biçimlendirilmesiyle oluşturulmuş bir romandır.

Mekan

Bir edebi metinde olayın gerçekleşmesine tanıklık eden mekanın o eserdeki rolü çevresel ya da algısal mekan niteliği taşıması bakımından değişiklik gösterebilmektedir.

Çevresel Mekan

Çevresel mekan "olay merkezli anlatılarda kullanılan ve üzerinden geçilen bir yerdir. Kişi- yer özdeşikliği henüz sağlanamamıştır."[20] Dolayısıyla bu tür mekanlar adeta bir harita gibi olayların görünür hale gelmesi için okuyucuya rota çizer. Öte yandan çevresel

[20] Korkmaz, R., (2007), "Romanda Mekanın Poetiği", Edebiyat ve Dil Yazıları-Mustafa İsen'e Armağan, Ankara, Grafiker Yay., s.402.

mekanlarda olaylar belirginleşirken kahramanlar silikleşir. "Karakterler bu mekanlarda gezintiye çıkarlar, karşılaşırlar oturup konuşurlar veya ayrılırlar ama onların mekana yansıyan yüzünü okuyucu pek görmez."[21]

Osmancık, kahramanının içsel değişimini ve derinliğini gözlemleme fırsatı sunuyor olması bakımından çevresel mekan anlayışının değil kişi-yer özdeşikliğinin sağlandığı algısal mekan anlayışıyla ön plana çıkan bir eserdir.

Algısal Mekan

Mekan-insan ilişkisinin belirginleştiği algısal mekanlar, psikolojik boyutuyla kişinin derinliğine ışık tutması bakımından önem taşır. Nitekim "algısal mekanlar kişi-yer ilişkisini sorunsal açıdan yansıtan, dönüştürülmüş, anılaştırılmış yerlerdir; yalnızca topografik bir yer değil, anlam üreten anıları barındıran, kişinin iç dünyasını yansıtan bir değerdir."[22] Bu bakımdan Osmancık'ta kahramanın mekan ile kurduğu ilişki, onun iç dünyasını gözlemlememize olanak tanır.

Karakterin iç dünyasında geliştireceği değerlerle mekan arasında sürekli bir alışveriş vardır. Söğüt fiziksel bir çevre olmanın ötesinde, Kayı boyunun tesadüfi olarak göçmeyi tercih etmediği, yeni bir oluşuma zemin hazırlayan ve Osmancık'ın rüyasında gördüğü çınar ağacının büyüyüp olgunlaşacağı dal budak salacağı topraklara ev sahipliği yapmaktadır. Tohumunun edinilen ülkü değerler ve inancın kutsallığıyla atıldığı bu ağaç Söğüt'te anlam bulacaktır. Böylece Osmancık anlam derinliği sağlanan mekanı sorgulayarak Söğüt'ü edinilen değerlerin muhafaza edildiği bir alan olarak görecektir.

Romanda dikkat edilmesi gereken başka bir husus da mekanın işlevsel niteliğinin dar ya da kapalı olmasına göre değişmesidir. Bunlar Labirentleşen dünya ya da kapalı ve dar mekanlar,Sınırları sonsuza açılan mekanlar; açık ve geniş mekanlar olarak iki kısımda incelenebilir.[23]

Osmancık'ta kendini konumlandırmaya çalışan, sınırlarının olabildiğine genişlik arz ettiği dünyada kendi iç dünyasını anlamlandırmaya çalışan ve henüz kendini açımlayamayan, algısal sınırlarını genişletemeyen bir karakter görürüz. Dünyanın büyüklüğü karşısında şaşırıp kalan Osmancık, varoluşsal bir kaygı içerisindedir ve bu durum Şeyh Edebalı ile olan diyaloğunda ortaya çıkmaktadır:

> Osman ufka dalıp gitmiştir.
>
> -"Hey Osmancık; neler düşünüyorsun?"
>
> Ede Balı'dır bu.
>
> Osman gülümsüyor… Mahzundur gülümseyişi, çünkü Osman hiçbir şey düşünmemektedir ve birden bire, bir şeyler, çok önemli ve çok güzel bir şeyler düşünmüş olmayı arzuluyor; ona ve kendisine, anlatmak için!
>
> İçi elvermiyor, "hiç" demeye;
>
> -"Dünya ne kadar büyük diyor."
>
> ….
>
> Ede Balı da kayaya çıkmış, onun omuz başındaki bir oyuğa oturmuştur. Sesi yumuşacıktır, sesi şefkatle gülümsemektedir:
>
> -"Dünya'yı bize büyük gösteren bizim küçüklüğümüz, oğul. Hırsımız, sabırsızlığımız, bencilliğimiz. Önce bu yüzden küçülüyor, sonra da Dünya'yı çok büyük görüyoruz."[24]

[21] Korkmaz, R., (2007), s.402.
[22] Korkmaz, R., (2007), s.403.
[23] Korkmaz, R., (2007), s.403.
[24] Buğra, T., (1982), s.10-11.

Bireyin dünyayı çok büyük olarak algılaması, bencillik hırs ve sabırsızlıkla örülü iç dünyasının ağlarından kurtulamamasından kaynaklanır. Bu sebeple her ne kadar dünya sınırları sonsuza açılan, açık ve geniş mekanlar sınıflandırması içine giriyor gibi görünse de karakter için bu sınırları sonsuza açılan mekan, onu tutsak eden bir mekandır. Bu yönü itibariyle de dünya; labirentleşen, dar ve kapalı bir mekan olarak Osmancık'ın kendini aramaya girişeceği bir mekan olacak; nefsini, bencilliğini, hırsını yendikçe dünya algısal yönü itibariyle küçülecek ve Osmancık işte küçülen bu dünyada kendini bulacaktır. Nefsi, benliği aradan bir perde gibi çekildikçe de, edindiği amaç, ülküler bir güneş gibi doğup büyüyecek ve dünya onun nazarında küçülecektir çünkü Edebalı'nın da söylediği gibi:

"Dünya'ya tekliğinden arınmış, soyu ve ülküsü ile özdeşleşmiş, soyunu ülkü ile özdeşleştirmiş biri gerektir…İnsan tek olmadığını anlamamış, anlayamamışsa ve anlamıyorsa, Dünya, gerçekten de, çok, çok büyüktür; çünkü insan zamana ve mekana göre çok, çok küçüktür ha var, ha yoktur.Ve öyle insanlar umutsuzdur, umutsuzluk delisidir; güçlerini, kuvvetlerini, yeteneklerini, bahtlarını har vurup harman savurur. Ve, öyle insanlar, yatsıda doğar, sabah ezanı okunmadan, şafak sönmeden ölür."[25]

Kendisi olamamış, farkındalık düzeyini geliştirememiş bir bireyin, değerlerini kavraması bir hayli zordur. Hele kendilik bilincini oturtamamış olmak, zamanın ve mekanın tutsağı olmak anlamına gelir. Halbuki romanda sınırlarını genişletip büyüten ve Kayı boyuna liderlik eden Osman Bey'in zamana ve mekana muktedir olma yolunda açılımlar yapması beklenmektedir. İktidar olma yolunda gerekli olarak görülen en önemli husus ise nefsin perdelediği dünyevi bir iktidarlığın ruhani boyuttaki iktidarlığa gölge düşürmemesidir. Ölüm ötesi inancın hakim olduğu Türk kültüründe Osmancık'ın kendi payına değil, tüm soyunu ve gelecek nesilleri düşünerek değerleri doğrultusunda açılım yaratması işte bu yüzdendir.

Bu açılımı kendi ruhunda gerçekleştiren ve değerlerini özümseyen Osman Bey, ülküsünü, amacını muhafaza eden topraklarla da özdeşiklik kurduktan sonra artık dünyayı ruhunu bunaltan bir genişlik olarak değil, gelecek nesillerin inşasına zemin teşkil edecek ve ülkü değerlerin cisimleşeceği bir mekan olarak algılamaktadır:

> Osman bey, artık, var oluşunun, hayatla ödüllendirilişinin sebebini bilmektedir… Çok değil bir an önce değil; sağlam ve gelecek zamanlar için! Yaşayanlar değil, Osman bey-kendisi-hiç değil; Orhan için bile değil… doğacak öteki çocukları ve Kayı'da ve öteki kardeş boylarda doğacak ve doğmuş çocuklar için bile değil; çok, çok ötelerdeki doğumlar ve zamanlar için!
>
> Osman bey, artık, bunu kavramıştır. Osman bey,artık, haberlere ve haberlerin belirttiği yöreye ve yöre ötelerine ve çok, çok, çok büyük gördüğü dünyaya sadece, bu açıdan bakmaktadır; artık Osman bey yoktur, telaş yoktur, sabırsızlık yoktur, hırs yoktur, öfke yoktur: Artık daha çoğu değil; zaferin, kazancın daha çoğu değil, sağlamı…çok, çok ötelerdeki zamanlar için… ve, Ede Balı'nın deyişi ile, soy için, inanç için, amaç için![26]

Görülmektedir ki, mekana karşı insanın geliştirdiği tavır görecelilik esasına dayanmaktadır. Mekansal olarak dünyanın küçülmesi Osmancık'ın ülküsünü, amaç ve inancını büyültmesiyle doğru orantılıdır. Benliğinin yerine, soy sop gibi kavramları koyan Osmancık'ın dünyaya nazarı değişmiş; dünya küçülmüş, değerler mekanlaşarak dünyanın

[25] Buğra, T., (1982), s.12.
[26] Buğra, T., (1982), s.238.

yerini almıştır. Böylece dünya sadece insanın nefes alış verişine ev sahipliği yapan bir mekan değil, bireyin varoluşunun anlam kazandığı bir mekana dönüşmüştür.

Kişiler Dünyası

Roman dünyasında yaratılan karakterlerin, romandaki diğer unsurlarla olan ilişkisi göz önüne alındığında ne kadar önemli olduğu açıktır. Yaratılan karakterlere benimsetilen roller; romanda işlenen konunun, atmosferin ve temanın anlaşılmasına hizmet ettiği gibi gelişecek olan sosyal ağ içerisinde karakterler arasındaki bağıntıları da görmemizi sağlar.

Osmancık'ta sunulan şahıs kadrosu, bir misyon etrafında toplanmış kişilerin çokluğuyla ön plana çıkar. Bu misyon, roman başkişisi Osmancık'ın merkezde konumlandırılması; ona yakın kişilerin bu merkez etrafında dönmeleri suretiyle ortaya çıkmaktadır.

Roman Başkişisi

Romanda "oyun kurucu"[27] rolünü üstlenen Osmancık, aynı zamanda olayların merkezinde olması ve aksiyonun oluşmasında etken bir nitelik taşıması bakımından roman başkişisidir. "Başkahramana bağlı aksiyon, arzuya, ihtiyaca yada aksine korkuya bağlı olarak ortaya çıkar."[28] Bu bağlamda, Osmancık'ın bir ihtiyaç içerisinde olduğu, bu ihtiyacı gerçekleştirdiği ölçüde misyonunu anlayacak olması ona olayların akışını değiştirme gücünün de verildiğinin göstergesidir.

Osmancık'ın misyonu kendini tanımak ve kendini meydana getiren değerleri kavramaktır. Bu yolla kendilik bilincine erişecek ve ferdi boyuttan çıkarak gelecek nesillerin oluşmasına öncülük edecektir. Olayların bu yönde değişim- dönüşüme girmesini sağlayacak olan şey öncelikle Osmancık'ın kendi iç dünyasında bir değişim-dönüşüme tabi tutulacak olmasıdır çünkü Osmancık henüz yolun başındadır ve "gücü, kuvveti onun sahibidir."[29] Bu durumda edilgen konumda bulunan Osmancık, git gide etken konuma yükselecek ve iradesinin denetimini kendi ellerine alacaktır.

Osmancık'ın Osman Gazi Han olma yolunda ilerlerken başta yaşadığı içsel çatışma(düşmanı olan nefsiyle mücadelesi), bu çatışmanın yavaş yavaş sona ermesiyle mücadeleye girişeceği hasım güçlerin ortaya çıkışı ve bu güçlerle çatışmayı bitirmek için attığı adımlar onun başkahraman olma özelliğinden kaynaklanır. İşte eserde oluşan çatışma zeminin merkezinde yer alan Osmancık, roman başkişisi olması yönüyle önce içsel kavgasını sonlandıracak sonrasında ise tekfürlerle girişeceği mücadelenin idarecisi olacaktır.

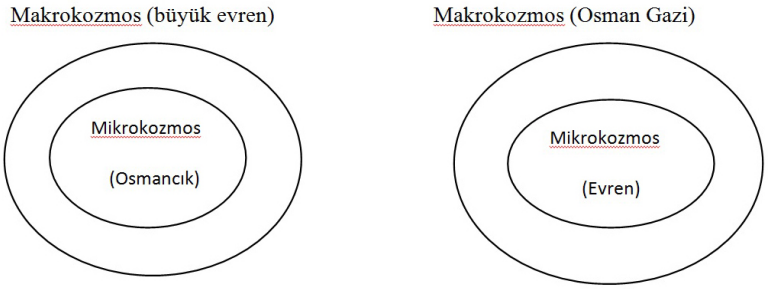
Norm Karakter

"Norm karakter bir amacı gerçekleştirmek için kullanılan araçtır."[30] Bu bağlamda zaafları olan ve gücünü kuvvetini nasıl kullanacağını bilemeyen Osmancık'ın geçireceği olgunlaşma serüveninde gücünü nasıl ve ne uğruna kullanacağı, ona yön verici bir karakter sayesinde ortaya çıkmaktadır. Bu da Şeyh Edebalı'dır. "Edebalı, Osmancık'ı Aşil'in topuğu diye tanımlanan gururdan, kibirden arındıracak, bir arzu nesnesi yaratıp ona yönelik arzuyu uyandıracak, dahası; kahramanın gücünü, enerjisini ve dikkatini bu amaca yöneltecek kişidir, yani romanın ana dolayımlayıcısıdır."[31]

Osmancık'ın benliğiyle perdelenmiş gizil gücünü ortaya çıkaran ve bu gücü ülkü değerlerin inşasına kanalize etmede önemli bir rolü olan Şeyh Edebalı, evrensel hakikat-

[27] Bourneur, R.; Quellet, R., (1989), s.153.
[28] Bourneur, R.;Quellet, R., (1989), s.153.
[29] Buğra, T., (1982), s.7.
[30] Stevick, P., (2004), s.175.
[31] Korkmaz, R., (2008),"Irene Girard'ın Üçgen Arzu Modeli Bağlamında Osmancık Romanı, Tarık Buğra, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, s.177-179.

lerin de temsilcisi konumundadır. Şeyh Edebalı bu yönüyle Osmancık'ın ferdi, bireysel boyuttan kurtulmasını ve evrensel boyutta bir değerler dizgesi yaratmasını sağlayacaktır. Nitekim küçük evren (mikrokozmos) diye tanımlayabileceğimiz insanın büyük evrende (makrokozmos) kendini tanımasına, ihtiyaç duyduğu şeyi bulmasına aracılık eden kişiler tinsel nitelikleri ön plana çıkan kişilerdir. Bu anlamda Şeyh Edebalı, Osmancık'a önce aradığı şeyin ne olduğunu sezdirecek, sonra nihai hedefe giden yolda onun rehberi olacaktır. İşte bu farkındalığın oluşmasından sonradır ki Osmancık Şeyh Edebalı sayesinde küçük evren konumundan büyük evren konumuna sıçrar ve böylece bu iki evren yer değiştir



Bu iki evrenin yer değiştirmesi Şeyh Edebalı'nın daha öncede belirttiğimiz Osmancık'ın dünyaya karşı olan nazarını değiştirmedeki rolüyle ilgilidir. Dünyanın Osmancık'ın gözünde küçülmesini sağlayan Şeyh Edebalı aynı zamanda bu anlamda Dünya'nın uydusunun ay olması gibi, Osmancık'ın beslendiği ışık kaynağıdır.

Osmancık'ın yolunu aydınlatan ve nihai hedefine ulaştırmada önemli bir rol oynayan diğer kişi ise Şeyh Edebalı'nın kızı Malhun Hatun'dur. Osmancık'ın Malhun Hatun'a aşık olduktan sonra Malhun Hatun her ne kadar başta varılmak istenen nihai hedef gibi dursa da aslında o Osmancık'ı nihai hedefine ulaştıracak olan bir araçtır. Şeyh Edebalı'nın şu sözleri de bunu doğrular niteliktedir:

> Engel çoktur. Çok olsa da aşılır. Amma bir engel vardır ki, onu aşan görülmemiştir. O engelin adı nefis'tir. Nefs'in eline düşen bir yere varmaz. Malhun Hatun helali olur mu, olmaz mı onu ancak yazan bilir. Amma, ben, olsa da olmasa da, dilerim, Malhun Hatun senin nefsini ayartmasın, aşılmaz engelin olmasın. Dilerim, sandığın gibi senin Zümrüd Anka'n olsun."[32]

Şeyh Edebalı, Malhun Hatun'un ulaşılması gereken amaç olmadığını; eğer nefsi nazardan bakarsa Osmancık için nihai hedefe giden yolda bir engel olabileceğinin altını çizer. Osmancık da edindiği bu farkındalıkla Malhun Hatun'u bir engel nesne konumundan çıkartır. O, "kutlu bir amacın" aracı olacaktır. Osman Bey'i, beylik/iktidarlık olma yolunda; gelecek zaman ve mekanlara açılan kapıya Zümrüd'ü Anka'sı Malhun Hatun taşıyacaktır.

Malhun Hatun'un yönlendirici yönü bilgi düzeyinde de karşımıza çıkar. Osmancık kutlu müjdeyi yani beyliğin başına geçmeyi henüz almadan evvel Harlak'ta oturan Gökçe Bacı diye bilinen bir kadın "Ben Osmancık beğ olsun, Osmancık uslanmasın, deye dua ederim" dediğinde Osman Bey'in aklına Şeyh Edebalı'nın böyle düşünmeyeceği gelir.

[32] Buğra, T., (1982), s.96.

Malhun Hatun'un buna cevabı ise "Babam hem öyle düşünür, hem öyle düşünmez" şeklindedir. İşte Malhun Hatun'un yönlendirici nitelikteki bu sözünün gücüyle Osman Bey kendisinden beklenenin gücünü kuvvetini kullanma biçimini değiştirmesi olduğunu anlar ve bunları kendi için değil; boyu, soyu, sopu için kullanması gerektiğinin farkına varır. İşte bu farkındalık düzeyinin gelişmesine yine Malhun Hatun aracı olmuştur.

Kart karakter

"Bu karakter tek bir karakteristik özelliğin vücut bulmuş şekli"[33] olması bakımından sürpriz unsuruna kapalı bir karakterdir. Yani bir edebi eserin başından sonuna kadar bu karakterlerin mizaçları aynıdır. Bu bakımdan da okuyucuda daimi olarak kendileriyle eşleşen duygu ve tavırları uyandırırlar. Dolayısıyla Osmancık'ta kart karakterler arasına zalimliğiyle ön plana çıkan Kalanoz'u, zorba tavırlarıyla Al Zahid'i, koymak mümkündür. Bu karakterlerin ortaya çıkışıyla birlikte kendileriyle eşleştirilen bu özelliklerin olayların akışında nasıl bir rol oynayacağı okuyucu tarafından derhal sezilir.

Örneğin Osmancık'a güç kuvvet gösterinde bulunan, gözdağı veren Kalanoz'un sonrasında kıskançlığından Zoe'yu öldürmesi, tekfürlerle savaştığı sırada tekrar Osman Bey'in karşısına çıkıp yine kendisiyle özdeşleşen rolüyle kötü bir şeyler olacağını hissettirmesi onun kart karakter olma özelliğindendir. Nitekim Kalanoz savaş sırasında yine zalimliğini kullanır ve Osman Bey'in yeğeni Bay Koca'yı öldürür.

İşte bu değişmeyen tabiatlarıyla kart karakterler gerektiğinde yazar tarafından kullanılarak kendileriyle özdeşleşen duygunun ortaya çıkmasına aracı olurlar.

Fon karakter

Fon karakter isminden de anlaşılacağı üzere, romanın arka planında kalan ve etken rolleri olmayan karakterlerdir. Bu karakterler olayın akışına herhangi bir şekilde müdahale etmez ve eserin dekor unsurunu oluşturur.

Osmancık'taki fon karakterler örneğin kış vakti yaklaştığında yayladan göç eden, Osmancık'ın düğününde ya da Şeyh Edebalı'nın cenazesinde ortaya çıkan beylik halkıdır.

Yayla sabahıdır. Gün daha doğmamıştır. Gökyüzü süt mavisi, çamlar nefti, üzerlerine çiğ yağmış çayırlar zümrüt yeşili; ışıl ışıl. Çobanlar daha davarları toplamamış, atlar kısraklar, taylar daha delişmen- ve mutlu- neşelerini bulamamış. Kara çadırlar ile ağıllar arasında gidip gelenler, sadece allı, lacivertli , altın sarılı, menekşe morku giysileri ile kadınlar ve kızlardır… [34]

İşte vakanın gelişmesinde herhangi bir fonksiyonu olmayan bu insanlar; eserin dokusunu, atmosferini daha iyi anlamamıza katkıda bulunmaktadır.

[33] Stevick, P., (2004), s.175.
[34] Buğra, T., (1982), s.29.

İzleksel Kurgu

Osmancık romanında dramatik aksiyonu sağlayan değerler dizgesi yani ülkü değerler ve karşıt değerler arasındaki çatışmayı KORA şemasında şu şekilde göstermek mümkündür:

	Ülkü değer (tematik değer)	**Karşı Değerler**
Kişiler Düzeyinde	Osmancık, Şeyh Edebalı, Osmancık'ın yoldaşları (Akça Koca, Rahman, Sungur, Konur Alp)	Kalanoz, Al Zahid, Tekfürler, Papazlar
Kavramlar Düzeyinde	Olgunlaşma, Töreye, ulu kişilere saygı, Sabır, Adalet, Hoşgörü, Soy Sop, Bütünlük	Benlik, Gurur, Kibir, Hırs, Öfke,Zorbalık, Parçalanmışlık
Simgeler Düzeyinde	Işık, Ay, Çınar ağacı, Badem ağacı, Kılıç, Zümrüdü Anka	Kaf Dağı, Kış, Kilise

Olgunlaşma

Olgunlaşma izleği Osmancık romanında ön plana çıkan izlekler arasındadır. Bu da romanın kişisel gelişim ekseninde kurgulanmasından kaynaklanmaktadır. Romanda Osmancık'ın yaşadığı içsel kavga olayların akışına yön verecek olan en büyük unsurdur. Romandaki çatışma ortamı öncelikle bireysel boyutta gerçekleşir. Gurur, kibir, hırs ve öfke gibi özellikler barındıran Osmancık,'ın bu içsel kavgasını ateşleyen Şeyh Edebalıdır. Osmancık'ın Şeyh Edebalı ile tanışması aslında Osmancık'ın içinde barındırdığı gizil gücü temsil eden başka bir Osmancık'la tanışması, bir anlamda "kendi" ile tanışması demektir. Bu da onun olgunlaşma yolunda attığı ilk adımdır. Bu açıdan Şeyh Edebalı Osmancık'a olması gerek değerleri ona hatırlatan bir iç sestir. Nitekim Şeyh Edebalı Osman'ın karşısında hep bir "ses" olarak tecessüm eder ve onu uyandırmaya, doğuşa davet eder:

Ede Balı Osman'ı uyandırmaya, uyarmaya koyuluyor:

-"Öyle insanlar için, Dünya, elbet akla sığmayacak kadar büyüktür ve… daha öteleri ko bir yana… Bursa'yı bile geç, Karaca Hisar dahi, öyle insanlar için, şu gördüğün yıldızların en yakınından da uzaktır."

Ama Osman henüz uyanmamış ve ne değişmiş, ne de kendisi olabilmiştir. Bunun olması için sesin tam Edebalı olması ve dalgınlık sisinin gözlerinden çekilip Edebalı'yı görmesi gerekmektedir.

-"Sen onlardansın."

Osman işte bu paylayan sesle Osmancıklaşıyor; öfkeleniveriyor. Fakat karşı hamle daha atiktir ve pervasızdır;

-"Öfkenle avunuyorsun. Gücünü kuvvetini öfkelerinle avutuyor, çürütüyorsun… Üç beş Rum, birkaç Germiyanlı tepeledin yahut kaçırdın mı, yiğitsin gayrı… İşin tamam, için rahat. Çürüyorsun oysa."[35]

[35] Buğra, T., (1982), s.13.

Osmancık uyku halinde oluşu onun henüz değişim dönüşüm sürecine giremeyişi, karşıt güç grubunda yer alan benlik, gurur, kibir gibi niteliklerden henüz kendini arındıramamış olmasındandır. Oysa Şeyh Edebalı ona iç sesini, değerlerini yansıtacak olan bir ayna gibidir. Oysa Osmancık Şeyh Edebalı'yı net bir şekilde göremez. Onu görememesi demek aslında Osmancık'ın *kendini* görememesi demektir.

Osmancık'ın *kendi olma* yolunda geliştirmesi gereken değerler, tematik güce kaynaklık eden değerlerdir. Bunlar; töreye ve ulu kişilere saygı, sabır, azim ve bunlara ek olarak soy ve sop uğrunda girişilen mücadeledir. İşte bunlar Osmancık'ın olgunlaşmasına araç olan hasletlerdir. Kişiyi kendi kabuğuna iten, körelten, çürümeye maruz bırakan gurur, kibir, hırs, öfke gibi özellikleri kısacası iç düşmanı olan benliğini ancak bunlara karşı geliştireceği değerlerle yenebilecektir Osmancık. Bunları yenmesi de onun kişisel gelişimini tamamlamasına, kendi içerisinde bir bütünlük kazanmasına sebep olacaktır.

Bu bütünlüğü elde etmesinde Şeyh Edebalı'nın kızı Malhun Hatun'un da rolü büyüktür. Malhun Hatun Osmancık'ın kendini körelten ve çürüten bu özelliklerini, olumlanan özelliklere çevirmede katalizör görevini görür. Ancak Malhun Hatun'a varmak demek Osmancık için Kaf Dağı'nı aşmak demektir.

> -"Malhun Hatun Kaf Dağı'nın ardında."
> Öyle gelmişti ona… Kesin kes…
> Al-ışık Kaf Dağı'nı aşabilir miydi?
> Ve bu ne işdi ki, Ede Balı gibi ellilik bir koca herif, Osman gibi bir yiğidin önünde Kaf Dağı gibi-hatta-, belki de daha çok yücelebiliyordu, sarplaşabiliyordu; aşılamazlaşıyordu? [36]

Osmancık her ne kadar mizacını yumuşatmış, sabır ve azimle Malhun Hatun'a kavuşacağı günü beklemeye koyulmuş olsa da Şeyh Edebalı'yı Kaf Dağı gibi görmekten kendini alıkoyamaz. Bu da henüz kendi içindeki olgunlaşma dairesini henüz tamamlamamış olmasından kaynaklanır. Aslında Osmancık'ın gördüğü dağ; Şeyh Edebalı değil, Şeyh Edebalı'nın görüntüsünde vücud bulan kendi benliğidir. Şeyh Edebalı'yı ona dağ gösteren ise algısındaki bir yanılsamadır. Dağ gibi parçalanması zor, sarp kayalıkları olan benliğini aştıktan sonra Osmancık, Kaf Dağı'nın ötesine ulaşabilecek; diğer bir deyişle *kendine* dönecektir. Şeyh Edebalı'nın sık sık uzaklık ve yakınlık kavramına yaptığı vurgu da işte bu yüzdendir. Yakını uzak kılan benlik dağıdır. Bu benlik dağının arasından sıyrılıp çıkacak olan ışık ise soyun devamı, gelecek nesilleri mevcut zamanın ve mekanın ötesine taşımak için edinilmesi gereken ülkü değerlerdir. Bu yüzden "Işık Edebalı'da"[37]dır ve Osmancık artık bu ışığın izindedir. Bu ışık aynı zamanda onun rüyasını da aydınlatacaktır.

Osmancık'ın rüyasında Şeyh Edebalı'nın taşıdığı ayın Malhun Hatun'a dönüşmesi, sonra bu ışığın ısıtmış olduğu kalbinin üstünde bir çınar ağacının büyümesi, dallanıp budaklanması Osmancık benimsediği ülkü değerler ışığında gelecek nesillerin öte zaman ve mekanlara uzanarak bütünlüğe erişmesi anlamına gelmektedir. Bu bütünlüğün oluşacağını, gelişip büyüyeceğini müjdeleyen ise badem ağacıdır. Her ne kadar badem ağacı kış güneşine aldanmasının sonucunda baharın geldiğine işaret ediyor fakat bir anda dona maruz kalıyorsa olsa da, Osmancık'ın vücudunda kök salan soylu değerler, dallarını

[36] Buğra, T., (1982), s.74.
[37] Buğra, T., (1982), s.26.

budaklarını semaya doğrultmaktadır. Bu kutlu müjde hem Osmanlı'nın kuruluşunun hem de Osmancık'ın içindeki kıştan, hoyrat tavırlardan kurtulup olgunlaşmasının işaretidir.

Görülmektedir ki olgunlaşma temi romanda sadece kişisel düzlemde değil, çeşitli evrelerden geçen ve olgunlaşmanın bir neticesi olarak yönünü semaya doğru çizen simgesel unsurlarla da desteklenmiştir. Badem ağacı, çınar ağacı, ışık gibi simgeler bu anlamda semavi nitelikler taşıması itibariyle ruhani iktidarlığı da temsil etmektedir. Bu da dünyevi his ve arzulardan, kişiyi aşağılara çeken özelliklerden kurtulmakla mümkün olacaktır. Yine Malhun Hatun'la özdeşleştirilen Zümrüdü Anka kuşu Osmancık'ı yükseklere ötelere taşıması bakımından kullanılan bir simgedir ve Osmancık'ın olgunlaşmasının önünde duran benlik dağını aşmak için bir vasıta olacaktır.

Töreye, Ulu kişilere Saygı

Osmancık romanında töreye ve töreyi kendi bünyesinde toplayan, değerlerin sözcüsü olan ulu kişilere olan saygı önemli bir yer tutar. Bu bağlamda Şeyh Edebalı toplumun merkezi noktasında yer alan ve kendisinden ışığın süzüldüğü bir 'kaynak'tır. İşte Osmancık bu kaynaktan beslenecek, büyüyecek ve Türk toplumunun büyümesine de öncülük edecektir. Osmancık'ın babası Ertuğrul Gazi'nin nasihati de bunu doğrular niteliktedir:

"Dinle oğul dedi Ertuğrul, doksanı bulan yaşına rağmen dinçliği zedelenmemiş sesiyle, Ede Balı'nın terazisi doğru tartar, dirhem şaşmaz. Bana karşı gel, ona gelme. Bana karşı gelirsen üzülür, incinirim; ona karşı gelirsen gözlerim bakmaz, baksa da görmez olur. Ede Balı soyumuzun ışığıdır. Var git şimdi. Şu dediklerimi de vasiyetim say, unutma."[38]

Ertuğrul Gazi'nin Osmancık'a olan bu uyarısı törenin ve töreyi temsil eden ulu kişilerin ne denli kutsandığının bir kanıtıdır. Töreleri toplumların kendi olma yolunda edindikleri değerler olarak düşündüğümüzde yapıcı- inşa edici ve toplumu aydınlatıcı rolü yadsınamaz. Bu bağlamda Ertuğrul Gazi'nin "ona karşı gelirsen gözlerim bakmaz, baksa da görmez" demesi toplumun basiretini, idrak ve muhakeme gücünü besleyen, topluma ışık tutan Şeyh Edebalı gibi kişilerin önemine işaret eder.

Bu 'kaynağın' bir diğer önemli özelliği kahramanın çıkmış olduğu gerek içsel yolculukta gerekse Osmanlı Devleti'nin kuruluş aşamasında edindiği "bilge" rolüdür. Çıkılan serüvende olumsuzlukların aşılmasını sağlayan Ede Balı "en öldürücü yaralara iyileştirici merhemi süren ve sonunda muzaffer olanı (kahramanı), büyük maceranın ardından normal yaşamın dünyasına ulaştıran Yüce Birey"[39] olma yönüyle Osmancık'ın yaşadığı içsel kavgayı sonlandırmak için de adımlar atan kişidir. Osmancık bu adımları izleyerek iktidarlığın sembolü olan babasının kılıcına sahip olabilecek ve ucu hakikati, adaleti, hoşgörüyü hedef alan bu kılıcı kullanma becerisine erişebilecektir. Bu kullanma becerisi ise Osmancık'ın bedensel gücünü manevi gücüyle birleştirdiğinde ortaya çıkacaktır. Nitekim Osmancık toplum önderlerinden aldığı nasihatler ve onlardan edindiği bilgiler ışığında gücünü pekiştirir. Bu bağlamda bilge rolü Şeyh Edebalı ile sınırlı değildir. Osmancık'ın karşılaştığı ve ona isim sahibi olmanın, bey adıyla anılması gerektiğini hatırlatan derviş de onun çıktığı bu serüvende yol açan kişilerdendir. Nitekim bu derviş, Ertuğrul Gazi'yle de tanışıklığı olan ve onun farkındalık düzeyini arttıran bir kişi olmuştur.

[38] Buğra, T., (1982), s.17.

[39] Campbell, J., (2013), Kahramanın Sonsuz Yolculuğu, İstanbul, Kabalcı Yayıncılık, s.20

Bu dervişten kendisine bahsedilen Ertuğrul Gazi de bir zamanlar onu huzuruna davet etmiş fakat "Dervişler beylere gitmez, beyler dervişe gider"[40]diye yanıt almıştır. Ertuğrul Gazi de "demek töre budur. Gidelim"[41] diyerek dervişe varmıştır. Ertuğrul Gazi'nin ona ne istediğini sorması üzerine kendisinin büyüklendiğinin düşünülmemesi için Kartal Doruğu'nu istemek zorunda kalan dervişin bu isteğini Ertuğrul Gazi sonradan anlamıştır. Zira "adam iki keçisi, bir köpeğiyle hepsinin sahibi; hepsi ona açık. Sırf gönül alsın, büyüklenmiş olmasın diye istemeye razı olduğu belli. Bey işte bunu anlamış. Anlayınca da gereken saygıyı hep göstermiş. Bayramlarda ve bunaldığı zamanlarda hep ona gider olmuş"[tur].[42]

İşte kahramanların ufkunu genişleten, ilerileri görebilmelerini sağlayan ve törelerin cisimleşmiş görüntüleri olan bu kişiler üstlendikleri rollerle toplumun da ilerleme ülküsünü oluşturan, sağlamlaştıran kişilerdir. Dolayısıyla töreye ve ulu kişilere saygı romanda üzerinde durulan bir tema olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bütünlük

Osmancık romanında gerek yapısal gerekse de tematik bağlamda bakıldığında bir bütünlüğün oluşturulmasına yönelik güçlerin varlığından söz etmek mümkündür. Örneğin zamansal ve mekansal bütünlük olgunlaşma, töreye saygı, birlik beraberlik içinde hareket etme gibi temalarla bir nevi alış-veriş içindedir. Bu aynı zamanda birey-toplum ilişkisinde de ortaya çıkar. Gerek bireysel gerekse de toplumsal bakımdan edinilecek bütünlük romandaki bölümlerin işleniş sırasıyla örtüşmektedir. Osmancık'ın gelişim sürecini ve Kayı Beyliği'ni şekilsel olarak düşündüğümüzde noktadan çevreye doğru genişleyen bir dairenin oluştuğunu görürüz. Bu bütünlüğü bozacak her türlü unsur yani benlik, kibir, hırs, gibi karşıt güçler ise bu daireden dışlanır. Tamamlanma ve bütünlenmeyi kutsayan; parçalanmayı ve ayrışmayı reddeden bir uslupla kaleme alınan Osmancık romanında dairenin tamamlanması, bütünlüğe kavuşulması zaferle aynı anlama gelir. Bu yüzden de Osmancık'ın içsel bütünlüğünü tamamlama yolunda attığı adımlar, Malhun Hatun'la da bir bütünlük oluşturup amaca doğru ilerlemesi, diğer beylikleri toplaması ve onlardan da bütünlük oluşturmalarını istemesi işte bu dairenin oluşmasındaki etkenlerdendir. Bu anlamda ulaşılmak istenen merkezileşme kuvvetinden yola çıkarak varoluş dairesini genişletmektir bir bakıma.

Bu bütünlüğü tehdit eden unsurlar ise daha önce de belirttiğimiz gibi derhal kovulacaktır. Nitekim Osmancık romanında karşıt güç grubunda yer alan tekfürler de bu bütünlüğü yıkmaya çalışır. Osman Bey'in diğer beyliklerle anlaşması kaleleri bir bir düşürüyor olması onların Osman Bey'e savaş açmalarına sebep olur. Birlik ve beraberlik duygularından gücünü alan Osman Bey'in karşısındaki tekfürlerin ise bu duygulardan yoksun olduğuna ve bir parçalanma ruhu taşıdıklarına işaret edilir. Bu durum Al Zahid'in ve adamlarının Osmancık ve arkadaşlarını ağırladığı evi basmaları soırasında Mihail Kosses tarafından da gözlemlenmektedir. Al Zahid'in Mahmut Bey'in evini basması üzerine Osmancık'ın ve arkadaşlarının edindiği tavrı izleyen Kosses onlara hayranlık duyar ve Al Zahid karşısında duruşlarını sadece bireysel olarak değil tüm toplum nezdinde ele alır:

"Cesaretten kahramanlıktan, gözü karalıktan başka bir şeydi onlarinki…bir kişilik koruması, bir düzen'in, bir anlayışın, bir dünya görüşünün önlenemez gereği idi…Çünkü

[40] Buğra, T., (1982), s.37.
[41] Buğra, T., (1982), s.17.
[42] Buğra, T., (1982), s.37.

Mihail, o beş kişinin, bir anda, tek bir irade, tek bir şuur, tek bir gönül oluverdiğini –gözleriyle-görmüştü.[43]

Osmancık ve arkadaşlarının tek vücud oluşunu bir dünya görüşü etrafında toplanmalarına bağlayan Kosses her ne kadar onları henüz yakından tanımıyor olsa da onların törelerine gösterdikleri saygıyı, bir ülkü ekseninde toplandıklarını, bir düzen içinde hareket ediyor olduklarını sezer. Kendi toplumuyla da Kayı Beyliğini mukayese eden Mihail, Harman Kaya kilisesinin papazıyla olan diyalogunda da kendi toplumunun değerler sisteminin yıkıldığını görür. Mihail'in kendi toplumunda bir çıkar çatışması, birlik içinde hareket edemeyiş ve bireysel arzuların baskın oluşu söz konusudur. Bu durum romanda şu şekilde ifade edilir:

> Papaz efendi dinine, kiliseye bağlıydı. Su götürmezdi bu. Ne var ki, papaz efendi bütün papazların kendisi gibi, bütün kiliselerin de harman Kaya kilisesi gibi kabul edilmesini istemiyordu; hatta buna katlanamıyordu:
>
> Ona göre, İnegöl'deki papaz cahildi;
>
> Yar Hisar'daki Kitab-ı Mukaddes'in falan babını, tehlikeli şekilde yanlış yorumlamaktadır, saptırmaktadır;
>
> Karaca Hisar papazı ahlaksızdır, çıkarcıdır:
>
> … Böylece de, Papaz efendi'de, kilise bütünlüğünün iflas ettiği açıkça görülmektedir. [44]

Papaz efendi'nin görüşünü bu şekilde dile getirmesi bütünlükten yoksun bir toplumun varlığına işaret eder. Dini kurumun iflas edişi bir toplumun inancının sarsılmasına ve ayaklarının üstünde duramayışına sebep olmuştur. Bunun özünde ise kin, haset, arkadan vurma gibi hasletleri barındırıyor olmaları yatmaktadır. Tekfürlerin durumu da aynı papazlarınkine benzemektedir. Bu durum da yine romanda Mihail'in düşüncesinde kendini gösterir:

> Tekfürlerin birbirine karşı tutum ve davranışları da daha sert olmak üzere aynı idi: Onlar da birbirlerini kıskanıyor, çekemiyor, düşman gibi görüyorlardı. Biri dara düştü mü, ötekiler bayram yapıyordu. Dostlukları yüze gülücükten başka bir şey değildi; birbirlerine güvenmedikleri, güvenmemeleri gerektiğini bildikleri içindi…[45]

İşte böyle bir anlayışın tekfürlere hakim oluşu onların parçalanmalarını da beraberinde getirir. Bencilliğin, düşmanlığın, kinin esareti altında kalan toplumlar dağılmaya, bölünmeye mahkumdur. Toplumları bir arada tutan, benimsedikleri ülkü değerlerin kökleşmesini sağlamak ve bu değerler ekseninde bütünlük oluşturmaktır. Töre, adalet, cesaret, hoşgörü gibi kavramlar bu bütünlük bağının güçlenmesine sebep olur. Romanda da Osmanlı Devleti'nin büyüyüp genişlemesi ve cihana hakim oluşuna kaynaklık eden bu sebepler üzerinde durulmaktadır.

Kaynakça

Stevick, Philip, (2004), *Roman Teorisi*, İstanbul, Akçağ Yay.

Buğra, Tarık, (1982), *Osmancık*, İstanbul, Ötüken Yay.

Aktaş, Şerif, (1991), *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, Ankara, Akçağ Yay.

[43] Buğra, T., (1982), s.66-72.
[44] Buğra, T., (1982), s.79.
[45] Buğra, T., (1982), s.26.71.

Bourneur, Roland; Quellet, Real, (1989), *Roman Dünyası ve İncelemesi*, Ankara, Kültür Bakanlığı Yay.

Korkmaz, Ramazan, (1991), *Sabahattin Ali İnsan ve Eser,* Yayınlanmış Doktora Tezi, Elazığ.

Korkmaz, Ramazan, (2000), "Kara Kitaptaki Simgesel Değerlerin Postmodernist Açıdan Yorumu". *Türk Yurdu (Roman Özel Sayısı)*, Mayıs – Haziran 2000, C.20,s 311-317.

Korkmaz, Ramazan (2007), "Romanda Mekânın Poetiği", *Edebiyat ve Dil Yazıları Mustafa* İsen'e *Armağan*, Ankara, Grafiker Yay.

Korkmaz, Ramazan, (2008), "Réne Girard'ın Üçgen Arzu Modeli Bağlamında Osmancık Romanı", *Tarık Buğra*, (Editörler: Mehmet Tekin, Ebru Burcu Yılmaz), Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., s. 177-189,

Campbell, Joseph, (2013), *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*, İstanbul, Kabalcı Yayıncılık.

Durukoğlu, Salim. (2013), "Edebiyatla tarihin Mutlu izdivacı: Tarihi Roman Türü ve Osmancık'tan Osman Gazi Han'a Bir Olgunlaşma Kurgusu", *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic* Volume 8/7 Summer s. 137-148.

TÜRK HALK EDEBİYATI

VUC STEFANOVİC KARADZİC'İN HALKBİLİM ÇALIŞMALARININ SIRPLARIN BAĞIMSIZLIK MÜCADELESİNDEKİ ROLÜ

Alper DİNÇEL

İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Özet

Osmanlı İmparatorluğunun çöküş ve çözülme dönemi olarak nitelenen XIX. yüzyılda, 1789 Fransız Devriminin de etkisi ile bütün Avrupa'yı ve akabinde de Osmanlı aydınlarını etkileyen uluslaşma fikri somut karşılığını halkların edebiyat ve kültürlerinin kökenine inen yaklaşımlarda bulmuştur. Tanzimat Dönemindeki Türk uluslaşma çabalarının yaşandığı sırada, Osmanlı yönetimi altında yaşayan diğer uluslar da kendi ulusal kimliklerini oluşturmak için halk edebiyatı kaynaklarına yönelmiş ve bu çalışmaları Osmanlı'dan ayrılıp bağımsızlıklarını elde etmek için kullanmışlardır.

Sırp halkbilimci Vuc Stefanovic Karadzic gibi kişilerin ve Slav Araştırmaları Enstitülerinin yaptığı çalışmaların Osmanlı İmparatorluğu bünyesindeki farklı etnik kökenden gelen halklara ulusal kimlik kazandırmadaki rolünün irdeleneceği bu çalışmada, halkbilim çalışmalarının bu konudaki önemi de tartışılacaktır.

Anahtar sözcükler: Azınlıklar, halk bilimi, milliyetçilik, uluslaşma.

Abstract

After The French Revolution in 1789, nationalist ideas spread across Europe. This situation had a strong affect on non-muslim societies which live in Ottoman Empire. In XIX. century, Empire started to strugle against this independency efforts for keep the empire as united. But each society is already started to work on their own history, tales and ballads. As a result, they gain their own independence.

Serbian folklorist Vuc Stefanovic Karadzic's efforts one of the improtant effect to independency of Serbian people. In this article, we try to understand the effect of the folktales, ballads' on societyies independency effort.

Key Words: Minorities, folklore, nationalism, nationalization

Milliyetçi İdeallerin Oluşum Evreleri Balkanlarda Millietçi Akımlar

Batının, coğrafi keşiflerle temellerini attığı, ekonomi ve üretimde yaşadığı gelişmeler ile de pekiştirdiği sömürgecilik faliyetlerinde hammmadde ve insan gücünden faydalandığı toplulukların kültürlerini anlama çabası halk bilim çalışmalarının da başlangıcı olmuştur. Zamanla kendi köylü tabakasını anlama gayreti olarak şekillenen bu çalışmalar 18. yüzyılda, aydınlanma çağının da etkisis ile uluslaşma fikirlerinin doğmasına sebep olmuştur. Fransız Devrimi bu konuda bir kilometre taşı sayılmış ve devrim sonrası dönemde Avrupa'nın farklı bölgelerinde yaşanan uluslaşma çalışmalarının fikirsel zeminini oluşturmuştur.[1] Bu gelişmeler birçok etnik yapıyı bünyesinde barındıran Osmanlı İmparatorluğu'nun bütünlüğünü bozacak sonuçlara sebep olmuştur.

Osmanlının gerileme döneminin iyice belirgin bir hal aldığı 19. yüzyılda imparatorluğun farklı bölgelerinde yaşayan etnik topluluklarda uluslaşma eğilimi gelişmiş ve çıkan isyanlarla bu etnik gruplar önce özerkliklerini sonra da bağımsızlıklarını kazanmıştır.[2] Çeşitli reformlarla parçalanma sürecinin önüne geçmek isteyen Osmanlı İmparatorluğu, Osmanlıcılık ve pan-İslamizm fikirlerini halkına aşılamaya çalışsa da bu çabaların hepsi milliyetçi fikirlerin güçlü etkisinin altında kalmıştır. Osmanlının reform hareketlerindeki ilerleyişin yavaşlığı modernleşme sürecinde Avrupa ile arasındaki farkı belirginleştirmiştir. Osmanlı'nın gerileme dönemine kadar bünyesindeki etnik unsurlar üzerindeki olumlu imajı gerileme dönemi ile birlikte zedelenmiştir.[3]

18. yüzyıl sonlarına kadar balkanların Batı Avrupa'nın gerisinde değilken imparatorluğun iç dinamiklerinde yaşanan bozulma Avrupa'nın siyasi, ekonomik ve bilimsel ilerleyişi ile çakışmış bu durum bölgedeki Hıristiyan unsurlar arasında milliyetçilik hareketlerinin başlamasına sebep olmuştur.[4] Balkanlardaki milliyetçilik faaliyetleri Osmanlıyı en çok etkileyen ve imparatorluğun çöküşünü hazırlayan mahiyettedir. Balkanlarda milliyetçi akımların gelişmesi sadece Osmanlıyı değil Avusturya İmparatorluğunu da etkilemiştir. İki imparatorluk da 18. yüzyılın sonlarında gerileme dönemine girmiş ve merkezi otorite ile yerel idareler arasındaki güç dengeleri bozulmaya başlamıştır. Bu sorunları aşabilmek için başlayan reform hareketlerinde Osmanlı, arkerî reforma ağırlık verirken, Avusturya idari reformlara yönelmiştir. Bu iki imparatorluğun bölgedeki durumunu etkileyen ana faktörlerden birisi de Avrupa ülkelerinin bölgedeki güç dengesinin bozulmaması için Avusturya'ya destek olurken Osmanlı kendi kaderine bırakmasıdır.[5]

Balkan milliyetçiliği, Avrupa ulusçuluğunun gelişme evrelerine göre farklılık göstermiştir. Baklanlardaki etnik milliyetçilik akımı Ortodoks kilisesinin önderliğinde burjuvalar ve son olarak da köylü sınıfın desteği ile gelişmiştir. Batı da ulusçuluğun temellerinin atıldığı aydınlanma dönemi, kiliyese karşı yapılan özgürleşme çabaları ile başlarken Balkanlarda ortodoks kilisesi milliyetçiliğin gelişmesinde etkin bir rol oynamıştır.

Vuc Stefanovic Karadzic ve Çalışmalarının Sırp Milliyetçiliğine Etkileri

Osmanlı'nın bögedeki hâkimiyetini 400 yıllık bir esaret olarak ifade eden Sırplar,

[1] Ersoy, Ruhi, (2013), "Folklor Çalışmalarının 100. Yılında "Folklor-Milliyetçilik" İlişkisi Üzerine Bazı Düşünceler", Milli Folklor, Cilt: 25, Sayı: 99, s.52.

[2] Saatçi, M. Begüm, (2009), "Balkan Ulusçuluklarına Dair Bir Değerlendirme: Farklı Uluslar Farklı Usûller", Karadeniz Araştırmaları, Cilt: 6, Sayı: 23, s.16.

[3] Tokay, Gül, (2004), "XIX. Yüzyıl Balkan Kaynakları Üzerine Bir Değerlendirme", Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi, Cilt: 2, Sayı: 1, s.135

[4] Tokay, Gül, (2004), s.136.

[5] Tokay, Gül, (2004), s.138.

özgürlüklerini elde etmek için ilk ciddi mücadeleyi verenler olmuştur.1804 Sırp isyanı ve sonrasında yaşadıkları göreceli özgürlükleri 1813'te bastırılmıştır.[6] Fakat Sırpların özgürleşme çabaları güçlenerek devam etmiştir. Bu çabaların içerisinde ulus bilincini oluşturmak için halk hikayeleri, halk şerkıları ve efsaneleri önemli bir motivasyon unsuru olarak kullanılmıştır. Vuc Stefanovic Karadzic, bu kaynakları derleyen ve milliyetçi akımların pekişmesi için kullanan ilk araştırmacılardan biridir.

1787 yılında Osmanlı hâkimiyetindeki Trsic kasabasında doğan Karadzic, kasabanın yakınındaki manastıra eğitim için gönderilse de manastırda düzenli bir eğitimin verilememesi sebebiyle tekrar babasının yanına dönüp kendi başına çalışmaya devam etti. Okuma ve yazmayı kendi başına öğrenen Karadzic, sözlü edebiyat ile genç yaşta yakın bir ilişki kurmuş ve halk şarkıları, masallar, hikâyeler ve atasözlerini bie bir öğrenmiştir. Bu durum onun halk kültürüne yaklaşımını döneminin entelektüel bakışından farklı kılmıştır.

1804 Sırp ayaklanmasında isyancılara katılan Karadzic, bölgesindeki milis lider Djordje Curcija'nın kâtipliğini yaptı. Aktif olarak isyana katılamamasının sebebi ise geçirdiği ağır bir hastalık sebebi ile değnek yardımı olmadan yürüyememesiydi.[7]

17 yaşına geldiğinde liseye gönderildiğinde ise lise yönetimi onun eğitim seviyesinin zaten iyi durumda olduğunu görüp okula kabul etmemesi üzerine Avusturya İmparatorluğunun parçası olan Hırvatistan'a geçti. Burada Almanca ve Latince öğrenen Karadzic, batı kültürü ile de ilk bağını kurmuş oldu. Belgrad'a döndükten sonra Hırvatistan'da edindiklerini çalışmalarında uygulamaya başladı.

1804'teki Sırp isyanının yarattığı özgürlük ortamının 1813'te Osmanlı İmparatorluğunun bölgeye hâkimiyetini yeniden kurması ile ortadan kalkması üzerine Viyana'ya geçen Karadzic, burada kariyerinin en önemli zamanlarını geçirdi. Sloven kökenli dilbilimci Jernej Kopitar ile tanışan Karadzic, onun dilbilim üzerindeki hâkimiyetinden etkilendi. Kopitar'ın onun sözlü edebiyat, halk şarkıları ve Sırpça üzerine çalışmalara odaklanması konusundaki tavsiyelerine uydu.

1814'te Karadzic çokukluğundan beri etrafından edindiği 100 lirik, 6 da epik şarkıdan oluşan "Sıradan İnsanların Slovence ve Sırpça Şarkılarının Küçük Bir Koleksiyonu" başlıklı kitabını yayınladı. Aynı yıl içinde kitaptaki şarkıların daha iyi anlaşılması için Sırp Dili hakkında küçük bir gramer kitabı yayınladı. İlk kitabının gördüğü ilgi üzerine daha fazla şarkı derlemek için Srem bölgesine giden Karadzic, 1815'te Viyana'ya dönerek Srem'den derlediği 101 lirik ve 17 epik şarkının yer aldığı Sırp Şarkıları kitabını yayınladı. Bu kitabın etkisi onun tahmin ettiğinden de büyük oldu. Sırp epik halk şarkılarının bu ani ortaya çıkışı Avrupalı halkbilim araştırmacılarının ilgisini çekti.[8] Kopitar, Goethe için kitabın çevirisini yaparken, Jakob Grimm kitapta yer alan şarkıları daha iyi anlamak için Sırpça çalıştı. Şarkıların bir kısmını da Almancaya çevirdi. Bu gelişmelerin üzerine Karadzic, üçüncü cilt için çalışmalara başladı. Çalışma alanını da genişleterek halk hayatına dair birçok unsuru derlemeye başladı. 1821 yılında Viyana'da Sırp Halk Hikâyeleri kitabını yayınladı. Bu kitabın yayınlanmasından sonra Avusturya İmparatorluğu, Karadzic'in Sırpları, Türklere karşı savaşmaya teşvik etmek istediğini düşünerek derlediği halk şarkılarının basılmasını yasakladı. Bunun üzerine Leipzig'e geçen Karadzic, derlemelerini burada bastırdı.

[6] Beydili, K. (1999), Küçük Kaynarca'dan Yıkılışa Osmanlı Devleti Tarihi, Cilt:1, s. 83.

[7] Petrovich, M. B., (1988), Karadzic and Nationalism, Serbian Studies, Cilt: 4, sayı: 3, s.43.

[8] Popovich, L. D., (1994), Portraits of Knjeginja Milica Part I: in Literature and Epic Poetry, Serbian Studies, Cilt: 8, Sayı: 1-2, s. 89.

Karadzic'in sözlü edebiyat derlemeleri ve Sırpça üzerine yaptığı çalışmalar Sırp milliyetçiliğinin gelişmesi üzerinde etkili olmuştur. Vuk Stefanovic Karadzic, dil reformu ve halk edebiyatı derlemeleri ile Sırp kültürüne önemli katkılar sağlamıştır. Halk kültürü üzerine yaptığı çalışmalar Sırp kültürünün genelini etkilemiştir.

Karadzic derlemeleri sırasında kahramanlık şarkılarının genç nüfus tarafından bilinmediğini sadece yaşlı insanların ezberinde olduğunu fark etmişti.[9] Sırpçayı daha anlaşılır bir forma sokmak için alfabedeki sembollerin çıkarılmasını savunurken, "hecelediğin gibi konuş ve konuştuğun gibi hecele" sloganı ile okuma yazma oranını artırma ve halka daha geniş bir şekilde ulaşmayı amaçlamıştır.[10]

Derlemelerden Örnekler

Misar Savaşı

Sabac Kalesi'nden Misar ovasına gelen üzeri kana bulanmış iki kuzgunun ova boyunca uçup sınırı aşarak Kaptan Kulin'in kulesine varmaları ve burada, Kulin'in eşinin Misar ovasında yaşanacak savaşın nasıl sonuçlanacağını kuzgunlara sorduğu halk şarksında (war ballad), kuzgunların Kaptan Kulin'in yönetimindeki yüzbinlerce kişilik Türk ordusunun, on dört bin kişilik Kara George yönetimindeki orduya karşı yenilişi ve Kara George tarafından Kaptan Kulin'in öldürülüşü anlatılmaktadır. Şarkı"Sırbistan hiçbir zaman teslim olmayacak" sözleri ile bitmektedir.

Kosova Savaşı

Bu halk şarkısı da Karakuşlar Ovası yakınında ordusu ile kamp kuran Sultan Murat'ın, Sırp Prensi Tsar Lazar'a yazdığı mektubun anlatımı başlamaktadır. Mektupta bir imparatorluğun iki farklı şekilde yönetilemeyeceği, bunun hiçbir zaman olmadığı ve olmayacağını dile getiren Sultan Murat, Lazar'dan önemli bölgelerin altın anahtarını ve yedi yıllık vergilerini istemekte, aksi halde Karakuşlar ovasında ordusu ile karşısına çıkmasını istemektedir. Mektup üzerine Lazar'ın sarayında savaş meclisini toplayışının anlatıldığı şarkıda aynı zamanda iç çekişmelerden de bahsedilmektedir. Lazar, tanrıdan sonraki gün Karakuşlar Ovası'nda yapılacak savaşta Sultan Murat'ı yenmek ve onun başını ezmek için tanrıdan kendisine güç vermesini dilerken savaş sonrasında Vuc Brankovic'i de esir almayı ve onu da Karakuşlar Ovası'nda boğmayı dilemektedir.[11]

İyiylik hiçbir Zaman Kaybetmez

İsimli masalda, masalın geçtiği zaman ve yer belli olmasa da masalda Türkler insanları esir alanlar olarak ifade edilmektedir. Kasabalı bir ailenin tek çocuklarının, babasının aldığı gemi ile tüccarlık yaptığının anlatıldığı masalda, onun birgün bir Türk gemisi ile karşılaşması ve gemideki kölelerin özgürlüğü karşılığında kendi gemisini Türklere vermesinden bahsedilmektedir.[12]

Sonuç

Halk edebiyatı ürünlerinin Sırpların ve genel olarak da balkan halklarının özgürlüklerini elde etme mücadelesinde bir araç olarak kullanılması Avrupa'daki ulusçuluk hareketlerinin ve halkbilim çalışmalarına verilmiş çok hızlı bir tepki olarak düşünülebilir. Bu noktada Almanya'nın ve İngiltere'nin etkisi de göz ardı edilemez. Bununla birlikte

[9] Petrovitch, W. M., (2012), Hero Tales and Legends of The Serbians, Londra, George H. Harrap Ltd. Yay., s.8.

[10] Petrovitch, W. M., (2012), s.16

[11] R. W. Seton-Watson, (1916), Serbian Ballads, The Kossovo Day Committee Yay., s.7.

"And there I shall kill the Sultan Murad
And plant my foot upon his throat"

[12] Mijatovich, E. L., (1899), Serbian Fairy Tales, s. 28

Osmanlı İmparatorluğunda milliyetçi akımların gelişmesi, balkanlardaki süreç ile karşılaştırıldığında, oldukça geç gerçekleşmeye başlamıştır. Macar Türkolog Ignac Kunos'un 1885-1990 yılları arasında çeşitli Osmanlı vilayetlerinde derleme çalışmaları yaparken karşılaştığı kimi durumlar bu konuya iyi bir örnek niteliğindedir: Kunos, Varnalı bir genç-ten derlediği türkünün İstanbul'da da bilinip bilinmediğini sorması üzerine, "Orada bunları bilen yoktur, bilen varsa da bildiğini söylemez, İstanbul'a varırsan savaş türkülerini ne ara ne de sor."[13] gibi bir tepki ile karşılşmıştır.

Fakat unutulmamalıdır ki Balkanlarda gelişen milliyetçi idealler gücünü aslında Osmanlıdan alıyordu. Osmanlı yönetiminde geçen sürenin, esaret altında geçen 400 yıllık bir süreç olarak düşünülmesi Balkan milliyetçiliğinin beslendiği en önemli argüman olmuştur. Osmanlı'da da milliyetçi akımların gelişmesi için İmparatorluğun artık esaret altına girdiğinin kabul edildiği ve milliyetçiliğin bu durumdan kurtuluşun tek çaresi olarak görülmesini beklemek tarihi sürecin bir gerçekliğidir.

Kaynakça

Beydili, Kemal (1999), *Küçük Kaynarca'dan Yıkılışa Osmanlı Devleti Tarihi*, Cilt:1, İstanbul, Zaman Yay.

Elodie L. Mijatovich, (1899), *Serbian Fairy Tales*, Londra, William Heinemann Yay.

Ersoy, Ruhi, (2013), "Folklor Çalışmalarının 100. Yılında "Folklor-Milliyetçilik" İlişkisi Üzerine Bazı Düşünceler", *Milli Folklor*, Ankara, Geleneksel Yay., Cilt: 25, Sayı: 99.

Kunos, Ignacs, (2001), *Türk Halk Edebiyatı*, Ankara, Akçağ Yay.

Petrovich, Michael Boro, (1988), Karadzic and Nationalizm, *Serbian Studies*, The North American Society for Serbian Studies Yay., Cilt: 4, Sayı: 3, Indiana.

Petrovitch, Woislav M., (2012), *Hero Tales and Legends of The Serbians*, Londra, George H. Harrap Ltd. Yay.

Popovich, Ljubica D., (1994), Portraits of Knjeginja Milica Part I: in Literature and Epic Poetry, *Serbian Studies*, The North American Society for Serbian Studies Yay., Cilt: 8, Sayı: 1-2, Indiana.

William, Robert; Watson, Seton, (1916), *Serbian Ballads*, The Kossovo Day Committee Yay.,

Saatçi, M. Begüm, (2009), "Balkan Ulusçuluklarına Dair Bir Değerlendirme: Farklı Uluslar Farklı Usûller", *Karadeniz Araştırmaları*, Cilt: 6, Sayı: 23, Ankara.

Tokay, Gül, (2004), *"XIX. Yüzyıl Balkan Kaynakları Üzerine Bir Değerlendirme"*, *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, Cilt: 2, Sayı: 1, İstanbul.

[13] Kunos, I. (2001), Türk Halk Edebiyatı, s. 29.

KARACAOĞLAN ŞİİRLERİNDE YABANCI/YABANCILAŞMA ALGISI

Derya ÇOT

Pamukkale Üniversitesi

Giriş:

Karacaoğlan, sözlü gelenek şiirinin en önemli temsilcilerinden biridir. Bugüne kadar onun hayatı memleketi, yaşadığı dönem haakkında pek çok tartışma yapılmış olmakla birlikte bu tartışmalar sonuçsuz kalmıştır. Çünkü sözlü gelenek içinde dilden dile aktarılarak çağlar ötesi bir özellik kazanmış ve inanılan şahsiyetler haline gelmiş olanların belirli bir zamana, mekana bağlanması imkansız görünmektedir. Ancak şu da bir gerçektir ki Karacaoğlan hakkında anlatılanlar ve ona ait olduğu ifade edilen şiirler sözlü kültürün en zengin ve en önemli birikimlerindendir. Türk halk şiirinin yapısal, tematik, işlevsel ve sözel dokusuna ait pek çok özelliği Karacaoğlan şiirlerinde tespit etmek mümkündür. Bu bildiride Karacaoğlan şiirlerindeki "yabancı" algısı ele alınacak ve değerlendirilicektir.

Yabancı Kavramı ve Algısı

Yabancı/yabancılaşma kavramlarıyla ilgili birçok araştırmacı ve felsefeci tarafından birçok tanım yapılmıştır. Yabancılaşma kavramı, dilimize Batı dillerinden geçmiştir. Fransızca'da "*aliéné*", İspanyolca'da *"alienada*" ve İngilizcede "*alienation*" kelimeleri yabancılaşmanın karşılığı olarak kullanılmaktadır (Yalçın, 2010: 73).

Türk Dil Kurumu Güncel Sözlüğü'nde yabancı; "*başka bir milletten olan, başka devlet uyruğunda olan (kimse), bigâne, ecnebi; başka bir milletle ilgili olan; aileden, çevreden olmayan (kimse veya şey), özge; tanınmayan, bilinmeyen, yad; aynı türden, aynı çeşitten olmayan; bir konuda bilgisi, deneyimi olmayan; belli bir yere veya kimseye özgü olmayan"* anlamlarına gelmektedir.

Yabancılaşma ise "*belli tarihsel şartlarda insan ve toplum etkinlikleri ürünlerinin, bu etkinliklerden bağımsız ve bunlara egemen olan ögelerin değişik biçimde kavranması"* (http://www.tdk.gov.tr)

Toplum Bilimleri Sözlüğü'nde ise "*belli tarihsel koşullarda insan ve toplum etkinlikleri ürünlerinin (emeğin, paranın, toplumsal ilişki sonuçlarının, insanın özelliklerinin ve yeteneklerinin) bu etkinliklerden bağımsız ve bunlara egemen ya da özlerinde olduklarından değişik biçimde kavranması* olarak tanımlanır. (http://tdkterim.gov.tr)

Hançerlioğlu ise Felsefe Ansiklopedisi'nde kavramı tarihsel bir bakış açısıyla ele alarak yabancılaşmayı "*insanın insan olmayana dönüşmesi" olarak tanımlar: "Yabancılaşma insanın insan olmayana dönüşmesidir. İnsanın ürettiklerinin, insanı boyunduruğu altına alan karşıt güçler haline gelmesi ve bunun sonucu olarak da, insanı insan olmayana dönüştürmeleri sürecini anlatır. Tarihsel süreçte insan, tarihsel ve toplumsal yasaların bilgisini edinip onlara egemen olamamasından ötürü, toplumsal gelişmeyi insansal özünü geliştirici bir biçimde yönlendirememiştir. İnsan tarihsel süreçte, kendisine yabancı ürünler ortaya koymuştur. Başta ekonomik yabancı olmak üzere, kendisini korkutan titreten tanrı adında bir dinsel yabancı, kendisini köleleştiren ve baskı altında tutan devlet adında bir siyasal yabancı, kendisine soluk alma olanağı bile tanımayan yasalar adında bir hukuksal yabancı, bilincini bilinçdışına ve usunu usa aykırılığa iten idealizm adında bir felsefi yabancı vb. yaratmıştır. Bundan ötürü insan, yarattığı özdeksel ve tinsel dünyasını durmadan zenginleştirdiği halde, bizzat kendisini özdeksel ve tinsel olarak durmadan yoksullaştırmıştır. Bunun sonucu olarak da insan, bizzat kendi kendisine yabancılaşmış ve insan olmayana dönüşmüştür."* (Hançerlioğlu: 201-203)

Yabancılaşmanın Tarihsel Gelişimi

Yabancılaşma olgusu 18. yy.a kadar genelde metafizik boyutta ele alınmış bir kavramdır. (Bayat, 1998: 163) *aydınlanma süreci ile felsefi alana ilk kez Hegel, politik alana ise Rousseau tarafından sokulmuştur.* (Kılıç, 1984: 14) *Marx tarafından materyalist içerik kazandırılan kavram günümüzde halen sosyoloji, psikoloji, ve sosyal psikoloji gibi alanlarda üzerinde ampirik çalışmalar yapılan önemli bir olguyu teşkil etmektedir.* (Kılıç, 1984: 16)

Sadık Kılıç, yabancılaşma kavramı Arapça "habâl" kelimesi ile karşılar. Kelimenin Kur'an'da kullanılan "irin" anlamı ile yabancılaşma arasında ilgi kurar. Ona göre irin herhangi bir uzvun hayatiyet ve yaşama gücünü yitirmesini, çürüyüp asli öz ve niteliğini, kısaca "var oluş iliği"ni kaybetmesini gösterirken yabancılaşmayla örtüşmektedir. Çünkü yabancılaşma da öldürücüdür. Yabancılaşan fert veya toplum, kıyıya vurmuş balık gibi, yeniden yaşama direncini yitirir. (Yalçın, 2010: 73)

Hüseyin Akyıldız'a göre *yabancılaşma, insanın özünün, yarartıcılık ve etkinliğinin bir kısmının diğer kısmınca ya da toplumsal kurumlarca bastırlması, çarptırılması ve işlevsiz hale getirilmesi anlamına gelmektedir.* (Akyıldız, 1998: 166).

Toplumsal yabancılaşma ise sosyal hayatın kurallarının gereğini yerine getirememesi üzerine bireyin toplumdan uzaklaşması ve topluma yabancılaşmasıdır. Burada bireyin kendi düşünsel ve algısal çemberiyle toplumsal normların kendisine dayattığı çemberin paralellik ve uyum gösterememesi neticesinde bireyin topluma karşı yabancılaşması söz konusudur. Birey, toplumsal yapıda kendisine bir yer edinemediğini ve toplumsal yapı içerisindeki işlevini yitirdiğini düşünmesiyle birlikte toplumdan uzaklaşmaya ve toplumsal normları sorgulamayabaşlar. Kimi zaman da çevrenin ve toplumsal yapının baskısı ve beklentileri karşısında kendi istek ve düşüncelerini ortaya koyamayan bireyin yaşadığı yalnızlık duygusu neticesinde içine kapanarak "pasif isyan" halini yaşaması da yabancılaşma kavramı içerisinde değerlendirilebilir (Sazyek 2008: 31).

Mecw'e göre ise, *yabancılaşma sorunu bugün hem içsellik* düzeyinde hem sosyal hem de dışsallık düzeyinde de önemini korumakta, giderek çağımızın en önemli sorunlarından biri durumuna gelmektedir. Bu bağlamda yabancılaşma; bireysel ve toplumsal boyutta ele alınmalıdır. Bireysel anlamda yabancılaşma kişinin kendisine yabancılaşması, bu çerçevede toplumsal ilişkilerinde de *yabancılaşma yaşamasıdır. Toplumsal anlamda yabancılaşma ise, toplumun yabancılaşması söz konusudur* (Mecw; 1993: 114).

Bütün bunların dışında felsefe, psikoloji, sosyoloji gibi birçok disiplinler yanında sanat ve bilim olarak da edebiyatın ana temalarından birini oluşturan "yabancı/yabancılaşma" toplumsal yapıların analizinde temel hareket noktalarından biri haline gelmiştir.

"Platon felsefesinde yabancılaşma sanatın konusu değildir, tersine sanat yabancılaştırıcı bir araçtır. Sana doğrudan doğruya yabancılaşmayı kendine konu olarak uzun yıllar boyu seçmese de yabancılaşma bir şekilde sanatın hep yanı başında olmuştur." (Ağır, 2012: 7)

Türk edebiyatında yabancılaşma Batı'ya göre biraz daha geç fark edilen bir konu olmuştur. 19. yy.dan itibaren Batılılaşmanın getirdiği yenilikler, değişimler, dönüşümler edebiyatın konusu olmaya başladıktan sonra bu değişim-dönüşüm edebiyatta yanlızlık, kaçış, kimlik bunalımı, arayış gibi konularla ifade edilmeye başlanmıştır. Türk kültürünün içine girdiği bu değişim ve dönüşüm bir süre sonra yabancılaşmayı beraberinde getirmiştir. Daha sonra "yabancı/yabancılaşma" konusu sanatçıların vazgeçilmez meselesi haline gelmiş ve bu mesele gerek şiire gerek romana yansıtılmaya başlanmıştır.

"Ben/biz" ile yabancı/öteki belirlemeleri pek çok noktada karşılıklı bir ilişki içine de girmiş, buna bağlı olarak "yabancılaşma", "el olma" gibi olguların ortaya çıkmasına sebep teşkil etmiştir. Bu sebeple insanların kendi yaşam alanlarında olanlarla bu yaşam alanının dışında düşünülen karşıt yapıdaki durum, olay ve anlamlar bir toplumu tanıma; bunların değer yargılarını, aidiyet bilinçlerini ve ortak kültürel belleklerini belirleme noktasında çeşitli sanat ve bilim faaliyetlerinin de temel konusunu oluşturmuştur.

Bir başka açıdan bakılırsa insanoğlu düşünen, üreten ve tüketen bir varlıktır. Binlerce yıldır algı ve düşüncelerini çeşitli yollarla dışa yansıtmış, somut ve somut olmayan ürünlerle bir kültürel alan oluşturmuştur. Bu kültürel alanda toplumun ortak değer yargılarını, dünya görüşünü, evreni tanımlama, anlamlandırma ve biçimlendirme düşüncelerini bulmak mümkündür. Özellikle dil ile somut hale getirilmiş bu kültür ve değerler sistemi o topluma "biz" ve "ben" duygusunu vermiş ve insanlar bu duygular üzerinden kendilerini ve çevrelerini tanımlamışlardır. Bu tanımlama aynı zamanda "ben" ve "biz"in dışındakileri de "yabancı/öteki" olarak ifade etmeyi ve tanımlamayı beraberinde getirmiştir. İlk dönemden itibaren evreni anlamlandırmada bu ikili yapı temel olmuş, insan kendini ve çevresini buna göre konumlandırmıştır. Türk mitolojisinde evren tasarımında da ikili yapı temel alınmıştır.

"Eski Türk düşüncesinde mevcut dünya tasarımı hakkındaki yaygın görüşlerden biri, kâinatın bütün tezahürlerini, gök ve yeryüzünün (yer-sub, yer-su) temsil ettiği, birbirine zıt, fakat birbirini tamamlayan iki evrensel nefesten oluşmuş kabul eden sistemdir. İnsanın kendisinin tanımladığı üç katmanlı evren tasarımında gök; "*tengri, gök, gökyüzü, mavi gök, yukarı dünya" vb. şekillerde adlandırılan ve "yaratıcı, koruyucu ruhların ve tanrıların bulunduğu âlem" olarak algılanan en üstteki katmandır. Evren tasarımlarındaki "yeraltı" dünyası, üçlü tasarımın en alt katmanıdır ve "gök" dünyanın aksine, kötü ruh ve tanrıların mekânıdır."* (Arslan, 2005: 1-6). Arslan'ın makalesinde de belirttiği

üzere Türk mitolojisinde evren tasarımı iki zıt kutuptan, aslında biribirini tamamlayan kutuplardan meydana gelmiştir.

Kısacası yabancı, günümüzde küreselleşmeye bağlı olarak kendisinden çok bahsedilen bir kavram haline gelmiştir. Her şeyden önce yabancı algısı zihinseldir. Yukarıda da bahsedildiği gibi insanın kendini konumlandırması, çevreyi anlamlandırmasında yabancı algısı esas olmuştur. Dolayısıyla Karacaoğlan şiirlerinde yabancı algısının ortya çıkması böyle bir algıya bağlı olmuştur. Yabancı; el, öteki, başkaları, yad eller olarak algılanmış. Gerek insan gerek nesne hem somut hem de soyut olarak yabancı bir şekilde kullanılagelmiştir. Bu kavramların Karacaoğlan'ın şirlerinde yer almış olabileceği kanatindeyiz. Yabancı algısının Kracaoğlan şiirlerinde nasıl kullanıldığı tespit edilerek yorumlanacaktır.

Karacaoğlan şiirleri tarandığında mekansal yabancı/yabancılaşma bağlamında gurbet, insana bağlı yabancı/yabancılaşma bağlamında rakip, el, ağyar dikkatimizi çekmektedir. Bunların içinden ilk ve çoğunlukta olarak "gurbet" mekansal yabancılaşma bağlamında öne çıkmaktadır.

Mekana Bağlı Yabancılaşmada Gurbet

Karacaoğlan'ın daha çok kendini gurbette "yabancı" gördüğü dikkat çekmektedir. Gurbete giden bir insan sürekli sıla özlemi içindedir ve gittiği yeri, o yerdeki insanları kendisine yabancı görür. Bu da "yalnızlık" duygusunu beraberinde getirmektedir.

"*Karacaoğlan bir söylentiye göre Kozanoğlulları ile arası açıldığından, bir başka söylentiye göre babası gibi sayıl askerliğe tutulacağını anladığıdan, diğer bir söylentiye göre de beğenmediği bir kızla evlendirildiği için memleketini terk etmiş gurbete çıkmıştır."* (Cunbur, : XII) Tam olarak nedeni bilinmese de memleketini -doğduğu toprakları- terk etmek zorunda kalan Karacaoğlan "gurbet" temasını şiirlerinde çok işlemiştir. Aşık, şiirlerinde *"Gelin, gurbet ile gönderdin beni. (s.99)", "Bir yar için çıktım gurbet illere. (127)"* ifadeleri ile gurbete gidiş nedenini anlatmıştır.

"Hayali gözümden gitmez sılanın (s.70)" ifadeleri ile sıla özlemi içinde olan aşık, kendini "yabancı" gördüğü bu yerleri terk etmek istemiştir:

"Böyle gurbet iller yadlara kalsın.
Adamlı, illi yerlere gidelim. (s. 74)"

Bazen de gurbette kendini misafir gibi görmüştür. Nitekim misafir gelen kişi o yerde kendini yabancı hisseder ve rahat hareket edemez. Aşığın, bir şiirinde geçen "misafir geldim" "yol bilmenem" ifadeleri yabancılaşma duygusunun vermiş olduğu ifadelerdir:

Acem illerinden misafir geldim.
Yol bilmenem Suna'm nerden gideyim?
Şöyle yavrunun semtine uğradım.
Dilber kerem eyler, konuk al beni. (s.2)

Karacaoğlan bazen mesafelerden, uzaklıktan şikayet etmekte, "*felek beni nazlı yardan ayırdı."*, "*Zalım felek devre çalmış kalemi*." ifadelerinden de anlaşılacağı gibi "felek"i yabancı görmüştür.:

Göğce idi benim yerim, durağım.
Evvel yakın idim, şimdi ırağım.
Felek beni nazlı yardan ayırdı. (s. IX)

Bazen de dertlerinden ne sılada ne de gurbette mutlu olmadığını dile getirir. Aşığın içindeki sıkıntıları, dertleri mutsuzluğu; hiçbir yerde barınamamayı, kendine yabancılaşmayı doğurmuştur:

Bir ah çeksem dağı taşı eridir.
Gözüm yaşı değirmeni yürüdür.
Bu hasretlik beni dahi çürüdür.
Bana sıla da bir gurbet il de bir. (s. 58)
Yeri gelir aşık, gurbetin mihnetinin çokluğundan bahseder:
Diyar-ı gurbetin sonsuz mihneti
Şu benim *yarime* göresim geldi. *(s. 91)*

Aşık, bazen de gurbetteki yalnızlığını dile getirmiştir. Anasının-babasının olmayışını, kimsesizliğini anlatan aşık, kendini gurbet elde kimsesiz bir yabancı görmüştür. Yeri gelmiş bir selama muhtaç kalmıştır:

Gittim gurbet ile geri gelinmez,
Kim ölüp de kim kaldığı bilinmez.
Ölsem gurbet ilde gözüm yumulmaz,
Anam, atam, bir ağlarım yok benim. (150)

Aşık zaman zaman gurbete "kanlı, zalım" gibi olumsuz nitelikler vermiştir. Ona karşılık sılanın "burcu burcu kokan gülleri"nden bahsetmiştir:

İmana gel kanlı gurbet imana!
Biz de başımız saldık gümana,
Yağıp yağmur gün doğunca çimene.
Kokar burcu gülü sılanın. (s. 137)

Karacaoğlan der ki: fani dünyadan,
Korkmaz mısın haram ile zinadan,
Ayırırlar seni ana, babadan.
Gurbet ile düşen yiğit sağ m'olur? (41)

Karacaoğlan bazen gurbete gitmeyi "ıssız örene sürülmek" olarak almıştır:

Hirene de deli gönlüm hirene,
Sürerler baykuşu ıssız örene.
Kefen kısmet olmaz güzel sorana,
Beni yarin yağlığıyla saralar. (s.102)

Aşık, bir şiirinde Frengistan[1]'ı seyrettiğini ve o yerlerin kendi memleketine benzemediğini ifade etmiştir.

İndim seyran eyledim Frengistan'ı,
İlleri var bizim ile benzemez. (s. VIII)

Kısacası aşık, mekansal yabancı/yabancılaşma bağlamında gurbeti, hasretini, yalnızlığını, unutulmuşluk duygusunu bize şiirlerinde vermiştir. Yer yer aşığın mısraları hem yalnızlığa hem gurbete hem de sahipsizliğe bir sitem şeklinde olmuştur.

İnsana Bağlı Yabancı:

Karacaoğlan şiirleri tarandığı zaman "gurbet"ten sonra en çok "rakip" karşımıza çıkmaktadır. Genel oarak edebiyatta rakip, aşığın gözüyle değerlendirilmiştir. Rakip daima kötü, zararlı, yararı olmayan ve zalim kişidir. Aşık onun bu taraflarını iyi bilir ve sürekli sevgiliyi uyarır. Fakat sevgili yer yer rakibe yüz verir ve aşık bu durumdan şikayet eder.

[1] Frengistan "Avrupa, garb âlemi, batı memleketleri" (http://www.kurgun.com/sozlukler) anlamına gelmektedir.

Rakip sürekli sevgilinin peşindedir ve sürekli onu gözetleyendir. Rakibin kelime anlamı da "*gözleyen, gözetleyen*" (Çetin, 2009: 217), "*rekabet halinde olan kişi"* (http://www.tdk.gov.tr) anlamındadır. Bu nedenledir ki aşığın gözünde rakip; düşman, el, adu, yabancı, yad, muhanat, avcı, gayrı, muzır, hoyrat, seg, kötü'dür. Aşığın sevgilisi gül bulunduğu yer de gülşendir, rakip ise har/diken'dir. Aşağıdaki mısralar bu söylediklerimizi doğrulamaktadır:

Rakip değilim ki aranı bozam,
Yadlara düğmeni çöz uğrun *uğrun. (s.156)*

Bizi böyle yardan ayrı düşürten,
Adu mudur, engel midir, il midir? (s.158)

Muhanatın köprüsünden geçmeden,
Düşelim de azgın sele gidelim. (s. 114)

Uyma dilber uyma kötü adama,
Serimi koymuşum gelen kadana, (s. 92)

Değmiş m'ola bir kötünün elleri?
Ak göğsünün düğmeleri çözgündür. (s. 86)

Güzelim kimin aşkına layıksın?
Şurda *bir kötüyü dost mu sanıksın? (s. 52)*

Mahallemizde beş on avcı var iken,
Var git oğlan, bunda konuk eğlenmez. (s.2)

Ben bilirim, sen ezelden güzelsin,
Ceren gibi yad avcıdan sezersin, (s. 70)

Muzır değilim ki bozam arayı,
Yadlara düğmeni çöz uğrun *uğrun. (s. 10)*

Gidi rakip, bana kasd ile bakar,
Bu garip halımı ataşa yakar.(s. 7)

Karacaoğlan der ki: gümanım yoktur,
Gayrı rakiplere amanım yoktur. (s. 69)

Karacaoğlan söyler: Biz de varalım,
Kelpler rakip olmuş biz de görelim. (s.21)

Hoyrat eli değmiş gonca gül gibi,
Bozulmuş bağlara döndün mü gönül? (s. 104)

Aşık ara ara sevgilisinin ellere/yabancılara cilvelenmesi sebebiyle sevgiliye sitem etmektedir.

Bizlere gelince naz üstüne naz,
İllere gelince cilvelenirsin. *(s.22)*

Bizim ilde bal kaymağı yemezler,
İl sırrını *yad illere demezler.*
Sen güzeli, ben garibe vermezler,
Sizin ilden güzel sevmeli değil. (s.39)

Karacaoğlan tutma beni il gibi
Akıttım gözümden yaşı sel gibi. (s. 10)
Aşığa göre sevgili gül, rakip da "har/diken" olarak görülmüştür.
Ala gözlerini sevdiğim dilber,
Niçin benden ay yüzünün döndürdün?
Yoksa hizmetinde kusur mu koydum?
Niçin gül dalına harı kondurdun? (s. 22)

Yabancı Görülen Diğer İnsanlar:

Karacaoğlan şiirlerinde "rakip"in dışında, yabancı gördüğü ya da yabancılaştırdığı diğer insanları cahil, zalim, kafir, bey, kötü, yad il, kulağı küpeli, el-alem, ağyar olarak ifade etmiştir:

Sırrımı vermezsen ele, aleme,
Gel sarılak oğlan, deli isen de. (s. 160)

Söylerim, söylerim sözümden alınmaz,
Nideyim cahildir halımdan bilmez,(s. 88)

Allah eksik etsin şöyle zalımı,
Alemlere destan ettin halımı.
Niceden bir kafir etti zulumü,
Ne oturup ne duracak halım var. (s. 1)

Aşık zaman zaman da karşısındakine nasihatlar vermiştir, bu nasihatın bir tanesi de "kötü avrat" la ilgilidir. Burada yabancılaştırılan unsur "kötü kadın" olmuştur:

Kötü avran dersen cığıştan düşmez,
Üfürür üfürür mancası pişmez.
Bir at üste versen kimse değişmez,
Alman kötü avradı Hörü de olsa. (s. 158)

Bir dörtlüğünde de aşık, yabancı/ağyar olarak gördüğü insanın nazarından, kötülüğünden korkmaktadır: *Oturmuş hocalar, ismini yazar*. *Söylemen ağyare değmesin nazar. (s. 181)*

Aşığın bir dörtlüğünde de yabancılaştırıcı öge "*cana kıyan beğler*" olmuştur. Bu unsur kaçma duygusunu beraberinde getirmiştir, aşığı yabancılaştırmıştır:

Bizim ilde cana kıyan beğler var.
Kaçtım beğler belasından,
Zor kurtuldum çilesinden. (s.XII)

Başka bir dörtlüğünde ise aşık, Türk insanının aile yapısına farklı/yabancı görülen bir unsuru ele almıştır. "Kulağı küpeli oğlan" kültürümüzde "damat" olarak pek hoş karşılnamamaktadır. Bu unsuru şöyle ele almıştır:

Karacaoğlan gam yükünü götürür.
Her kötüyü yad illere getirir.
Kulağı küpeli oğlan yetirir,
Babası evine giresi kızlar. (s. 155)

Karacaoğlan'da İçsel/Soyut Yabancı/Yabancılaşma:

Bütün bunların dışında aşık, zaman zaman kendini yabancı hissetmiş, kendini diğer insanlardan uzaklaştırmıştır. Aşık; yer yer kendine divane, hasta, perişan, cahil, dertli, dertli yürek, mecnun, mestane, bahtı kara, köle, kul, aciz, garip gibi kendini diğer insanlardan yabancılaştırıcı sözcükler kullanmıştır.

Aşağıdaki dörtlüğünde görüldüğü gibi, memleketini terk etmek zorunda kalmış ve kendisini oradan uzaklaştırmış, yabancılaştımıştır:

Zalımın zulmünden düşman şerrinden,
Haydi bacım bu illerden gidelim.
Şu *gavur* köyünden küfür yerinden,
Üçümüz de terk-i diyar edelim. (s. XII)

Bir dörtlüğünde de kendisini akrabalarından yabancılaştırmıştır:

Dost elinden içtim, mat oldum.
Kahpe felek güldü ben de şad oldum.
Emmiden, dayıdan, dosttan yad oldum.
Ne yaman uzağa attı yol bizi. (s.38)

Aşık, sevdği aklına gelince "buralarda duramam" ifadesi ile kendini yabancılaştırmıştır.

Karacaoğlan söyler: Durmam burada.
Gül yüzlüm fikrime düştü bu ilde,
Gayet fikre daldım, gönlüm ak yarda,
Gözlerimden kanlı yaş aktı, gidiyor. (s. 53)

Bazen aşık, kendini "dermansız hasta", "hasta" ve "divane" olarak görmektedir:

Sevdğim, seher yol kokan getirir,
Al güllere misal top yanakların.
Aşıkların gönlüne nice gam verir,
Dermansız hastaya hep yanakların. (s. 196)

Ben seni severim, sen de sev beni.
Mevla'm bir karara koymaz insanı,
Elbet bir gün olur ararsın beni.
Şurda *bir divane yarim ver deyi. (s. 72)*

Başı pare pare dumanlı dağlar,
Hastanın halından ne bilir sağlar,
Bozulmuş siyeci virane bağlar,

Bülbülün konduğu güller perişan. (s. 116)

Bazen da aşık, kendini dertli yürekli, garip olarak görmüştür.

Karacaoğlan der ki: derdim deşmeğe,
Arzuhal yazdırdım, yare göçmeğe.
Aman deyip kapısına düşmeğe,
Dertli yüreğimi dağlar, gezerim. (s. 98)

Gariplik, gurbetlik düşmüş özüne,
Kudret sürmesini çekmiş gözüne,
Dökünce zülfünü bedir yüzüne,
Ben sandım ki bulut aya bağlıdır. (s. 169)

Aşık, bir dörtlüğünde de "kendini yitirmekten" bahsetmektedir. Aşık sevdiğine kavuşamamaktan dolayı deliye dönmüştür, zaman zaman da kendisi için "mecnun", "mestane" ibaresini kullanmıştır:

Elim ile yıktım boşandı bendim,
Coşkun sular gibi çağlar gezerim
Yitirdim kendimi bulmadım gitti.
Sevdası başımda ağlar, gezerim. (s.98)

Ala gözlerini sevdiğim dilber,
Sana bir sözüm var diyemiyorum.
Bilmem deli miyim, mecnun gezerim.
Sırrımı yadlara veremiyorum. (s.23)

Senin aşkın beni Mecnun eyleyen,
Hançer alıp şu sinemi dağlayan,
Eda ile cilve ile söyleyin,
Dudu dilleri göresim geldi. (s. 91)

Mestanedir Karacaoğlan mestane,
Güzel olan gül gönderir dostuna,
Yatır beni kız dizinin üstüne,
Nen'eyle öyle kaşın gözün süzerek. (s. 44)

Bazen kendini bahtı kara, dertli gönle sahip, aşık, aciz, garip, lal olarak nitelendirmiş, kendini bütün insanlardan yabancı görmüştür.

Karacaoğlan muradına erersen,
İnelim *Reşvan'a* güzel ararsan,
Bu bahtı karanın derdin sorarsan,
Bir yar için vatanından düşkündür. (s. 71)

Annacımdan gelen küçücek gelin,
Bir saat karşımda durabildin mi?
Şu dertli gönlümün Lokman'ı sensin.
Kırıldı kanadım sarabildin mi? (s. 36)

Bağıran çağıran aciz bülbülüm,
Ne kadar bağırsam duymuyor gülüm,
Karacaoğlan der ki: İmdtçım *ölüm,*
Mezardan gayri bir yol bulamadım. (s.94)

Bir kız ile bir gelinin ahdi var.
Gelin der ki: Giydiğimiz al olur.
Ala göze siyah sürme çekince,
Gören aşık divane olur, lal olur. (s. 66)

Senin aşıkların gülmez dediler.
Ağlayıp yaşını silmez dediler,
Seni bir kez saran ölmez dediler.
Gerçek mi efendim sormaya geldim. (s.18)

Cesedimi gözyaşıyla yusunlar,
Mezarımı yol üstüne kosunlar,
Gelen geçen garip ölmüş desinler,
Dünya bir yol, geda gider, han gider. (s. 36)

İneyim gideyim *Osmanili'ne,*
Sevdaya düşenler yorulmaz imiş.
Herkes sevdiğini almış yanına,
Garibim hatırı sorulmaz imiş. (s. 135)

Sonuç

Karacaoğlanda yabancı olarak görülen ve yabancılaşmaya etki eden unsurlar bellidir.

Gurbete çıkan aşık, kendini gurbet elde yabancı hissetmiştir. Burada yabancılaştırılan unsur "gurbet"tir. Gurbete çıkmasının nedeni ise metnin başında verildiği üzere tam olarak belli olmamakla birlikte aşığın bir arayış içinde olması, bir yerde barınamama gibi duygulardır. Bu, yabancılaşmayı da beraberinde getirmiştir. Gurbeti "kanlı", "zalım" gibi çeşitli ifadelerle nitelemiştir.

Sevdiğine kavuşamayan aşık için rakip, yabancı/öteki görülen bir unsur olmuştur. Aşığın gözünde rakip; düşman, el yabancı, yad, muhanat, avcı, gidi, gayrı, hoyrat, seg, har/diken, kötü'dür.

Aşık zaman zaman sevdiğini de yabancı görmüştür. Onu yabancılaştırıcı/ötekileştirci bir unsurlar kullanmıştır.

Aşık kendini de yabancı görmüştür ve kendisi için zaman zaman kul/köle şeklinde diğer insanlardan uzaklaştırmış/ötekileştirmiştir. Aşık; kendisi için yer yer divane, hasta, perişan, cahil, dertli, dertli yürek, mecnun, mestane, bahtı kara, köle, kul, aciz, garip gibi kendini diğer insanlardan yabancılaştırıcı ifadeler kullanmıştır.

Aşık; yabancı gördüğü ya da yabancılaştırdığı diğer insanları cahil, zalim, kafir, bey, kötü, yad il, kulağı küpeli, el-alem, ağyar olarak ifade etmiştir.

Sonuç olarak Karacaoğlan, her ne kadar dışa dönük, uçarı bir aşık gibi görünse de şiirlerinden de görüldüğü üzere zaman zaman yalnızlaşmış, çevresindeki her şeyeden uzak-

laşmış, sevdiğine, çevresindekilere kısacası topluma ve kendine yabancılaşmıştır. Aynı zaman da kendisine değişik gelen, kendisine uygun olmayan şeyleri yabancı görmüştür. Buna sebep ise yer yer ayrılık acısı, gurbete çıkmanın verdiği üzüntü ve sıkıntı, rakiplerin verdiği sıkıntılar, sevdiğine kavuşamama gibi etkenlerdir.

Kaynakça

Ağır, Ahmet (2012), *Türk Şiirinde Yabancılaşma*, Ankara, Grfiker Yay.

Alptekin, Ali Berat; Sakaoğlu, S., (2006), *Türk Saz Şiiri Antolojisi*, Ankara, Akçağ Yay.

Arslan, Mustafa (2005), "Türk Destanlarında Evren Tasarımı", *Prof. Dr. Fikret Türkmen Armağanı*, s. 65-75, İzmir.

Artun, Erman (2005), *Âşıklık Geleneği ve Âşık Edebiyatı*, İstanbul, Kitap Matbacılık.

Artun, Erman (2011), *Aşık Edebiyatı Metin Tahlilleri*, Adana, Karahan Kitabevi.

Bayat, Bülent (1998), *Çimento ve Otomobil Sektöründe Çalışan İşçiler Arasında Yabancılaşmanın Karşılaştırmalı Olarak Araştırılması* (Basılmamış Doktora Tezi) Gazi Üniversitesi, Ankara.

Çetişli, İsmail (2008), *Edebiyat Sanatı ve Bilimi*, Ankara, Akçağ Yay.

Çetin, Vahap (2009) *Türk Saz Şiirinde Aşık, Sevgili, Rakip* (Yüksek Lisans Tezi), Isparta.

Cunbur, Müjgân (1985), *Karacaoğlan*, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay.

Dinçer, Neşet (1990), Karacaoğlan'ın Şiirlerinde Tabiat Sevgisi, *I. Uluslararası Karacaoğlan ve Çukurova Halk Kültürü Sempozyumu*, Adana.

Elçin, Şükrü (1993), *Türk Edebiyatında Tabiat*, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Yayını.

Karabey, Turgut (1990), Karacaoğlan'da Sevgili Mazmunu, *I. Uluslararası Karacaoğlan ve Çukurova Halk Kültürü Sempozyumu*, Adana.

Karaer, Mustafa Necati, *Karacaoğlan Hayatı, Sanatı ve Şiirleri*, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay.

Karahan, Abdülkadir(1990), 17. Yy. Türk Halk Kültürü ve Karacaoğlan'ın Şiir Çevresi, *I. Uluslararası Karacaoğlan ve Çukurova Halk Kültürü Sempozyumu*, Adana.

Kaya, Doğan (2000), *Âşık Edebiyatı Araştırmaları*, İstanbul, Kitabevi.

Kılıç, Sadık (1986), *Yabancılaşma İnsana Karşı Toplumsal Süreç*, İstanbul, Rahmet Yay.

Kılıç, Zülküf (2009) "Klasik Türk Şiirinde Yabancılaşma, Yalnızlık, Ferdiyetçilik ve Ötekileştirme", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi The Journal of International Social Research,* Volume 2 / 9.

Mahmut, Enver (1990), Karacaoğlan Şiirlerinde Aşk, Tabiat, Güzellik, *I. Uluslararası Karacaoğlan ve Çukurova Halk Kültürü Sempozyumu*, Adana.

Mecw, Marx (1993), *1844 El Yazmaları*, İstanbul: Sol Yayınları.

Sakaoğlu, Saim (2004), *Karaca Oğlan*, Ankara, Akçay Yay.

Önder, Mehmet (1990), Karacaoğlan'ın Güzeli, *I. Uluslararası Karacaoğlan ve Çukurova Halk Kültürü Sempozyumu*, Adana.

Taş, Latif (2007). *Yabancılaşma ve Kimlik*, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

Türkçe Sözlük (2005), Ankara, TDK Yay.

Ulaş Sarp Erk (2002), *Felsefe Sözlüğü*, Ankara, Bilim ve Sanat Yay.

Yalçın, Fatih, (2010), *Tahsin Yücel'in Romanlarında Yabancılaşma ve İroni*, Tez Yöneticisi: Erdoğan Eebay, Doktora Tezi, Erzurum.

Hançerlioğlu, Orhan, *Felsefe Ansiklopedisi – (Kavramlar ve Akımlar)*, Remzi Kitabevi, ss. 201-203.)

http://www.kurgun.com/sozlukler)

http://www.tdk.gov.tr

MOĞOLİSTAN KAZAKLARINDA NEVRUZ GELENEKLERİ

Fatma ALBAYRAK

Atatürk Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Türkçe Eğitimi Bölümü

Arailyım ARMAN

Moğolistan Millî Üniversitesi Yabancı Diller ve Kültürler Fakültesi Türkoloji Bölümü

Özet

Temellerinde mevsim değişimi dolayısıyla yenilenen, uyanan bir tabiatın beraberinde yeni bir yılı da getirmesinin verdiği coşku yatan Nevruz Bayramı, günümüzde Türk halklarının yaşadığı ve kültür alışverişi içerisinde bulunduğu geniş bir coğrafyada kutlanılmaktadır. Mart dokuzu, mart bozumu, gün dönümü, yeni yıl, yeni gün, ergenekon gibi farklı kavram işaretleriyle karşılanan ve gece ile gündüzün eşit olduğu 21-22 Mart tarihlerine denk gelen günlerde kutlanan Nevruz Bayramı, Türk dünyasının binlerce yıldan beri yaşattığı önemli bir kültür mirasını da oluşturmaktadır. En eski dönemlerden itibaren Türk halklarının yurt edindiği ve günümüzde de Tsengel, Tuva, Dukha (Tsataan)lar ile birlikte Kazak Türklerinin yaşamaya devam ettiği Moğolistan coğrafyasında, Türk gelenek, örf ve adetleri de canlı bir şekilde yaşatılmaktadır. Özellikle Kazak nüfusunun ağırlıklı olarak bulunduğu Bayan-Ölgii aimağında geleneksel Türk sosyal yaşantısının canlı örneklerini görmek, bunlardan biri olan Nevruz bayramının coşkuyla kutlanmasına şahit olmak mümkündür.

Bu çalışmada nüfus yoğunluğu Moğolistan'ın Bayan-Ölgii aimağında olmakla birlikte Darkhan, Nalaikh, Khovd gibi aimaglarında da yaşamlarını sürdürmekte olan Kazak Türklerinin, ülkede aynı zamanda resmî bayram niteliğinde kabul edilen Nevruz Bayramını kutlama gelenekleri üzerinde durulmuştur. Araştırmacılar tarafından adı geçen bölgede gerçekleştirilen incelemeler ve görüşmelerle tespit edilen Nevruz Bayramının Moğolistan Kazakları tarafından yaşatılma, gelenekleri canlı tutma ve sonraki nesillere aktarma bağlamında gerçekleştirdikleri faaliyetlere yer yerilmiştir. Nevruz öncesi yapılan hazırlıklardan bayram günü aimag genelinde gerçekleştirilen kutlama programına, ailelerin Nevruz geleneklerini yerine getirme amaçlı hazırladıkları sofralara ve yaptıkları ev ziyaretlerine kadar pek çok ayrıntı dikkatlere sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Nevruz Bayramı, Moğolistan Kazakları, Türk kültürü.

Abstract

Newroz Festival means that a renewed and re-birth nature due to seasonal variation brings a new year and enthusiasm. In our day, it has been celebrated in far and wide geoagraphy which the Turks have lived and exchanged culturally. Newroz festival also means these terms such as the ninth of March, the end of March solstice, new year, new day, Ergenekon and is celebrated on 22-23 March- equality of night and day. It is a cultural inheritance that the Turks have conserved since thousands of years. In Mongolian geography which the Turks lived beginning from the oldest periods and in our day Tsengel, Tuva, Dukha

and Kazakh Turks have lived, turkish traditions and customs have been colorfully continued. It is possible to see instances of the traditional Turkish social life especially in Bayan- Ölgii which population of Kazakh Turks has been intensely.One of them is Newroz Festival and it is possible to witness its celebration in a deliriously way.

In this study, it is based on celebration traditions of Newroz Festival accepted as a official holiday on the country belonging to the Kazakh turks who have lived intensely in Bayan-Ölgii also provinces in Darkhan, Nalaikh, Khov. As a result of reviews and negotiations in the province by researchers, activities made by Mongolian Kazakhs such as keeping the Newroz festival, keeping alive the traditions and handing down the next generations take part in the study. Numerous details such as from preparations before the festival to celebration programs performed throughout the province, feasts prepared by families and their home visits on the purpose of carrying out Newroz traditions are presented to the attention.

Key Words: Feast of Newroz, Mongolian Kazakhs, Turkish culture

Giriş

Bilinen en eski dönemlerden itibaren yeni bir döneme, yıla, tabiatın yenilenmesine, doğanın yeniden canlanmasına "yenilenme, tazelenme, uyanış, yeni başlangıç" gibi anlamlar yüklendiği ve bunlar karşısında hissedilen coşkuyu, sevinci ifade etme isteği ile gelişen birtakım ritüeller oluşturulduğu bilinmektedir. Çoğu toplum yenilenme temelli ritüellerini kendi kültürü ve inanç değerleri etrafında şekillendirmiş ve her devirde yeni kitlelere hitap etme yoluyla zenginleştirerek günümüze ulaştırmıştır.

Günümüzde "Nevruz" adıyla yaygınlık kazanan ve Orta Asya Türk toplulukları ile İran, Anadolu ve Balkanlarda yaşayan halkların kimilerinde mitolojik kimilerinde dinî temellere dayandırma yoluyla, her birinde kendine özgü bir nedenle kutlanmakta olan bu bayram, çoğunlukla mevsim değişimi dolayısıyla yenilenen, uyanan bir tabiatın beraberinde yeni bir yılı getirmesinin verdiği coşkuyu yansıtmaktadır.

Gündüzle gecenin birbirine eşit olduğu ve kışın bitip baharın başladığı 21 Mart günü, özellikle tabiata bağlı olarak geçim kaynaklarını sağlayan topluluklar için hayatın dönüm noktası olan önemli bir gündür. Aynı zamanda iklimdeki değişikliklerle birlikte insanların günlük uğraşlarının da değişiminin başlangıcı olan 21 Mart tarihi, pek çok kavimde ve kültürde *yılbaşı* olarak kabul edilmiştir.[1] Ek olarak, bütün kültürlerde soğuk, kötü ve meşakkatli olarak görülen kışın bitip sıcak, iyi ve şefkatli olarak kabul edilen baharın başladığı, tabiatın uyandığı bugün, üremenin ve üretmenin başlangıcı anlamlarına da gelmektedir.[2] Coğrafi konumu itibarıyla farklı olan bölgelerde 9 Mart, 22 Mart yahut 21 Haziran'da da bahar bayramlarının kutlandığı bilinmektedir.

Yaşantı ve inançlar ekseninde geliştirilip zaman içerisinde en eski Türk gelenekleriyle zenginleştirilerek devamlılığı sağlanan ve bayram olarak kutlanan Nevruz, kültürel iletişimin bir gereği ve sonucu olarak çeşitli kültür çevrelerinde farklı anlamlara gelmekte, farklı isimlerle anılmakta ve kutlanmakta olmasıyla birlikte Türk dünyasının ortak kültür mirası olarak da devamlılığını sürdürmektedir.[3]

Altay Türkleri, Azerbaycan, Başkurt Türkleri, Doğu Türkistan, Gagavuzlar, Hakas Türkleri, Karaçay-Malkar Türkleri, Kazan Türkleri ve Karapapaklar, Kumuk Türkleri / Terekemeler, Nogay Türkleri, Türkmenler, Uygurlar gibi hemen her Türk topluluğunda görülmekte olan bu bayram, "*Cılgayak Bayramı*, *Ergenekon, Bozkurt Bayramı*,

[1] Çobanoğlu, Ö., (2000), "Türk Dünyası Sosyo-Kültürel Bağlamında Nevruz Bayramının Yapısal ve İşlevsel Bakımlardan Halkbilimsel Çözümlemesi", *Uluslararası Nevruz Sempozyumu Bildirileri*, s. 33-38.
[2] Çetin, E., (2009), "Türk Dünyasının Ortak Kültür Mirası: Nevruz", The Journal of Academic Social Science Studies International Journal of Social Science, Volume 2 Issue 1, s. 63-71.
[3] Şengül, A., (2006), "Türk Kültüründe Nevruz-Mete Han'dan Atatürk'e-", Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 8(3), s. 161-170.

Ekin Bayramı, *Yeni Gün, Baş Bahar*, *İlkyaz*, *Cılsırtı*, *Ulu Kün*, *Gollu, Gutan, Saban Toy, Tengri Toy*, *Ulus Künü*, *Ergenekon Bayramı*, *Yazbaş*, *Saban Toy*, *Teze Yıl*, *Yeni Gün*, ...” gibi farklı kavram işaretleriyle adlandırılmakla birlikte, İran’a yakın coğrafyalar ile Fars kültürünün etkisinin görüldüğü Azerbaycan, Kazakistan, Kırgızistan, Özbekistan, Türkiye ve Türkmenistan’ın bazı yörelerinde Farsça “yeni gün” anlamına gelen “*nev* ve *rûz”* kelimelerinin birleşmesiyle ortaya çıkan ve küçük fonetik farklılıklarla *Novruz*, *Navruz, Nevruz Bayramı, Nevruz Köje, Noruz*, *Nevroz* şekillerini alan kavram işaretleriyle karşılanmaktadır.[4]

Nevruz Bayramı ile ilgili olarak Anadolu ile birlikte Balkanlardan Kıbrıs Türklerine, Doğu ve Batı Türkistan’dan Yakutlara kadar Anadolu dışındaki hemen hemen tüm Türk dünyasında pek çok araştırmacı tarafından yerinde incelemeler gerçekleştirilmiş, geçmişten getirilen ve kültürel motiflerle işlenen bu bayramın ne şekilde yaşatıldığına dair çok sayıda çalışma yapılmıştır.[5] Ancak en eski dönemlerden itibaren Türk halklarının yurt edindiği ve günümüzde de Tsengel, Tıva, Dukha (Tsataan)lar ile birlikte Kazak Türklerinin yaşamaya devam ettiği Moğolistan coğrafyasında da Nevruz Bayramı ağırlıklı olarak Kazaklar tarafından kutlanmakta ve bayram gelenekleri yaşatılmaya devam edilmekte olduğu hâlde, söz konusu durumu ele alan çalışmanın neredeyse olmamasından ötürü, bu çalışmada soydaşlarıyla benzerlikleri ve farklılıklarını ortaya koymak adına Moğolistan Kazaklarında Nevruz gelenekleri tüm yönleriyle ele alınmaya çalışılmıştır.

Moğolistan’da Bahar Bayramları ve Nevruz

Coğrafi konumu itibarıyla Orta Asya’da oldukça geniş bir arazi üzerinde yer alan ve de sert, karasal iklim özelliklerinin etkisiyle kar yağışının az olduğu, bununla birlikte kuru ayazın çoğu zaman dondurucu soğukları da beraberinde getirdiği mevsim şartlarına sahip olan Moğolistan’da, havanın ısınması ve baharın gelişi, bu coğrafyada yaşayan halklar için büyük önem taşımaktadır. Diğer topluluklarda olduğu gibi uzun süren kışın ardından sıcaklık değerlerinin artmaya başlamasıyla birlikte doğanın yeniden uyanması, canlanması, çoğunlukla tabiata bağlı yaşam süren yerli halkın yaşam kaynaklarının da tazelenmesi, çoğalmasını da beraberinde getirecek olduğu için büyük bir coşkuyla karşılanmaktadır. Bir başka deyişle nüfus yoğunluğu tek şehir ve de başkent olan Ulaanbaatar’da olmakla birlikte nüfusun geri kalanı başkent dışındaki aimag adı verilen küçük yerleşim birimlerinde, köylerde yaşayan bu ülkede; insanların hayvancılıkla geçimlerini sağlamaları sebebiyle mevsim şartlarına bağlı olarak farklı otlakların olduğu yaylalara göç etme yoluyla iç içe yaşam sürdükleri doğaya, mevsimlere ve mevsim değişikliklerine bağlı olarak birtakım ritüeller geliştirmiş olmaları kaçınılmazdır. Dolayısıyla, Moğolistan’da söz konusu ritüeller arasında baharın gelişini müjdeleyen ve coşkuyla kutlanan bahar bayramları da yer almaktadır.

Geçmişten günümüze pek çok farklı topluluğa yurt olan Moğolistan’da, bugün nüfus çoğunluğunu devlete adını veren Moğol halkı oluştursa da, Tsengel, Tıva, Dukha (Tsa-

[4] Ayrıntılı bilgi için *bk*. Gemalmaz, E., (1996), ““Nevruz” Kavramı ve / Nevruz / Adlandırılması Üzerine”, *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi,* S. 5, Erzurum, s. l55 - l57; Alyılmaz, C., (1998), “Nevruz Kavramı ve Edebiyatımızda Nevruz”, *Kardaş Edebiyatlar Dergisi,* S. 42, s. 5-11; Alyılmaz, S., (2009), “Maslenitsa ve Nevruz Bayramları Arasındaki İlişki”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, Volume 2/7, s. 29-54;* Demir, N., (2014). “Türklüğün En Eski Bayramı Nevruz ve Tarihî Altyapısı”, http://www.necatidemir.net/images/demir/bkosem/nevruz.pdf.; *vd.*

[5] Artun, E., (2002), “Türk Halk Kültüründe Nevruz”, *Türk Kültüründe Nevruz V. Uluslar Arası Bilgi Şöleni Bildirileri, (15-16 Mart 2002: Diyarbakır),* Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, s. 17-25.

taan)lar, Kazaklar gibi Türk asıllı topluluklar da nüfusun bir bölümünü oluşturmaktadır. Son verilere göre Moğolistan nüfusunun yaklaşık % 5'ini oluşturan Müslüman Kazak Türkleri aynı zamanda ülkenin en kalabalık azınlık grubunu da oluşturmakta; ağırlıklı olarak ülkenin batı kesimindeki Bayan-Ölgii aimağında olmakla birlikte Darkhan, Nalaikh, Khovd adlı aimaglarda da küçük gruplar hâlinde yaşamlarını sürdürmektedirler.

Moğolistan nüfusundaki bu çeşitlilik, her topluluğun kendi kültürünü yaşatmasına izin veren yönetim anlayışıyla birlikte kültürel zenginliği de beraberinde getirmiştir. Bu zenginliklerden birisini de ülkede yaşamlarını sürdüren her topluluğun kendi inanç ve gelenekleri ekseninde baharı karşılamak için kutladıkları bayramlar oluşturmaktadır.

Kış mevsiminin oldukça uzun sürdüğü ve soğuk havanın fazlasıyla etkili olduğu Moğolistan coğrafyasında, başlangıcından bitimine kadar kışın en soğuk günlerini dokuzar günlük bölümlere ayıran Moğollar, dondurucu soğukların hissedildiği dördüncü ve beşinci dokuzlardan sonra yavaş yavaş havanın yumuşadığına ve ısınmaya başladığına; yaklaşık olarak üçüncü ayın ortalarına denk gelen dokuzuncu dokuz günden sonra ise tam anlamıyla baharın geldiğine inanmaktadırlar. En soğuk dönemin yavaş yavaş etkisini yitirdiği döneme denk gelen Şubat ayı içerisinde kutlanan ve "Tsagaan Sar" (Beyaz Ay) adı verilen bahar bayramı, Moğol geleneklerine göre büyük bir coşkuyla kutlanmaktadır.

Bununla birlikte Kazaklar tarafından ulusal bayram olarak kabul edilen Nevruz da, ülke yönetimi tarafından tam anlamıyla ülke geneline hitap eden resmî bir bayram niteliğinde olmasa da özellikle Kazak nüfusun ağırlıklı yaşadığı aimaglarda, o gün çalışmaya ara verilerek, halkın çoğunluğuyla birlikte devlet başkanlarının da katıldığı törenlerle kutlanmaktadır.

Hemen hemen yakın tarihlerde olmaları; yenilenen doğayla birlikte hayvanların çoğalması ve bereketin artmasını getiren (Kazakların deyimiyle 'töl merekesi') baharı karşılama temeline dayandırılmaları; öncesinde evlerin temizlenmesi, sofraların kurulması gibi hazırlıkların yapılması ve sofralarda özellikle beyaz yiyeceklerin olması, ev ziyaretlerinin yapılması gibi benzeri geleneklerin sürdürülmesi sebebiyle halk tarafından "ikiz bayram" olarak kabul edilen her iki bayramın da günümüzde Moğolistan'da yaşatılan bahar bayramları olarak değerlendirilmesi mümkündür.

Moğolistan Kazaklarında Nevruz Bayramı Gelenekleri

Günümüzde Kazak Türklerinin yaşamaya devam ettiği Moğolistan'da, Türk gelenek, örf ve adetleri de canlı bir şekilde yaşatılmaktadır. Coğrafi konumun da bir sonucu olarak, yaşamları doğayla iç içe şekil alan halkın sosyal yaşantısının bir parçası olarak başlayan ve gelişen bahar bayramı, zamanla kültürün de vazgeçilmez unsurlarından biri olarak sürdürülmüş; ülkelerinde azınlık grup olarak yer alsalar da Kazaklar, hoşgörüye dayalı yönetim anlayışıyla, bayramlarını günümüzde de yaşatmaya devam edebilmişlerdir.

Kazaklar tarafından "Ulusun ulu günü" olarak adlandırılan Nevruz'un, Mart ayında Doğu yarımkürede sabah saat altıda güneşin doğması dikkate alındığında, aynı zaman diliminin Orta Asya'da yer alan Moğolistan'da gece saat üçe denk gelmesinden ötürü, Mart ayının 21'ini 22'sine bağlayan gece saat üç civarında başladığı kabul edilmektedir. Halk arasında kabul gören bazı efsanelere göre de Mart ayının 21. gecesinde Hızır Atanın dünyayı dolaştığına inanıldığı için bu güne "Hızır Ata gecesi" adı da verilmektedir.

Kazak halkının bir yılı, altı ay kış altı ay yazdan ibaret olarak kabul etmesi sebebiyle halk arasında yaygınlık kazanmış olan "Ala cazdai, ala kıstai" söylemi, 'altı ay yaz, altı ay kış' anlamına gelmektedir. Bu sebeple de Nevruz zamanı, "gündüz ile gecenin, karanlık

ile aydınlığın, kış ile yazın, sıcak ile soğuğun" eşit olduğu bir dönem olarak algılanmaktadır.[6] Bu eşitlenme, beraberinde tabiatın da dengesini bulmasını, bitkilerin yeşermeye, hayvanların döllenmeye ve de süt ürünleriyle halkı beslemeye başladığı "köktem"in, yani baharın gelişinin de başlangıcı anlamını taşımaktadır.

Kazak toplumunun yaşlıları, Nevruz Bayramı sırasında "torunlara mal kalsın, gölgelemeye söğüt kalsın" dileğini diler; gençleri de küçük pınarların etrafındaki birikintileri temizler, tek olan mallarını çoğaltır, ağaç diker ve yaşadıkları yerleri temizlerler. Nevruzun ilk saatlerinde sabaha karşı kadınlar yeni doğan güneşe karşı "Armısın ayaulı kün ana (Merhaba kutlu gün ana)" diyerek selam verir; erkekler ise "Keydesi tükti cer ana kut darıp carılka, aidan aman, cıldan esen sakta (Gövdesi tüylü yer ana, kutunla bize yardım et, aydan sağ, yıldan esen kalmamızı sağla)" diyerek yeni yılın ilk ışığına karşı kucak açarak selam verirler.[7] Ek olarak, Nevruz zamanı doğan çocuklara bu kutlu, bereketli günü ömür boyu yaşasınlar temennisiyle "Naurızkhan, Naurızbek, Naurızbai, Naurızgül" gibi isimler de verilebilmektedir.[8]

Genel olarak farklı coğrafyalarda yaşayan tüm Kazak toplumlarında olduğu gibi Moğolistan Kazaklarında da Nevruz Bayramı, "Ulıs on bolsın, ak mol bolsın (Ulusun ulu günü kutlu olsun, her şeyimiz eksiksiz, bol olsun)" dilekleriyle karşılanır. Buradaki "ak" aynı zamanda dürüstlük, birlik, dayanışma gibi erdemleri temsil etmektedir ve bunların temellerinin yılbaşında atılacağı inancıyla Nevruz gecesinden bir gün önce süt ürünlerinden ayran, kımız, uız (anız; inekler yavruladıktan sonra, üç gün içinde sağılan koyu süt; ağız) gibi beyaz yiyecekler ile buğday, arpa ve benzeri tahıllar kaplara konularak hazırlanır. Ek olarak Nevruz gecesi yağan ve "ulpa ak kar (pamuk gibi yumuşak, beyaz)" olarak adlandırılan kar, temizliğin, saflığın sembolü olarak görülmektedir.

Kazak toplumunda Nevruz öncesinin heyecanını ve yapılan hazırlıkları, şiirlerde görebilmek mümkündür:[9]

Tanda attı erte turıp mannan	Şafakta söküldü erken kalkıp etraftan
Ülken kişi tısta cür turıp tannan	Büyük küçük kalkıp dışarıda yürü tandan
Otagası bulaktın közin aşıp	Evin reisi pınarın gözünü açıp
Koksıktı aldı arıkka turıp kalgan	Çöp artıkları aldı, pınar gözünü kapatan
Üige beine şıkkandai cıymai bari	Sanki eve sığmadan çıkmış herkes
Apa ketti koraga kıi caigalı	Nene gitti ahıra gübre sermeye
Balaları tekemet, sırmak kagıp	Torunları keçe halı silkeleyip
Esik sırlap baibişe üi mailadı	Kapı boyayıp hanım ev temizledi
Şarbaktardı bir tınım tappai tüzep	Bahçeyi hiç dinlenmeden düzeltip,
Butalardı atam cür attai küzep	Dedem yürü ağaçları koruyup
Su tasıgan kelinder basen söilep	Su taşıyan gelinler yavaş söyleyip
Ülken barın umıtpai saktaidı izet	Olduğunu da düşünüp büyüklerin

[6] Халел, Х., (1980), Казактын дастурлери, өлгий, s. 111-116.
[7] Халел, Х., (1980), Казактын дастурлери, өлгий, s. 111-116.
[8] Халел, Х., (1980), s. 115.
[9] Халел, Х., (1980), s. 113.

Külip şıktı nur şaşıp şokıga Kün	Gün çıktı yükseklerden nur saçıp
Cigit bahtın kopsıttı topıragın	Yiğit boşalttı bahçe toprağını
İsten kolı bosagan bir eki kız	İşten müsait olan bir iki kız
Merekege daindap otır anin	Bayram için hazırlıyor şarkısını
Boicetkenge bolıstı külip inim,	Kız çocuğuna yardım etti gülerek kardeşim
Bos cürgen jok adamnın biri bügin,	İşsiz olan biri yok bugün
Taza köşe,pak aula,cinahı üyge,	Temiz cadde, temiz ahır, temiz evde
Kütip almak ulıstın ulı künin.	Karşılamak Ulusun Ulu Gününü

Kazak kültüründe en kutlu günlerden kabul edilen Nevruz, Moğolistan'da yaşayan Kazaklar tarafından da geleneklerini yansıtan pek çok etkinlik gerçekleştirilerek kutlanmaktadır. Gerek başkent Ulaanbaatar, gerekse aimaglarda yaşamlarını sürdüren Kazakların bu mutlu günlerine Moğol halkı da ortak olmaktadır. Başkent Ulaanbaatar'daki kent meydanında, Kazak halkının ve Moğolların birlikte gerçekleştirdiği ve devlet yöneticilerinin de katıldığı kutlamaları izlemek mümkündür. Ayrıca Moğolistan'ın yirmi bir aimağından biri olan ve Kazak nüfusunu ağırlıklı olarak barındıran Bayan-Ölgii'de, tüm renkleriyle Nevruzu tanımayı sağlayacak etkinlikler düzenlenmektedir.

Başkentte şehir meydanında düzenlenen tören açılışına Cumhurbaşkanı ve devlet meclisi üyeleri ile birlikte yönetimin ileri gelenleri katılmaktadır. Kazak toplumunu, geleneksel danslarından el sanatlarına, yemeklerinden çalgılarına kadar pek çok yönüyle tanıtan bir dizi etkinlik gerçekleştirilmektedir. 2014 yılında gerçekleştirilen kutlamalarda ilk defa Moğolistan Kültür ve Sanat Üniversitesinden kalabalık bir grup dansçı Kazakların geleneksel "Kara Jorga" adlı halk oyununu sergilemişlerdir.



Başkent Ulaanbaatar'da geleneksel Kazak halk oyununu oynayan dansçıların gösterisi[10]

Başkent dışında, Darkhan, Nalaikh, Khovd gibi aimaglarla birlikte, küçük ve de konum itibarıyla da dışa biraz daha kapalı olan Bayan-Ölgii aimağı, halkın kendi içinde

[10] Fotoğraf için *bk*. http://www.bayanulgii.mn/mn/news/276-bayar-hara-jorga.html

kültürünü muhafaza edebilmesine müsaade eden yapısı dolayısıyla, Kazak kültüründe Nevruzun yerinin tam anlamıyla algılanabileceği, canlı örnekleriyle yaşanabileceği yerler arasındadır.

Aimag genelinde Nevruz geleneklerine uygun olarak, günler öncesinden başlayan hazırlıklar kapsamında tüm halk, gerek çalıştıkları yahut temsil ettikleri kurumlar bazında, gerekse bireysel olarak, Nevruz'u tanıtan etkinlikler hazırlamaktadır. Bir gün öncesinde evlerinde temizlik yapma, sofra hazırlama gibi hazırlıklara başlayan insanlar aynı zamanda tatil ilan edilen iş yerleri ve kurumlarda da bayramda aimag merkezinde gerçekleştirilecek tören için son hazırlıklarını yapmaktadırlar. Şehir meydanında kurulan Kazak çadırları geleneklere göre döşenmekte, Kazak hanımlarının yaptığı el işleriyle süslenmekte ve böylelikle hem gelenekler yaşatılmakta hem de diğer insanların Kazak kültürünü yakından tanımaları sağlanmaktadır. Çadırların yanında, 12 hayvanlı Türk takvimindeki hayvanların heykelleri ve maketleri sergilenmektedir.

Aimag meydanında sabahın erken saatlerinde gerçekleştirilen resmî tören ve kutlamalarda Başkent Ulaanabaatar'dan gelen üst düzey Moğol yöneticilerle birlikte aimag yönetimi de yer alır, günün anlam önemini belirten konuşmalar gerçekleştirirler. Evlerinde hazırlıklarını tamamlayıp kutlamaları izlemek için gelen kazak halkı da en küçüklerinden en yaşlılarına kadar geleneksel Kazak kıyafetlerini giyinmiş bir hâlde meydanda yerlerini alır.



Geleneksel kıyafetleriyle kutlamalara katılan Kazak gençleri ve çocukları[11]

Aimag genelinde okulundan dinî eğitim veren medreselere, hastanelerden kreşlere kadar tüm kurumların çalışanlarıyla birlikte kendilerince Kazak kültürünün farklı farklı yönlerini tanıtan konseptler hazırlamaları ve geçit töreniyle tek tek izleyenlere sunmaları, meydandaki kutlamaların en dikkat çekici noktalarından birini oluşturmaktadır.

[11] Fotoğraf: Fatma Albayrak arşivi



*Geçit töreninde Moğolistan bayrağını ve Bayan-*Ölgii *Aimağı tuğunu taşıyan atlılar*[12]

Geleneksel Kazak sosyal yaşantısının vazgeçilmez parçalarından olan Kazak çadırından rengârenk kumaşlar üzerine Kazak motiflerinin işlenmesiyle hazırlanan kıyafetlere, Kazak geleneksel çalgısı dombıradan oyunlarına kadar pek çok ayrıntıyı tanıma imkânı veren geçit töreninde gencinden yaşlısına kadar herkes görev almaktadır.



Moğolistan'da yaşayan tüm halklar için vazgeçilmez olan çadırı temsil eden Moğol ve Kazak öğrencilerin geçiş gösterisi[13]

[12] Fotoğraf: Fatma Albayrak arşivi
[13] Fotoğraf: Fatma Albayrak arşivi



Geleneksel kıyafetleriyle Kazakların ünlü Kara Jorga halk oyununu oynayan öğrencilerin geçişi[14]

Geçit töreninde yer verilen Kazak kültürü motiflerinden birisi de düğünlerdir. Gelin ve damat için hazırlanan çadır konseptinde, öncelikle Kazak geleneklerine uygun olarak dombıra eşliğinde iyi dileklerde bulunulması ve ardından dombıra çalan aile büyüğünün gelinin duvağını açması (bet aşar) geleneği canlandırılmaktadır.



Geçit töreninde Kazak düğünlerini canlandıran konsept[15]

Eski zamanlardan beri genel olarak tüm Türk halklarında var olan aşıklık geleneği Kazaklarda da "aytıs" adıyla yaşatılmaktadır. Anadolu'da "ozan, aşık" adıyla yaşatılan

[14] Fotoğraf: Fatma Albayrak arşivi
[15] Fotoğraf: Fatma Albayrak arşivi

ve geleneksel çalgı eşliğinde zaman zaman sözlü zaman zaman ezgili ifadelerle karşıdaki kişiye üstünlük elde etmeye dayalı sanatı icra edenler, Kazak kültüründe "akın" adını taşımaktadır. Kazak geleneksel çalgısı dombıra eşliğinde sözlü atışmalarda bulunan akınlar, genellikle yapılan iyiliklere, güzelliklere iltifat etme, eksiklikleri ise yerme yolunu seçmektedirler. Ayrıca aytıslarda akınların baba, anne, çocuk gibi yakınlarıyla atışmaması şart koşulmaktadır. Birbirlerini şarkı söyleyerek aytısa davet eden akınlardan yenileni, kazanan akına 'betoramal (mendil)" sunmaktadır.[16] Bayan-Ölgii'de gerçekleştirilen geçit töreninde ve bayram boyu yapılan ev ziyaretlerinde de bu gelenek sürdürülmektedir.



Geçit töreninde aytıs geleneğini tanıtan konsept[17]

Nevruz geleneklerinin en önemli parçalarından birini oluşturan geleneksel oyunlar, coşkuyu artırmanın yanında görsel bir şölen de sunmaktadır. Farklı bölgelerde yaşayan Kazak halklarında olduğu gibi, Nevruz kutlamalarının eğlenceli yönünü oluşturan "Baige (hızlı at yarışması), kökpar, tenge (demir para), gümüş yüzük asma, deve öküz kaldırma, kız erkek koşturma, güreş" gibi geleneksel oyunlar, Moğolistan Kazaklarınca da yaşatılmaya devam edilmektedir.

[16] Халел, Х., (1980), Казактын дастурлери, өлгий, s. 111-116.
[17] Fotoğraf: Fatma Albayrak arşivi



Kökpar oyunu oynayan gençler[18]

Nevruz Bayramı için ailelerin birkaç gün önceden başladığı hazırlıklar neticesinde evler, Nevruz ziyaretleri selamlaşmaları ve hep birlikte yenilecek yemekler için hazır duruma getirilir. Ev ziyaretleri; coşkuyu paylaşma, aile ve akrabalık bağlarını güçlendirme gibi amaçlarla kutlanan Nevruz'da büyük önem taşımaktadır. Özellikle 40 aileyi ziyaret etmek esastır. Bu sebeple ziyaretlere erken başlanır. Ziyaretlerin en önemli esaslarından birini teşkil eden Nevruz dastarkanı (sofrası) büyük bir özenle hazırlanır. Komşu yahut akraba olan hanımlar bir araya gelerek Nevruzda birlikte olacakları sofralar için hazırlıklar yaparlar.

[18] Küçükbaş hayvanların derisinin şişirilmesiyle oluşturulan tulumu at üstünde taşıyarak belli bir mesafeyi aşmayı ve de başlangıçta alındığı yere tekrar götürmeyi hedefleyen, aynı zamanda oyunda yer alan diğer atlıların da tulumu almasına imkân vermemek için mücadele verilen bir tür oyundur. Diğer adıyla buzkaşi olarak bilinen kökpar oyununda atına hâkim olmayı başarırken aynı zamanda tulumu taşıyan çabandoz (atlı) başarılı kabul edilmektedir.



Geçit töreninde hanımların Nevruz hazırlıklarını tanıtan konsept[19]

"Yıl boyunca aş bol olsun, beyaz taşkın olsun, yağmur olsun, mallar etli, ayakları ikiz olsun" dilekleriyle sofrada kımız, süt, ayran, kurut adı verilen kurutulmuş yoğurt, anız gibi beyaz yiyecekler ile buğday, mısır gibi bakliyatlar bulundurulması gelenektir. Ek olarak, şeker de gerek Nevruz için gerekse günlük olarak hazırlanan Kazak sofralarının eksik olmayan unsurlarındandır. Ayrıca koyun başı, kaburgası ile yapılan yemekler; kazı denilen at etiyle yapılan geleneksel yemeğin yanı sıra koyun etiyle ve hamurla yapılan beşparmak adlı geleneksel yemeklerin de bulundurulmasına özen gösterilir. Eve gelen misafirler sofrada başköşeye oturtulup en yaşlı yahut saygı duyulan misafirden, kendisine ikram edilen etli yemek içerisinde bütün olarak konulmuş olan koyun başından birer parça keserek diğer misafirlere ve sofrada bulunan kişilere ikram etmesi istenir.

[19] Fotoğraf: Fatma Albayrak arşivi



Nevruz sofrasında misafirlere ikram edilen kazı yemeği[20]

Nevruz sofralarının ve dolayısıyla bayramın en vazgeçilmez unsurlarından biri Nevruz çorbasıdır. Nevruz çorbasının tarihinin çok eskiye dayandığı ve Yedi Tanrı, Yedi kat gök, Yedi gün, Yedi ata, Yedi hazine gibi mitler dolayısıyla yedi sayısının kutsal kabul edilmesi, Nevruz çorbasına yedi farklı malzemenin konulmasında da kendisini gösterir.[21] "Buğday, pirinç, darı, et, tuz, süt ve su"dan oluşan bu 7 malzeme, çorbanın ana unsurlarıdır. Ayrıca çorba kaynatılırken konulan koyun başı, kış yiyeceği olan etle vedalaşma; ana malzemeler olan 7 beyaz yiyecek ise baharla gelen süt ürünlerine kavuşma anlamına gelmektedir.[22] Üç gün boyunca toplanmayan sofralarda ne kadar çok yiyecek olursa o sene o kadar bolluk olacağına inanılır.

Nevruz çorbasının önemi ve özellikleri aşağıdaki şiirde dile getirilmiştir:[23]

Bul köcede bari bar	**Bu çorbada hepsi var**
Aşık bolsın kos kabak	Bir birimizle açık, saygılı davranalım
Taspen atkandı aspen at	Aş atana aş at, taş atana taş at
Beytanıs ta tanış ta	Yabancı da, tanışta
Bügin törde bas konak	Bugün konak başköşede
Arpa,bidai,tarı bar,	Çökelek ye-akı var.
Katık malta agı bar	Arpa, buğday, darı var,
İşiletin jeitinnin	İçecek, yiyeceklerin
Bul köcede bari bar	Bu çorbada hepsi var.

[20] Fotoğraf: Fatma Albayrak arşivi
[21] Бикумар, К., (2013), "Казак халкынын салт-дастурлери", Китаб баспасы, Улаанбаатар, s. 264-268.
[22] Халел, Х., (1980), Казактын дастурлери, өлгий, s. 111-116.
[23] Халел, Х., (1980), s. 114.

Oşakta köp şok ali	Ocakta kor çok hâlâ
Astın auır obalı	Aşın ağır acıması.
Astan ülken eşkim jok	Aştan büyük kimse yok,
Kazan auzı jogarı	Kazan kapağı yukarı

Nevruz sofralarının önemli bir özelliği de; insanların yakınlarıyla, sevdikleriyle, komşularıyla bir araya geldikleri hatta tanımadıkları insanları davet ettiği anlarda hep birlikte yeni yılın bereketli, bollukla dolu ve huzurlu olması için dualar edilmesi, iyi temennilerde bulunulan anlar yaşanmasına ortam hazırlamasıdır. Edilen dualara "bata" adı verilir. Sofradaki en yaşlı kişi sözü alır, iyi temennilerini dile getirir, dua eder ve sözlerini "Ulus on ak mol bolsun" diyerek tamamlar.



Nevruz sofrasında edilen dua (bata)[24]

Sonuç

Genel itibarıyla farklı toplumlarca benzeri temellere dayandırılarak yaşatılan ve her birinin kendine özgü adlandırması ve gelenekleriyle zenginleştirilen bahar bayramlardan biri olan Nevruz Bayramı, Türk halkları açısından da kültür ve tarihin temel değerlerinden birini teşkil etmektedir. Asırlarca Türk gelenek ve görenekleriyle zenginleştirilen Nevruz Bayramı, Türk halklarının var olduğu hemen hemen bütün coğrafyalarda yaşatılmaktadır. Milletleri birbirine kenetleyen geleneklerin yaşatılmasına vesile olan unsurlardan biri olan Nevruz bayramının her nerede anılıyorsa araştırmacılarca incelenmesi, benzerlikleri ve farklılıklarıyla ortaya konulması kültür hazinesinin devamlığı açısından büyük önem taşımaktadır. Nitekim tüm renkleriyle birliği, bütünlüğü sağlayan, temizlik, eşitlik, kardeşlik gibi temel değerleri yaşatan ve el sanatlarıyla, yemekleriyle, halk oyunlarıyla, kıyafetleriyle her açıdan ulusal benliği ortaya koyan Nevruz Bayramı da yaşatılması gereken en önemli kültür mirasları arasında yer almaktadır.

[24] Fotoğraf: Fatma Albayrak arşivi

Kaynakça

Alyılmaz, C., (1998), "Nevruz Kavramı ve Edebiyatımızda Nevruz", *Kardaş Edebiyatlar Dergisi,* S. 42, s. 5-11.

Alyılmaz, S., (2009), "Maslenitsa ve Nevruz Bayramları Arasındaki İlişki", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, Volume 2/7,* s. 29-54.

Artun, E., (2002), "Türk Halk Kültüründe Nevruz", *Türk Kültüründe Nevruz V. Uluslar Arası Bilgi Şöleni Bildirileri, (15-16 Mart 2002: Diyarbakır),* Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, s. 17-25.

Бикумар, К., (2013), "Казак халкынын салт-дастурлери", Китаб баспасы, Улаанбаатар, s. 264-268.

Çetin, E., (2009), "Türk Dünyasının Ortak Kültür Mirası: Nevruz", *The Journal of Academic Social Science Studies International Journal of Social Science*, Volume 2 Issue 1, s. 63-71.

Çobanoğlu, Ö., (2000), "Türk Dünyası Sosyo-Kültürel Bağlamında Nevruz Bayramının Yapısal ve İşlevsel Bakımlardan Halkbilimsel Çözümlemesi", *Uluslararası Nevruz Sempozyumu Bildirileri*, 33-38.

Demir, N., (2014). "Türklüğün En Eski Bayramı Nevruz ve Tarihî Altyapısı", http://www.necatidemir.net/images/demir/bkosem/nevruz.pdf

Gemalmaz, E., (1996), "Nevruz Kavramı ve / Nevruz / Adlandırılması Üzerine", *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi,* S. 5, Erzurum, s. l55 - l57.

Халел, Х., (1980), Казактын дастурлери, өлгий, s. 111-116.

Şengül, A., (2006), "Türk Kültüründe Nevruz -Mete Han'dan Atatürk'e-", *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 8(3), s. 161-170

http://www.bayanulgii.mn/mn/news/276-bayar-hara-jorga.html

“BUĞDAY MENKIBESİ” VE ÂDEM KISSASI”NIN ORTAK SEMBOLİK EVRENİ

Gamze AKBAŞ

Nevşehir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Özet

Son dönem Türk edebiyatında mutasavvıfları konu alan biyografik romanların popüler kültürün bir parçası hâline geldiği görülmektedir. Edebiyat sosyolojisi açısından araştırma konusu olabilecek bu tematik tercihin Türk edebiyatında dönemsel olarak tekrarlandığı bilinmektedir. Yunus Emre, Mevlânâ gibi irfan geleneğinin öncü isimleri tarihsel süreçte bilimsel araştırmalara ve edebî ürünlere konu olmuştur. Ancak bu tür eserlerin beslendiği ana kaynak olan sembolik evrenin yeterince çözümlenmediği dikkat çekmektedir. Bu durum Türk Edebiyatı açısından bir eksiklik olarak addedilebilir.

Tasavvufun etkisiyle örtük anlamlar barındıran semboller menkıbelerin, menkıbeler ise mutasavvıfları konu alan eserlerin çekirdeği niteliğindedir. Hayal ve hayat arasında kendi düalitesini yaratan bu yapıtların sembolik evreni aracılığıyla kendi okuyucusunu belirlediği söylenebilir. Çünkü sembolik dil, modern dünya için anlaşılması güç ve girift bir unsur olarak kabul edilmektedir. Oysa Âdem ve Havva kıssası düşünüldüğünde sembolize etme yeteneğinin insanın bir anlamda kök mirası olduğu görülmektedir.

Mutasavvıfları konu alan menkıbelerle “Âdem ve Havva Kıssası” arasında oldukça kuvvetli bağlantıların olması, paralel okumalar yapılmasını olanaklı kılmaktadır. Yapılacak çalışmada, kıssa ile sembolik bağlamda ona oldukça benzeyen Yunus Emre’nin “Buğday Menkıbesi” İslâm sembolizmi açısından çözümlenecektir. Yunus Emre’nin tercih edilmesinde onun yaşamına dair kesin bilgilerin henüz elde edilememesi belirleyici olmuştur. Bu bağlamda düşünüldüğünde menkıbelerin ve dolayısıyla sembollerin okunmasının önemi açığa çıkmaktadır. Bu çözümleme aracılığıyla, mutasavvıfları konu alan biyografik romanların kaleme alınması, okunması ve çözümlenmesinde sembolik evrendeki bağlantıların ne denli önemli olduğu açımlanacaktır.

Anahtar Kelimeler: Âdem ve Havva, Yunus Emre, Menkıbe, Kıssa, Sembolik Dil

Abstract

In thesee days we can see the biographic story about mutasavvıfs of Turkish Letarature have been part of popüler culture. Yunus Emre and Mevlana are philosopfer and a lot of people accept them as an icon for science research and literary work. It seems human can’t understand symbolic universe which is source of kind of this literary Works. This result has been accepted inadeque for Turkish Letareture.

With the effect of Tasavvuf, Symbol which remain covered meaning, is the kernel of Tale and you can see same relation between Tale and literary work of mutasavvuf. It’s thought that, the play that makes its own dualite between dream and reality, selects orijinal reader with the help of symbolic universe. Symbolic language is accepted such as an item which is complex and difficult understand in a modern world. Alldo ability of symbolizing is a root heritage humanity when you think the tale between Âdem and Havva.

It make sametime reading easy so that there is strong bond between "Âdem and Havva tale" and the tale which is subjected mutasavvuf. In work to be done, relation of tale and symbol and Yunus Emre which like each other, resolve in the way of Islamic symbol by mean of this resolve writing and reading resolving of biographical work at the links of the symbolic universe which is subject mutasavvuf, is piece of popular culture. How it is important is explained.

Key Words: Âdem and Havva, Yunus Emre, Tale, story, symbolic language

Latif Tokat, Âdem kıssası üzerine yaptığı çözümlemelerden yola çıkarak, din ve sembolizm bağlantısı üzerine oldukça önemli bir tespitte bulunmaktadır. Tokat'a göre kıssada "Âdem eşyayı bir bir adlandırmakta ve onun bu yeteneği kendisini meleklerden üstün kılan bir özellik olarak tasvir edilmektedir"[1]. Kendisi de sembolik ifadeler barındıran kıssa, insanlık üzerine yapılan hemen her yorumlamada önemli bir referans olagelmiştir. René Girard, "İlk günah, dinsel bir evrende olduğu gibi tüm insanların hakikati değildir artık: sadece her bireyin kendi sırrıdır, kadirimutlaklığını ve göz kamaştırıcı üstünlüğünü ilan eden öznelliğin aslında sahip olduğu tek şeydir"[2] diyerek, yalnızlaşan ve yabancılaşan modern insanın kıssayı algılayışına dair ipuçları vermektedir. Tokat, yabancılaşmanın kişisel sorumluluğunu ifade eden dinî bir sembol olarak nitelendirdiği günahı şöyle yorumlamaktadır: "Âdem kıssasında anlatılmak istenen şey, insanın düşmüş bir varlık olduğudur. Buna göre insan, Âdem'in yaşadığı durumu derin bir suçluluk, yalnızlık ve anlamsızlık olarak tecrübe etmektedir. Gerçekte Âdem ve Havva'nın 'düşüş' hikâyesi uzun süre önce olan bir olayın anlatımı değildir. Bundan ziyade, bizim özsel tabiattan varoluşsal düşüşe geçmemizin, özgürlük ve kaderimizin bir sonucu olduğunu anlatmaktadır. Bu her birey tarafından yaşanan bir durumdur"[3]. Tokat'ın ifadelerinde de yer alan insanın "düşmüş bir varlık" olarak vasıflandırılması insanlığın değişmeyen yazgısı olarak algılanmaktadır. Bu açıdan kıssadaki sembollerin nasıl yorumlandığına da değinmek gerekir. Tillich'e "göre Âdem kıssası lafzî anlamıyla anlaşılırsa 'saçma' olarak nitelendirilecektir. Nitekim modern dönemde ilk günah miti lafzî olarak alınmış ve bu yüzden ona savaş açılmıştır. Diğer taraftan yine ilk günah miti insanın olumsuzlanması şeklinde anlaşılmış ve yine eleştirilmiştir. Teoloji ilk günah doktrinini, insanın kendine yabancılaşması fikriyle yeniden yorumlamalıdır"[4]. Bu lafzî yorumlamadan dolayı modern dönemde, insanın değer kazanması ile kıssanın realitesi arasında tercih yapma zorunluluğunun doğduğu dikkat çekmektedir. İlk ayrılık serüveninin yanlış yorumlanması nedeniyle insan kendini "günahkâr" bir varlık olarak algılamaya başlamıştır. Nitekim ortaya çıkan aklanma arzusu, kıssanın reddini yahut olumsuzlanmasını, insanın günahkârlığı düşüncesine karşı bir tercih haline getirmiştir.

Martin Lings'e göre "Yasak ağacın meyvesini yemek, bir simgeye daha yüksek anlamının dışında yararı uğruna tutkunluktur. İnsanın içerdeki merkezine geçişini engelleyen ölçütün bozulması ve bunun sonucunda görmesinin bulanıklaşması, onun artık Gök ile yer arasındaki aracı olarak köken işlevini yeterli bir biçimde yerine getirememesine yol açtı"[5]. Fakat ölçütün bozulmasından ve insanın köken işlevini tam olarak yerine getirememesinden bu bağlantının tamamen koptuğu anlamını çıkarmak hatalı olacaktır. İnsanın

[1] Tokat, L, (2012), *Dinde Sembolizm*. Ankara, Ankara Okulu Yayınları, (22).
[2] Girard, R, (2007) *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat: Edebi Yapıda Ben ve Öteki*, Çev. Arzu Etensel İldem, İstanbul, Metis Yayınları, (63) .
[3] Tokat, L, (2012), *(*251).
[4] Age, (251)
[5] Lings, M, (2003), *Simge ve Kökenörnek: Oluşum Anlamı Üzerine*. Çev. Süleyman Sahra, Ankara, Hece Yayınları, (12).

düşürüldüğü evrenin, geldiği evreni keşfetmesini sağlayacak sembollerle dolu olduğunu unutmamak gerekir. "Bir arada ya da ayrı ayrı alınsın koca-evrenin simgeleri anlamsallık yolcusu için insanın yitik tamlığının hatırlatıcısıdır, yine de en doğrudan hatırlatıcıların mini-evren kişiler, yani Peygamberler, Ermişler ve daha dolaysız olarak, yaşayan Anlamsallık Ustası ile kişileşen Gerçek İnsanın ta kendisi olacağı söylenilebilir"[6]. Dolayısıyla bağlı olduğu yerden ayrılması, insanda tekrar bu bağı hissetme arzusu oluşturmaktadır.

Bağlanma arzusu ideal benlik peşinde olan insanın yaratılış özelliklerindendir. İnsanoğlu "hakiki şahsiyetini kendi derûnunda yatan bu ideal benlik üzerine kurmak ister. Bu ideal benliğe doğru attığı her adımda, şuuraltında yatan varlığının en derûnî kaynağına ve fiillerinin ilk motivine iner. Sembolleri anlamaya çalışır ve zihni meçhûle ve sonsuza açılır. Bu manevî merhaleler dış âleme semboller olarak yansıtılır"[7]. Dolayısıyla insan, daima bu sembollerin açımlayıcısını aramaktadır. Dinler ise insanın aradığı anlamların sistemli teşekkülleridir ve "eğer din anlamsallık demekse, o zaman kök-insan dinin gövdeleşmesidir"[8]. Bu sebeple insan-ı kâmiller anlamsallığa açılan birer kapı olarak kabul edilmektedirler. Yunus Emre'nin Hünkâr Hacı Bektaş Velî'den buğday istemesiyle başlayan dervişlik serüveni bu duruma örnek gösterilebilir. Diğer taraftan "Âdem kıssası" ile "Buğday Menkıbesi" arasındaki sembolik yakınlık insanlığın anlam arayışını açımlar niteliktedir.

"Buğday Menkıbesi"nde "Âdem Kıssası" ile benzerlikler arz eden üç temel sembol tespit edilmiştir. Bunlar alıç, buğday ve nefestir. Ancak bu sembolleri açımlamaya geçmeden evvel menkıbenin aktarılması yapılacak çalışma açısından aydınlatıcı olacaktır. Abdülbâki Gölpınarlı'nın hazırladığı *Vilâyet-Nâme* adlı eserde geçen menkıbeye göre Hacı Bektaş'ın namı her yana yayılmıştır. Kimin neye ihtiyacı olsa Hünkâr'a gelip ondan yardım istemektedir. Bir yıllık kıtlık üzerine Yunus Emre de Sarıgök köyünden Karaöyük'e giderek Hacı Bektaş'tan buğday ister. Yunus Emre, ekincilikle geçinen, yoksul bir köylüdür. Buğday karşılığında verebileceği herhangi bir varlığı bulunmamaktadır, topladığı alıçları hediye olarak sunar. Hacı Bektaş Yunus'a "buğday mı verelim, nefes mi?" diye sorar. Yunus Emre buğdayı tercih eder. Buna karşılık getirdiği her alıcın çekirdeği başına on nefes teklif edilir. Yunus, geride bekleyenleri düşünerek teklifi yine reddeder, buğdayı alıp yola çıkar. Fakat biraz ilerledikten sonra sunulan teklifin ne denli mühim olduğunu idrak eder, pişmanlık duyar ve dergâha geri döner. Buğdayı değil nefesi tercih ettiğini söyler ancak Hünkâr o işin artık olamayacağını, o kilidin anahtarının Tapduk Emre'ye verildiğini söyler. Böylece Yunus Emre'ye Tapduk Emre dergâhında dervişlik kapısı açılmış olur[9].

Menkıbede Hünkâr'a götürülmek üzere toplanan alıç, ledünnî bir remiz kabul edilmektedir. "Erenler, 'Değirmene buğdaysız giden unsuz döner' diyerek, dostun dosta, küçük-büyük, az-çok demeden bir armağanla gitmesi gerektiğini söylemişlerdir" [10]. Alıç bu açıdan oldukça önemlidir. Yunus Emre farkında olmadan, kendi meşrebince bir armağan sunmaktadır. "Alıç, mütevazı bir meyvedir. Tasavvuf yolunda, bu kabilden bir armağan götürüp onu dosta kabul ettirmek, insana verilecek en büyük hediye olan 'ilâhî sırr'ın tecellîsi için bir imâ ve işârettir. Şöyle ki, fakr yolunu tahsîl eden tâlibin dostuna götüre-

[6] Age, (13).
[7] Yakıt, İ, (2009), *Yunus Emre'de Sembolizm: Çıktım Erik Dalına*. İstanbul, Ötüken Neşriyat, (16).
[8] Lings, M, (2003), (17).
[9] Gölpınarlı, A, (1995), *Vilâyet-Nâme: Manâkıb-ı Hünkâr Hacı Bektâş-ı Veli.* İstanbul, İnkılâp Yayınları, (47-48).
[10] Tatçı, M, (2008), *İşitin Ey Yârenler: Yûnus Emre Yorumları.* İstanbul: H Yayınları, (35).

ceği en büyük hediye 'cân'ıdır. Buna karşılık alacağı hediye ise, 'cânân sırrıdır' "[11].Yunus Emre'nin teslimiyet işareti olan armağanı yani cân kurbanı, Hünkâr tarafından kabul edilmiştir ve bu armağan etme işi irfan geleneğinin dolayımladığı bir unsurdur. "Yûnus yolun başında, cân verip cânân sırrını alabilecek mizaçta birisi olduğunu, farkında olmadan; fakat samimi bir hâlde bu şekilde göstermiştir"[12]. Nefes (himmet) teklif edilmesi Yunus Emre'nin bu makamı kaldırabilecek mizaca sahip olduğunun göstergesidir. Bunun içindir ki Yunus Emre'ye dervişlik, çeşitli hallerden geçeceği seyr-u sülûk yolu açılmıştır. "Sülûktan gaye Allah'a vasıl olmak için ahlâkı güzelleştirmektir. Sülûk esnasında birtakım haller yaşanır, makamlardan geçilir. Bu haller Allah ile sâlik arasında bir sırdır. Bu manevî yolculuğu Yunus, yol iletmek, süluk seyr etmek, kanatlanıp kuş olup uçmak, yolca yürümek, sefer kılmak, Hakk'a yol varmak gibi kavramlarla ifade eder"[13].

Alıcın olgunlaştıkça renginin, tadının ve kokusunun değişmesi, onu insana yaklaştıran bir özellik olarak düşünülebilir. Bilindiği üzere alıç, dalından erken koparılsa da gerekli şartlar sağlandığında olgunlaşmaya devam eder. Bu açıdan cennetten düşürülen insanın dünyadaki seyriyle bağlantı kurulabilir, zira tasavvuf hâl ilmi olarak tabir edilmektedir. "Sufîler hâl ile makam arasındaki farkları tespit ederken hâllerin geçici, şimşek gibi parlayıp sönen, makamların ise kısmen sürekli olduğunu söylerler"[14]. Alıç da insan gibi olgunlaştıkça hâl değiştirmektedir. Müridlerdeki bu hal değişikliğinin tasavvuftaki karşılığı ise telvindir. "'Telvin' renkten renge, 'hâlden hâle' girme makamıdır. Umumî görüş bu makamın tam olgunluk tam ermişlik doruğu olmadığıdır. Telvin'in görmeden ve ermeden ermişe sık sık uğrayan hasret, korku, pişmanlık, neşe, sevinç, keder, ıstırap, saadet gibi değişik ruh halleri olduğunu belirten tasavvuf nazariyatçıları da vardır"[15]. Buradan hareketle alıç, buğday istemek maksadıyla Hünkâr'a giden ve onun nefes teklifine mazhar olan Yunus Emre'nin içinde bulunduğu makamın sembolik ifadesi kabul edilebilir. Tıpkı cennetten düşürülen Âdem'le Havva gibi olgunlaşmaya devam eder ve daima yolda olmanın temsilidir.

Menkıbede geçen diğer sembol ise buğdaydır. İslâm akidesinde yasak meyve / ilk günah buğdayla sembolize edilmiştir. Buna göre buğday, Âdem ve Havva'nın cennetten düşürülmelerine neden olan sembolik unsurdur. "Kâinatta bulunan bütün maddelerin ontolojik konumu insana yakınlığı ve uzaklığına göre değerlendirilmektedir. Bu maddeler devrederek insana doğru gelir. Menakıpta geçen 'buğday' ise, ilâhî nûrun unsurlar -bitkiler- âlemindeki ilk elbiselerinden, ilk nüvelerindendir. Bu nüve, kâinâtın hülasası olan insana dönüşmeye en yakın maddedir. Ekmeğin ham maddesi olan buğday bu sebeple, teni (nefsi), daha öz bir ifadeyle, rûh mesabesindeki Âdem'le nefs mesabesindeki 'Havvâ'yı sembolize eder. Hakîkat erbâbı, buğdayı, Âdem ve Havvâ'nın yakınlık sırrından kinâye 'yasak meyve' diye adlandırmıştır. Yine her mevcût, bir tek vücûdun eseri olduğundan, eskiler 'Buğdayın elifi (vahdet sırrı) karnında (içinde)dir' demişlerdir"[16].

[11] Age, (35).
[12] Age, (35).
[13] Güzel, A, (1995), "Hacı Bektaş Veli ve Yunus Emre'de Merâtıb-ı Erbaa Kavramı", *Uluslararası Yunus Emre Sempozyumu Bildirileri,* (Ankara, 7-10 Ekim 1991), Ankara, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yayını, (268).
[14] Kara, M, (2012), "Yunus Emre'nin Tasavvufi Kavramlar Dünyası", *Yunus Emre*, Ed. Ahmet Yaşar Ocak, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, (273).
[15] Kabaklı, A, (1994), "Telvin", *Yunus Emre: Makalelerden Seçmeler*, Haz. Hüseyin Özbay, Mustafa Tatçı, İstanbul, Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, (233).
[16] Tatçı, M, (2008), (36).

Ahıskalı Bektaşî şeyhi Gâmizî Ali Baba buğday üzerine yaptığı çözümlemelerde ondaki üreme özelliklerine dikkat çekmiş ve onun insanla arasındaki bağlantıyı şöyle açımlamıştır: "Buğday yaratılışın başlangıcında Cenâb-ı Hakk'ın 'kün' emrindeki 'nun'un noktasının remzidir. Bu âlemdeki varlığın özü, 'kün' kelimesinin noktasında bir cevher olarak gizlidir. Buğdayın ortasında bulunan elif hattı bütün zamanlarda yaşayan insân-ı kâmilin sırrından bir alâmettir. Dânenin yarısı erkek (Âdem) ve yarısı dişi (Havvâ)dir. Cenâb-ı Hak bunlara karşılıklı olarak şiddetli bir sevgi vermiştir. 'Kün' emri içindeki noktada anne rahmine ekilebilecek kıvâma gelen yaratılışın özü (tohm-ı vücûd, sperm) vardır. Bu öz, yani, 'Kün' emrindeki nokta, buğdayla remzedilmiştir"[17]. Gâmizî Ali Babanın ifadelerinde geçen "kün" kelimesi de üzerinde durulması gereken hususlardandır. Arapça kâf ve nûn harflerinden oluşan bu kelime yani "ol" emri, Tanrı'nın yaratma sıfatını ifade etmektedir. "*Allah'ın dilemesi*ni simgeler. Onun bu emriyle, dilediği şey derhal varlık sahasına çıkar. 'Bu emre ilk kez muhâtap olup ilk yaratılan varlık *hakîkat-i Muhammediyye*'dir'. […] 'Bütün mevcûdât âlemini el'an ayakta tutan, kâf ve nûn harflerinin bileşiminden oluşan 'Kün' emridir'" [18]. Kün emri ise buğdayla sembolize edilmektedir ki bu emir, varlık ve yokluğun birlikteliğidir. Şöyle ki: "Her şey kendi karşıtıyla belirlenir. Evrendeki tek varlığın, Tanrı'nın tecellisi, görünmesi için bile, Adem-i Mutlak'la, yoklukla karşılaşması, ona bakması gerekmiştir. Vücud-i Mutlak'ın, Adem-i Mutlak'a bakarak 'Kün' emrini vermesiyle oluşan görüntüde, hem Vücud-i Mutlak'ın, yani varlığın hem de Adem-i Mutlak'ın, yani yokluğun izleri, özellikleri vardır"[19].

İbn Arabî de "kün" kavramı üzerine yaptığı çözümlemelerde bu emrin zâhir ve bâtın olmak üzere iki yönü olduğunu vurgulamaktadır. "Zâhir yönü Nun harfiyle, bâtın yönü ise Kâf harfiyle simgelenmiştir. Bu nedenle Kâf harfinin ağızdaki mahreci gayb âlemine bir giriş niteliğini taşır; bu harfin mahreci insanın gayb âlemine girmesini sağlar, çünkü Kâf harfi, dil ile gırtlak arasından çıkan harflerin sonuncusudur. Nun harfi ise, dil üzerinden çıkan harflerdendir. Bu Kûn kelimesinin gayb yönü, Kâf ve Nun harflerinin ortasındaki Vav'la simgelenmiştir. Vav dudak harflerindendir ve zuhûrun bir simgesidir. Aynı zamanda Vav bir illet harfidir, sahih harf değildir. İşte bunun için, oluş (tekvin) simgesel olarak ondan gelmiştir, çünkü o illet harfidir; illiyet (nedensellik) harfidir"[20].

Yunus Emre'nin, ilk bakışta olumsuz bir durum gibi görünen, nefes yani himmet yerine buğdayı tercih etmesi yaşamının sonrasını şekillendirmesi bakımından oldukça önemlidir. Bu husus farklı bakış açılarının geliştirilmesine neden olmuştur. Dünyayı, maddeyi tercih etmiştir diyenlere karşın insanın ihtiyaç hiyerarşisi anlayışıyla düşünenler de olmuştur. A. Turan Oflazoğlu'na göre, "Yunus 'Bana buğday gerek' demişse, bu, insanın önce karnının doyması, yani yaşaması gerektiğinin vurgulanmasıdır, bu dünyanın hakkını vermenin kaçınılmaz olduğudur; çünkü himmetle ulaşılan bütün yüce değerlerin taşıyıcısı biyolojik varlığımızdır. Buğdayı aldıktan sonra himmeti istemesi de yerinde; buğdaya takılıp kalmadığını, dünyaya saplanmadığını, maddeyi aşmaya hazır olduğunu gösteriyor bu"[21]. İnsanın dünya nimetlerinden tamamen vazgeçmesi söz konusu olamaz,

[17] Age, (36).

[18] Ögke, A, (2005), Vâhib-i Ümmî'den Niyâzî-i Mısrî'ye Türk Tasavvuf Düşüncesinde Metaforik Anlatım, Van, Ahenk Yay., (192).

[19] Fuat, M, (2007), Yunus Emre: Yaşamı, Düşünce Dünyası, Sanatçı Kişiliği, Seçme Şiirleri, İstanbul, Yapı Kredi Yay., (26).

[20] İbn Arabî, (1998), *İlahî Aşk*. Çev. Mahmut Kanık, İstanbul, İnsan Yayınları, (55).

[21] Oflazoğlu, A. T, (1995), "Menkıbelerde Yunus". *Uluslararası Yunus Emre Sempozyumu Bildirileri: Ankara, 7-10 Ekim 1991*. Ankara, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yayını, (545).

zira bu neviden her zerre insan için yaratılmıştır. Bu anlamda dünyevi tüketimin bir tekâmül meselesi olduğu unutulmamalıdır. İnsan, dünyevi nimetleri kendi varlığında kendi varlığını da Tanrı'nın varlığında eriterek bu tekâmülü gerçekleştirir. Ancak menkıbede nefes ve buğdayın seçenek olarak sunulması farklı bir açılımı gerektirmektedir.

Yunus'un nefesi reddedip buğdayı tercih etmesi, sonrasında yaşanan olayların eşiği gibidir. Tıpkı Âdem ile Havva'nın cennetten çıkarılmalarında olduğu gibi. Kâinatın yaratılması için yasak meyvenin yenilmesi bir ön koşuldur. Yunus'un buğdayı yani nefsi tercih edişi de kırk yıllık (!) bir olgunlaşma sürecinin başlangıcı kabul edilebilir. Âdem ve Havva kıssasında olduğu gibi burada da yapılan tercih, öznenin düşmesine sebep olur. Fakat olgunlaşma süreci devam eder. İnsanın yaratılış gayesi olan bilme, Yunus'ta tanımsız bir hâlde mevcuttur. Aydınlanma ise bir mürşit elinden olacaktır. Seyr ü sülûk bir nevi hatırlatmadır. Hünkâr'ın dolayımladığı dervişlik yoluyla Tapduk, Yunus'taki aydınlanmayı gerçekleştirecek olan eldir.

Menkıbede geçen diğer sembol de nefes diğer adıyla himmettir. "Erenler himmeti denen manevî güç, 'İnsanın kendini veya başkasını kemâle erdirmek için kalbin bütün ruhânî güçleriyle Cenâb-ı Hakk'a yönelmesidir' şeklinde tanımlanabilir. Nefes (nefes etmek), bu manevî gücün faaliyete geçmesinden, başka bir tanımlamayla, iç kuvvelerimizin düğmesine basılmasından ibârettir"[22]. Girard öteki olarak adlandırdığı, kuvveleri harekete geçiren elin işlevini şöyle ifade etmektedir: "'Dönüşümün' kaynağının içimizde olduğu doğrudur, ama kaynağın suyunun fışkırması için dolayımlayıcının sihirli değneğiyle kayaya dokunması gerekir"[23]. Daimi bir iç sıkıntısı yaşayan fakat mürit olma düşüncesini taşımayan Yunus'un bu arzusu Hünkâr vesilesiyle doğmuş ve gerçekleşmiştir. "Tasavvuf inanışında himmet genel olarak ermiş kimsenin teveccühü, tasarrufu ve olağanüstü işleri başarma gücü şeklinde anlaşılmıştır. İbn Arabî'ye göre, nefis cem'iyyet hâlinde olduğu zaman maddeye tesir eder. Velîler himmet denilen mânevî ve sırrî güçle misâl âlemindeki mümkin varlıkları gerçek varlıklar hâline getirebilirler; çünkü himmet kâmil insandaki ilâhî kudrettir. İnsanları ve ruhları etkileyen ve yönlendiren ilâhî rahmet ve yardımın gelmesine vesîle olur"[24].

Nefes, görüldüğü üzere aktarılabilen ve dönüştüren bir yapı arz etmektedir. "Yûnus'a sunulan bu 'nefes', Hz. İsâ'nın ölüleri dirilten nefesinden hiç de farklı değildir. Bu kutsal nefes, insanın, 'Hz. insan'a ulaşıp emânete emîn olduğunda kendisine verilecek olan 'rûh-ı kutsî'dir"[25]. Daha açık ifadeyle nefes, ledün ilmi olarak kabul edilmektedir. "Âdem'in nefese ihtiyacı vardı. Nefes olmadan Âdem çamurdu. Ona nefes verildi ve Âdem insan oldu"[26] ifadeleri bu hususu açımlar niteliktedir. Görüldüğü üzere anlamsallık yolcusu için nefes tektir. Her dönem için sûretler farklıdır ancak siret aynıdır.

"Âdem ve Havva kıssası" ile "Buğday Menkıbesi" arasındaki ortak sembolik yapı, bu tür nüvelerin insanlığın kök mirası olduğunu göstermektedir. Diğer taraftan, kurmacalara konu edilen bu yaratılış ve oluş merkezli anlatılarda çok katmanlı bir yapının olduğu unutulmamalıdır. İnsan zihninin bir çeşit üretimi olan biyografik yapıtlar bir yandan kendi doğasını oluştururken bir yandan da orijinal olanı koruma işlevini yerine getirmektedir.

[22] Tatçı, M, (2008), (38).
[23] Girard, R, (2007), (45).
[24] Demirci, M, (1995), "Yunus'ta Aşkın Dinamizmi", *Uluslararası Yunus Emre Sempozyumu Bildirileri,* Ankara, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yayını, (154).
[25] Tatçı, M, (2008), (39).
[26] Önal, M, (2012), *Hak Çalabım*, Ankara, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, (48).

Aslına uygunluk ve modernize etme, gerçek karakterleri konu alan romanların iki temel işlevi olarak kabul edilmektedir. Bu açıdan bilhassa mutasavvıfları konu alan biyografik romanların yazımında ve okunmasında bu sembolik evrenin çözümlenmesi oldukça elzemdir. Zira yaşamlarına dair net bilgilerin olmaması, dolayısıyla menkıbelerin bu tür biyografik eserlere kaynaklık ediyor olması, yapılacak çözümlemelerin örtük derûnî yapıyı açığa çıkaracak mahiyette olmasını gerektirmektedir. Bu tür paralel okumaların yapılması, edebî yapıtların aslına uygun olmasına yardımcı olacaktır.

Kaynakça

Demirci, Mehmet, (1995), "Yunus'ta Aşkın Dinamizmi", *Uluslararası Yunus Emre Sempozyumu Bildirileri,* Ankara, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yayını.

Fuat, Mehmet, (2007), *Yunus Emre: Yaşamı, Düşünce Dünyası, Sanatçı Kişiliği, Seçme Şiirleri*, İstanbul, Yapı Kredi Yay.

Girard, René, (2007) *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat: Edebi Yapıda Ben ve Öteki*, Çev. Arzu Etensel İldem, İstanbul, Metis Yayınları.

Gölpınarlı, Abdülbâki, (1995), *Vilâyet-Nâme: Manâkıb-ı Hünkâr Hacı Bektâş-ı Veli*. İstanbul, İnkılâp Yay.

Güzel, Abdurrahman, (1995), "Hacı Bektaş Veli ve Yunus Emre'de Merâtıb-ı Erbaa Kavramı", *Uluslararası Yunus Emre Sempozyumu Bildirileri,* (Ankara, 7-10 Ekim 1991), Ankara, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yayını.

İbn Arabî, (1998), *İlahî Aşk*. Çev. Mahmut Kanık, İstanbul, İnsan Yayınları, (55).

Kabaklı, Ahmet, (1994), "Telvin", *Yunus Emre: Makalelerden Seçmeler*, Haz. Hüseyin Özbay, Mustafa Tatçı, İstanbul, Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, (233).

Kara, Mustafa, (2012), "Yunus Emre'nin Tasavvufi Kavramlar Dünyası", *Yunus Emre*, Ed. Ahmet Yaşar Ocak, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay.

Lings, Martin, (2003), *Simge ve Kökenörnek: Oluşum Anlamı Üzerine*. Çev. Süleyman Sahra, Ankara, Hece Yay.

Oflazoğlu, A. Turan, (1995), "Menkıbelerde Yunus", *Uluslararası Yunus Emre Sempozyumu Bildirileri,* Ankara, 7-10 Ekim 1991. Ankara, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yayını.

Ögke, Ahmet, (2005), Vâhib-i Ümmî'den Niyâzî-i Mısrî'ye Türk Tasavvuf Düşüncesinde Metaforik Anlatım, Van, Ahenk Yay.

Önal, Mehmet, (2012), *Hak Çalabım*, Ankara, Türkiye Diyanet Vakfı Yay.

Tatçı, Mustafa, (2008), *İşitin Ey Yârenler: Yûnus Emre Yorumları*. İstanbul: H Yay.

Tokat, Latif, (2012), *Dinde Sembolizm*. Ankara, Ankara Okulu Yay.

Yakıt, İsmail, (2009), *Yunus Emre'de Sembolizm: Çıktım Erik Dalına*. İstanbul, Ötüken Neşriyat.

1944 BÜYÜK SÜRGÜN ÖNCESİNDE KIRIM TATARLARINDA SOSYAL HAYAT

Gizem DİLBER

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı,

Özet

Bu bildiride, Kırım Tatar tarihi ve etnografyası üzerine yaptığı çalışmalarla tanınan Yakup Kerim'in "Küçük Üzen: Tarih, Etnografya" (Akmescit, 2006) adlı eserinin, Küçük-Üzen'deki sosyal hayatın ve bu hayatın mekânlarının anlatıldığı bölümden yola çıkılarak, Kırım Tatarlarının 1944'teki büyük sürgün öncesindeki sosyal hayat mekânları (cami, kahvehane, mektep, çokrak) üzerinde Küçük Üzen köyü özelinde durulacaktır. Bildirinin giriş kısmında Kırım Tatarları hakkında tarih, coğrafya ve sosyal hayat bağlamında kısaca bilgi verildikten sonra Kırım Tatarlarının sosyal hayatını biçimlendiren sosyal mekânlar (cami, kahvehane, mektep, çokrak) Küçük Üzen köyü özelinde yapısal özellikleri ve işlevleri açısından ele alınıp yorumlanacaktır. Bu çalışma ile bir toplumun, özellikle de Kırım Tatarlarının sosyal hayatını biçimlendiren ve ona süreklilik katan sosyal mekânların anlamları, yapıları ve işlevleri bir kez daha gözler önüne serilecektir.

Anahtar Kelimeler: Kırım, Kırım Tatar, Sosyal hayat, Sürgün

Abstract

In this paper, based on the chapters about the social life and social life venues of Küçük Üzen Village in the work "Küçük Üzen: History, Etnography" (Akmescit, 2006) of Yakup Kerim who is well known with his works on Crimean Tatar history and ethnography, social life venues (mosques, cafes, schools etc) of Crimean Tatars before the great exile in 1944 will be held and be focused exclusively on Küçük Üzen village. Proceedings in the introduction, social venues (mosques, cafes, schools, etc) that shape the social life of Crimean Tatars will be reviewed exclusively on Küçük Üzen village by their structural properties and functionalities. With this study, meanings, structures and functionalities of social venues that shape the social lifes of a society, especially of Crimean Tatars will be revealed once again.

Key Words: Crimea, Crimean Tatars, social life, social life spaces

Giriş

Kırım Tatarları, birkaç ay öncesine kadar Ukrayna'ya ait olan fakat bugünlerde Rusya Federasyonu'na bağlanan Kırım özerk bölgesinde yaşamaktadır. Tarihte Hunlar, Moğollar, Ruslar ve Osmanlı Devleti ile ilişkileri bulunan bu halkın, hareketli bir geçmişi olduğu açıktır.

Kırım Tatarlarının, bölgedeki varlığı Hunlara kadar dayanmaktadır. Hunlar, IV. asırda Kırım yarımadasını hâkimiyeti altına almıştır. Ancak bu coğrafyada fazla kalmayan Hunlar, arkalarında kalıcı izler bırakamamıştır. Daha sonra VI. asrın ikinci yarısında, Göktürk Kağanlığının hâkimiyeti altına giren bu bölge, VII. asrın ortalarında Hazar Kağanlığı oluşana kadar Türklere kısmen de olsa ev sahipliği yapmıştır.[1]

Hazar Kağanlığı sırasında, bölgenin tamamı kağanlığın elinde değildi. Güneydeki sahil şeridi Bizans İmparatorluğuna bağlıydı. Hazar Kağanlığı zamanla imparatorluğa dönüştü ve 15. yüzyıla kadar yarımada Avrupalılar tarafından "Gazaria" olarak anıldı. [2]Hazar İmparatorluğu Musevi inanışında olan bir topluluktu. Fakat hiçbir zaman dinsel anlamda baskı ve ayrımcılıkta bulunmadı. Hoşgörülü olan bu toplulukta Müslüman Kırım Tatarları da yaşamaktaydı.[3]

Hazar İmparatorluğu, IX. yüzyılın ikinci yarısında yıkıldı. Fakat Orta Asya kavimlerinin VIII. yüzyılda başlayan göçü, devam etmekteydi. [4] Bundan dolayı, Kırım yarımadasındaki Türk etkisi sona ermedi. Göç sırasında Peçenekler, X. Yüzyılın ikincisi yarısından başlayarak yarımadanın step ve dağ etekleri kısmına yerleştiler. Böylece adanın güneyinde Bizanslılar, orta kesiminde ise Kıpçaklar yaşamaya başladı.[5]

Peçeneklerin ardından, 10–11. yüzyıllarda bölgeye göç eden Kıpçaklar (Kumanlar), bölgenin neredeyse tamamına yerleşmiş ve hâkimiyetini kurmuştur. Orta Asya'dan Doğu Avrupa'ya kadar, Karadeniz'in kuzeyine "Deşt-i Kıpçak" adını veren Kumanlar, güneyde Mısır hâkimiyetinden kaçıp bölgeye gelmiştir.[6]

Bu özelliklerinden dolayı Müslüman bir halktır. Kırım'ı da büyük oranda Müslümanlaştırmışlardır. 13. yüzyıla kadar hâkimiyetini sürdüren Kıpçaklar, 1227'de Selçuklu hükümdarı I. Alâeddin Keykûbat tarafından Suğdak limanının fethedilmesiyle Selçuklulara vergiye bağlandı.

XIII. yüzyılın başlarında meydana gelen Moğol istilası, bölgede ilk olarak 1223 yılında kendini gösterdi. Kıpçak- Rus birliklerini bozguna uğratan Moğol ordusu, fazla kalıcı olamadı. Ancak 1237'de Cengiz Han'ın torunu Batu'nun ordusu, Kırım dâhil, Avrupa içlerine kadar talan etmiştir. Böylece Kırım, Cengiz İmparatorluğunun hâkimiyetine girmiştir. Cengiz Han'ın vefatından sonra, imparatorluk dört varisi tarafından paylaşılmıştır.[7]

Kırım topraklarında da tarihte "Altın Orda" olarak anılacak hanlık kurulmuştur. [8]Hanlıkta yönetici ve ordu kısmı Moğol olsa da halk Türk'tü. Devletin ana bölgeleri olan İdil(Volga), Deşt-i Kıpçak ve Kırım'daki Türk nüfusun çokluğu, birkaç nesil sonra hanlığı Türkleştirdi ve müslümanlaştırdı. 15. yüzyılda da devlet, resmen Müslümanlığı kabul etti.[9]

Altın Orda Hanlığı sırasında "Tatar" ismi ön plana çıkmaya başlamıştır. Asıl "Tatar" soyu, Moğol kökenlidir. Fakat Moğolların istilâ ettikleri bölgede yaşayan halklara, özellikle Türklere, doğu ve batı kökenli araştırmacılar "Tatar" adını vermiştir. Şimdilerde

[1] Kırımlı, H., "Kırım Tatarları Kimdir?", http://www.kirimdernegi.org.tr/sayfa.asp?id=456.
[2] Kırımlı, H.
[3] Kırımlı, H.
[4] Roux, J.P.,(2007), *Pasifik'ten Akdeniz'e 2000 Yıl,* İstanbul, Kabalcı Yay., s. 171-173.
[5] Kırımlı, H.
[6] Kırımlı, H.
[7] Kırımlı, H., "Kırım Tatarları Kimdir?", http://www.kirimdernegi.org.tr/sayfa.asp?id=456
[8] Kırımlı, H.
[9] Kırımlı, H.

kullanılan anlamıyla "Tatar", Altın Orda Hanlığına tâbii olmuş halka verilen addır. 20. yüzyıla kadar Kırım halkı, Müslüman Tatarlar olarak tanınacaktır.

Kırım'ın, Osmanlı Devleti ile ilişkileri, Altın Orda hâkimiyeti zamanında başlamıştır. 1475'te Osmanlı ile ittifak yapan Kırımlılar, yaklaşık üç yüz yıl boyunca Orta Avrupa, İran ve Mısır' a kadar mücadele edeceklerdir. XV. yüzyıla kadar, Kırım hanlığının hükümdarı olan Giray Han ve onun soyundan gelenlerle Osmanlı ilişkileri giderek sıklaşmıştır. XVI. yüzyılda Altın Orda Hanlığının resmi ve siyasi kimliğini de bünyesine alan Kırım Hanlığı, Türk ve müslüman hanlıkların güçlü lideri haline gelmişti. Bu dönemde kendine özgü kimliğini de kazanan halk, parlak bir Türk- İslâm sentezi oluşturan devlet olmuştur. XV- XVIII. yüzyıllar arasında ünlü âlimler, devlet adamları, komutanlar ve sanatçılar yetiştiren bir ülke haline geldi. Ancak XVIII. yüzyılın içinde, Osmanlı İmparatorluğu ile paralel, bir çöküş sürecine giren Kırım Hanlığı, 1769–1774 Osmanlı- Rus savaşlarının kaybedilmesi ve Osmanlı'nın 1774 Küçük Kaynarca Antlaşmasını imzalamasından sonra, Osmanlı himayesinden çıkmıştır. Kırım ve Rusya arasında 1783 yılına kadar süren çatışmalar sonucunda ise, Kırım Rusya tarafından ilhak edildi.

Rusya'nın, Kırım'ı almasından sonra, tarihte bilinen Panslavizm politikasını hemen uygulamaya koyduğu görülmüştür. Onlara göre Kırım Tatarları, topraklarından def edilmesi gereken yabancılardır. Bunu sağlamak için, çoğu çiftçi kesimden oluşan Kırım halkının, topraklarını elinden alıp Rus memur ve asilzadelerine verdiler. Ekonomik anlamda çöken halk göç etmeye mecbur bırakıldı. Romanya, Bulgaristan, Polonya, Kafkasya, Türkiye gibi birçok ülkeye dağılmaya başladılar. Çarlık hâkimiyetinde olan Kırım'da, halk "vatan, bağımsızlık, millet" gibi kavramlara daha çok önem vermeye başladı. Önce 1905 Rus inkılâbı, ardından Osmanlı'da yaşanan 1908 Meşrutiyetin ilanı süreçlerinde, Kırım ve Osmanlı birbirine daha çok yakınlaştı.

O dönemde yaşayan ünlü isim İsmail Gaspıralı, 1883'te Bahçesaray şehrinde çıkardığı "Tercüman" gazetesi ile halkını uyandırmayı, eğitim ile Rus baskılarına karşı koymayı anlatan yazılar yazmıştır. Halkın eğitimi için Bahçesaray'da okul açmış, dönemin Osmanlı hükümeti ile sıkı ilişkiler kurarak öğretmen ve kitap yardımları almıştır. Gaspıralı'nın fikirleri çerçevesinde oluşan aydınlar grubu, halkı modernleştirip millî kimliklerini korumaları ve yaşatmaları için destekte bulunmuşlardır. Ancak bu, Rusları rahatsız etti. Çünkü güçlenen Kırım halkı, isyana geçebilecek kadar kuvvetleniyordu. 1917 Ekim Devrimi ile yıkılan Çarlık Rusya'sından kalan boşluktan fırsat bulan Kırım aydınları, Kırım'ın özerk bir devlet olabilmesi için çalışmalara başladı. "Kırım Demokratik Cumhuriyeti" ismi ile Bolşevikler tarafından kabul edilen çalışmalar, 1918 yılında, Bolşevik yanlısı deniz orduları tarafından kanlı bir katliamla sarsıldı. Bu katliam ile birlikte başlayan iç savaşlar, Stalin'in 1920'de başa geçmesi ile zirve yaptı. 1928'de ekonomik durumları iyi olan köylülerin casusluk yaptığı iddiası ile Sibirya'ya sürgününe karar verdi. Birçok Kırım Tatarı, bu sürgünde hayatını kaybetti. 1930'lu yıllarda, birçok Kırım Tatarı âlim, sanatçı, asker, eğitimci, aydın kim varsa, Stalin'in vahşi politikası ile ya idam edildi ya da sürgünde yaşamını yitirdi. Esas sürgün ise, 11 Mayıs 1944'te Stalin tarafından imzalanan ve son ferdine kadar Kırım Tatarlarını topraklarından çıkaran antlaşma ile başladı. Köylerinden, evlerinden askerler tarafından sürüklenen halk, vagonlara tıkıştırılarak Sibirya'nın buz çöllerine, Ural dağlarına gönderildiler. Bu vahşi tehcir sonrasında bilinen ölü rakamı 100.000'nin üzerindedir. [10]

[10] Kırımlı, H., "Kırım Tatarları Kimdir?", http://www.kirimdernegi.org.tr/sayfa.asp?id=456

Sürgüne kadar yaşadığı topraklarda modern ve çalışkan bir hayat süren Kırım Tatarlarının, sosyal hayatı da bir o kadar hareketliydi. Bildirimizde Kırım'ın Akmescit şehrine bağlı, Küçük Üzen kasabası örnekleminde, Yakup Kerim tarafından kaleme alınan "Küçük Üzen: Tarih, Etnografya" (Akmescit, 2006) adlı çalışmasını Türkiye Türkçesi'ne çevirerek Kırım Tatarlarının sosyal hayatından ve bu hayatın yaşandığı sosyal mekânlardan bahsedeceğiz. Bu çalışma ile bir toplumun, özellikle de Kırım Tatarlarının sosyal hayatını biçimlendiren ve ona süreklilik katan sosyal mekânların anlamları, yapıları ve işlevleri bir kez daha gözler önüne serilmiş olacaktır.

Kırım Tatarlarında Sürgün Dönemine Kadar Sosyal Hayat

Kırım Tatarları Bolşevik ihtilaline kadar pek çok alanda aktif bir halktı. Geleneklerine, inançlarına ve vatanına çok bağlı olan bu halkı, daha yakından tanımak için araştırmacı Yakup Kerim'in incelediği ve derlediği Küçük Üzen kasabasındaki sosyal hayatı paylaşacağız.

Küçük Üzen kasabasını bir medeniyet merkezi olarak nitelendiren Kerim, insanların öncelikli olarak alışveriş gibi bir takım yollarla iletişimde bulunduğunu anlatır: "İnsan topluluğu ortaya çıktığından beri, insanlar konuşmaya ihtiyaç duyarlar… Birbirlerine gelip giderler, birbirilerine ellerinde olan ürünleri değiş tokuş ederek iletişim kurarlardı." [11] Küçük Üzen kasabasının modern ve gelişmiş bir yer olduğundan bahseden Kerim, 1905 Rus inkılâbından önce kasabada 2500 kişinin yaşadığını söyler. Tamamının Müslüman olduğunu, hiçbir şekilde hırsızlık, alkoliklik gibi durumların yaşanmadığını, birbirlerine saygı ve nezaket gösterdiklerini anlatır. [12]

Her bir sakinin hareketleri ve kendisi taşıyıp gençlikten ihtiyarlığa cemaat tarafından gözlenirlerdi."[13]

Küçük Üzen halkının her daim çocuklarının terbiyesi ve eğitimine önem verdiğinden de bahseder: " Her bir Küçük Üzenliye çocukluktan itibaren gereken çizgiler verilir, terbiye edilir. Terbiyelerini cami, okul, kahveler, pınardan edinirlerdi.

Bu bilgilerden sonra teker teker cami, okul, pınar çevresini bize hayatın içinden örneklerle açıklar.

Kerim'e göre ***"cami"***, topluluk içindeki en önemli yerlerden biridir. Camide farz olan ibadetleri yapmak dışında, yardımlaşma, yeni doğan bebeklere ad koyma gibi geleneklerinde yerine getirildiği yerdir. Cami konusunda Çarlık Rusya'sı ve Sovyet hükümetinin tutumunu da şöyle ifade etmektedir:" Çarlık Rusya'sı, ondan sonra ise Sovyet hükümeti birbirinden etkilenip, Kırım halkı ve onun medeniyetinin bağlı olduğu her bir şeyi yok etmeye çalıştı. Bu canavar yıkıcının zayiat verdiği zaman 1945 senesidir. O zaman halk hakkında bütün ilim ve edebiyat, ateşler içinde yanıp gitti. Bugün bile bu yüzden halk ve onun medeniyeti hakkında doğru bilgilere ulaşmak pek mümkün değildir."[14] Bu açıklamasıyla anlaşılan, Rusların, Kırım halkına çokça zulmettiği ve hiçbir şekilde yaşamalarına fırsat vermediğidir. Küçük Üzende, halkın dine ve dinî eğitime verdiği önem açıkça belirtilmiştir.

Mekke ve Medine, müslümanlar için en kutsal iki şehirdir. Fakat Kırım Tatarları için durum daha da özeldir. Hacılığa gidip geldikten sonra, kişinin parası ve arsası ile cami yaptırmaya niyetlenmesini şu cümlelerle ifade eder: "Her insan için mukaddes yer

[11] Kerim, Y., (2006), *Küçük Üzen: Tarih, Etnografya*, Akmescit, Dolya Yay., s. 35.
[12] Kerim, Y., (2006), s. 36.
[13] Kerim, Y., (2006), s. 36.
[14] Kerim, Y., (2006), s. 36.

olan Mekke ve Medine'ye hacılığa gidip, Allah önünde borcunu ödemenin gerektiğini söylenir. Ziyaret zamanı müslüman medeniyetine yüksek değer vererek, evine döndükten sonra kendi parasıyla cami yaptırmaya niyetlenir. Kendi arsalarından bir kısmını verip, bu yerde caminin temelini koyar."[15] Bu durum gerçekleşirken köy ahalisinin de yardım ettiği görülmektedir. Kiminin para desteği kiminin de işçi desteği sağladığı bilinmektedir. Türkiye'de de bu yardım "imece" olarak bilinmektedir.

Küçük Üzende yer alan ilk camiden de bahsedilir. Caminin 11. asırda inşa edildiği belirtilir. Fakat inkılâp ve sürgünler sırasında zarar gören binanın, Bolşevik askerleri tarafından harap edilip kulüp haline getirildiğini şöyle ifade eder:" Şimdi köyde kalan yıkıntının, 1840 senesinde kurulduğu bilinen camiye aittir. Caminin içi ve dışının korunuşu pek acıklı anlatılır. Elbette 60 yıl boyunca bakılmayan, tamir edilmeyen binanın yıkılmasına da şaşırmamak gerek. İnkılâptan sonra, 1927–1928 seneleri, caminin yeri Bolşevik askerleri tarafından kapatıldı. Binanın sağ tarafında merdiven olan yerde 7,6 metre yükseklikte minaresi vardı.

Onun tepesine çıkınca, bütün köy ve köy etrafındaki manzarayı görmek mümkündü. Bu minareyi tamirle ikiye çıkardılar. 1930 senesi cami kapatıldıktan sonra binada kulüp açtılar. Küçük Üzenlilerin sürgününden sonra ise hocalık bahçesine çevirdiler. Böyle viran halde 1990 senesine kadar durdu."[16]

1927 senesine kadar caminin köyün merkezi olduğundan ve çok değer verildiği bilinmektedir. Her ne olursa olsun halktan biri, başı sıkıştığında camiye gelir ve burada sorununu paylaşarak çareler arardı. Kerim, halkın camiye sadece dinî anlamda değil, tüm hayatı içine alacak şekilde sosyal bir paylaşım alanı olduğundan bahseder. Özellikle Ramazan ayında, caminin apayrı bir yer halini aldığını, köy halkının hayatının her ezan sesinde durduğunu anlatır.

Kahveler, günümüzde de sosyal ortam olma özelliğini ilk sıralarda taşımaktadır. Kahvelerin geçmişi ülkemizde "kıraathane" yani okuma yeri olarak başlasa da, artık kâğıt oyunları oynanıp çay içilen mekânlar haline gelmiştir. Küçük Üzende ise durum bundan çok farklıdır. Kerim, 1930'lu yıllara kadar köyde iki kahve olduğunu söyler. Kahvelerden biri, sürgün sonrası kütüphaneye çevrilmiş ve uzun yıllar öyle hizmet vermiştir. Diğeri ise, sürgünden sonra ambar olarak kullanılmış, 1944 sürgününden sonra da tamamen yıkılmıştır.

Kahvelerin iç düzeni ise şöyle tarif edilmektedir: "Tabandan 50–60 santimetre yükseklikte ağaçtan destekleyen setler- masalar kurulu, üstlerinde biri birinden çok uzak değil, alçak sofralar koyulurdu. Onların etrafında köy yününden doldurulan 60 santimetre genişliğinde uzun minderler döşeli, duvarlara yine yünle dokunan halılar asılmış, 70 santimetre yükseklikte duvar yastıklarla dayandırılmıştır. Yastıkların tepesindeki duvarlar çeşit örneklerle uyumlu hale getirilmişti. Gece kahveler büyükçe lambalarla aydınlatılıyordu. Kahvenin ortasında, seyrek- köşede, ağaç ya da ağaç kömüründen kızdırılan soba koyulurdu." [17]

Kahvehanelerde en çok kahve tüketilirdi. Çünkü çay kültürü Kırım Tatarları arasında çok fazla yayılmamıştı. Soba üzerinde, taze çekilmiş kahve çekirdeği ile yapılan kahveler, halk tarafından çok sevilirdi. Mis gibi kokusu insanı rahatlatır, dinlendirir. O dönemde aydınlanma fener veya mum ile sağlanmaktaydı. Kerim, özellikle akşamları

[15] Kerim, Y., (2006), s. 37.
[16] Kerim, Y., (2006), s. 39.
[17] Kerim, Y., (2006), s. 40.

kahve ve kahvenin bulunduğu mekânı şöyle tarif eder:" Güz ve kış vakitlerinde, hocalıkta işleri azalınca, köyün büyükleri boş vakitlerini kahvelerde geçirmeyi severler. Karanlıkta köylüler kendi fenerleriyle gelip gider, bu sebepten kahve etrafları onda- bunda parlayıp giden fener ışıkları gökten yıldız düşmesini andırırdı."

Kahveler sadece halkın kahve içip sohbet ettiği yer değildi. Aynı zamanda misafirler ağırlanır, saz çalınıp "yır" söylenir, âşıklar gelir, çalgıcılar *caz, mandolini, mulun zurna, kabalda* vesaire aletlerini çalarlardı. Bazen kahvelerde, oyun oynandığı da olurdu.

"Alçık" adı verilen bir oyun vardı. Kerim, bu oyunu şöyle tarif eder:" Başta olan parasına, sonra borcuna, biraz daha sonra ortağa koyar, buna atlar koyulur. Bazı bir hallerde bütün malını harcayan adamlar da olurdu." Böyle durumlarda yaşanacak senaryo genellikle aile kavgasıdır. Ancak Küçük Üzende senaryonun başka olduğunu görüyoruz. Kerim'in ifadesiyle:" Sabah kaybedenin evine gelip, hayvanlarını toplayıp gidince, evin hanımı şaşıp kaldı, kocasının yaptıklarını onaylamasa da bir yaramayan söz bile söylemedi. İşte Küçük Üzen kadınlarının tabiatı da öyleydi."[18]

Kahvelerde, günümüzdeki gibi sadece erkekler vakit geçirirdi. Yalnız bu sadece boş vakti değerlendirmek olmazdı.

Önemli konular; içtimai- medenî terbiyeli, haberler söylenen, davalı meseleler çözülen, ölüm- kalım meseleleri görüşülen, nikâh hakkında anlaşılan, avcılar ve balıkçıların toplandığı, iktisadî sorunların çözüldüğü, insanları birleştiren ve bir fikirde buluşturan, şakaları ve halk ağzı yaratıcılarının konuştuğu, menfi hareketlere kıymet vermeyen, olacak bereketin tartışıldığı bir merkezdi.[19]

Okul ya da genel kavram ile eğitim, her dönemde halklar için önemli bir yerdir. Çünkü halkların ilerlemesi, gelişmesi, geleceğe yürüyebilmesi için eğitim temel bir ihtiyaçtır. Kırım Tatarları, her dönemde, ister dinî ister ilmî olsun eğitime çok değer vermişlerdir. Mümkün olan en üst seviyede nesillerini eğitmek için tüm imkânlarını seferber etmişlerdir. Biraz da bu sebepten Ruslar tarafından sevilmeyen halk, eğitim alanında da birçok baskı görmüştür. Özellikle harf sistemi iki kere değiştirmişler ve öz dillerinden tamamen koparılmaya çalışılmıştır. Kerim, bu dönemleri şöyle ifade etmektedir:" Hepsi okullarda okutup Arap harflerindeki yazıları öğrenir, her bir Küçük Üzenli, Kuran-ı Kerim'i ve Arap harfleriyle yazılan kitapları okumaya çalışırdı. Bundan gayri Küçük Üzenli olsun, genellikle Kırımlı olsun, Türk dünyasında kullanılan dilleri tercümesiz anlar edebiyatlarını okuyup bilirdi. Bu halklar sırasına Osmanlı Türkleri, Türkmenler, Azerbaycanlılar, Özbekler, Kazaklar, Kırgızlar, Kazan Tatarları, Gagavuzlar ve diğerleri girerdi. 18–19. asırlarda Türk halkları biri birinden çok ayrılmaz ve bir dilde serbest lakırdı etmeye imkânları vardı. Lakin 1927 senesi Sovyet rejimi Kırım halkının tahsil sistemini yıkmaya mahkûm etti. 1927 senesi Moskova'dan Arap elifbasından Latin elifbasına geçmek hükmü geldi. Böylelikle şu yıl mektebe giden çocuk on yıldan sonra ecdatlarının yazdığı ya da diğer Türk memleketlerinde basılan edebiyatı okuma imkânından mahrum edildi. Aksine büyükler neslinin Latin elifbası kullanırken basılan edebiyatı okuyamayacak gibi cahilliği öğretildi."[20]

1920'den II. Dünya Savaşına kadar olan dönemde Kırım Tatarları üzerindeki baskılar, siyasi karmaşa sebebiyle biraz hafifledi. Bu ara dönemde, orta eğitim kurumları açılmaya başladı.

[18] Kerim, Y., (2006), s. 40.
[19] Kerim, Y., (2006), s. 41.
[20] Kerim, Y., (2006), s. 41-42.

Kerim bu istibdat dışı kalan dönemi şöyle tarif etmekte:" 1920 seneleri vatandaşlar savaş bittikten sonra, Kırımda Sovyetler tarafından "önceden baskı altında bulunan Kırım halkına özgürlük" ilan edildi. . Ulu- Üzen, Küçük- Üzen, Kuru- Üzen ve Tuvakta da okullar açıldı. Ulu- Üzende 7 yıllık tahsil okulu, Kuru- Üzen ve Tuvakta başlangıç okulları, Küçük- Üzende ise 10 yıllık orta eğitim mektebi açıldı. Çarlık hükümeti tarafından çok yıllar boyunca bilgiden ayrılan halk için böyle fırsat pek olumlu geldi. Kıştan çıkan balkurt sepeti gibi köyler canlandı ve harekete geçtiler. Ana- babalar öz evlatlarını yaşına bakmadan okula yazdırmaya yarıştılar. Böyle hareketlilikten şaşkın rehberler ne yapacağını bilemediler. Bu kadar öğrenciye ne sınıflar ne rahleler ne hocalar ne de derslikler yetişmedi. Okul müdürleri kendi okullarına başka köylerden hocalar davet etmeye başladılar. Örneğin, Ulu- Üzende Tuvak' tan gelen hoca çalıştı. Küçük-Üzen ve Kuru- Üzende ise Ulu- Üzenden hoca davet edildi.

Küçük- Üzen Okulu tahsil ve maarif merkezi olup kaldı. Bunda pekiyi mütehassıslar, yaşayış inceliklerini göz önünde tuttular. Çocukları seven ve kendini bilen hocalar çalıştı. Okulda komşu köy hocaları arasında ana- babaları görüşen, çeşitli okul ilimleri boyunca yarışlar düzenlenirdi. Okuma esnasında ana dilinde alıp verilen, Rus hem de önemli dillerinden bilgi verilirdi. Sekizinci sınıftan başlayıp, yan köylerin çocukları bu okulda eğitimine devam etmek için gelir, mektep yanında bulunan yurtta kalmaya imkânları vardı. Tatil günlerinde evlerine giderlerdi.

Bu okulda çok akıllı çocuklar okudu, kısa zaman içinde okul bitiren gençler Akmescit, Moskova, Leningrad şehirlerinde tahsillerine devam ettiler. Onların içinden âlimler, ilim ve teknik uzmanlar çıktı. Örneğin, Antarktika'ya yapılan keşfin üyesi, araştımacı İbrahim Fakidov Kuru-Üzenlidir. Küçük- Üzen okulunda okudukları zaman kendi yeteneklerini gösterdi. Sonra bütün ömrünü çekirdek fiziğine adayıp, Sovyet ilminin akıllardan silinmesi için çalıştı. Yine bu okulu bitirenlerden "kaytarma" geleneğinin koreografı Hâkim Cemilev idi. Okulu bitirdikten sonra o Yatla tiyatrosu stüdyosuna girdi ve usta oyuncu olup, uzun yıllar boyunca halkımızın kendi enerjisini kullanarak kıvançlandırdı.1941 senesi okulunu bitiren mezunların hepsi, bir adam kalmadan, askere yazılıp, cepheye gittiler. Çoğu sonra subay oldu. Onlar iyi harbiye uzmanları olup kahramanlıkları için ödül ve madalyalar kazandılar." [21]

Su, insanlık tarihinin başladığı günden bu yana, bir medeniyet işareti olmuştur. Aynı zamanda insanlığın yaşamının devamını sağlaması için temel ihtiyaçlarından biri olan su, Küçük Üzen kasabasında, sadece ihtiyaç olarak değil, yaşamın merkezlerinden biri sayılıyordu. Kasabanın içinden geçen pınar, halkın sadece tarla suladığı, evlerine su götürdükleri bir kaynak değil, dinlenme, eğlence ve sohbet yeri olarak görülmüştür. Kerim, her ne kadar abartılı bir anlatımla pınarın suyunun, Mekke'deki kutsal zemzem suyu ile kıyaslanacak kadar önemsendiğini söylese de halk için yine de ikisinin farklı olduğunu belirtmiştir. Köy halkının pınar ile ilişkisini:" Küçük Üzenin genellikle her bir bahçesinde temiz, tatlı suyu olan kuyusu mevcuttu. Ama Küçük Üzenliler kuyunun suyuna kanmaz, pınar suyunun tadı başka, deyip sayarlardı. Kuyu suyunu ev işlerine kullanır, lakin kokulu kahve Küçük Üzenin şanlı ufak aşı, soğuk sarımsaklı yazma ve diğer yemekleri pınar suyundan faydalanıp, yaparlardı." cümleleriyle anlatır ve suyun sadece içme suyu olarak değil, diğer gerekli yerlerde de kullanıldığından bahseder.

[21] Kerim, Y., (2006), s. 44.

Su kenarı, yukarıda bahsedilen özelliklerinin dışında, insanların gidip dinlendiği, sohbet ettiği, rahatladığı yerlerdir. Örneğin; güzel bir havada deniz ya da dere kenarına gittiğinizde hissettiğiniz ferahlık, buna benzemektedir. Canımız sıkkın olduğunda ya da aklımızdaki meseleleri çözmek için sakin bir yer aradığımızda, su kenarları, insanoğlu için en güzel mekânlardan biridir. Küçük Üzenlilerin, pınar başında ya da kenarında yaşadıkları ise, Kerim'in cümleleri ile şöyledir." Köy içinden giden Küçük Üzenli birine rast gelirse: " Merhaba " diye öz geleneğini devam ettirirler. Ama pınar meydanında görüşen köydeşler illa konuşur, uzaktan başlayıp doyuncaya kadar konuşurlar: "İşler nasıl, baban, annen, ev halkı, çocuklar iyiler mi?" deyip başlar ve kendi kişisel işlerini anlatır, danışır, sonra " İnşallah Allah kısmet ederse, her şey güzel olur."deyip sağlık dilerlerdi. Böyle sohbetler insanların keyfini arttırır, birbiriyle güzel ilişkiler, özünde güvenlik doğururdu.

Bunda sert yüzlü adamı görmek gerçekten kötü bir şey sayılır, her kim, yaşlı mülayim ve güler yüzlü olmalı. Bir de, birisinin kahır ve kasavetleri artıp, çaresi bulunmasa:" Ben pınara gidip geleyim." deyip çıkar giderdi. Orada köylüsünü görüp, biraz sohbet eder, hemen ağacına yaslanıp iskemleye oturur, eğer sigara içen biriyse, sevimli dibekten bir sigara tüttürür (Küçük Üzenliler yalnız tütünün dibek cinsini içerdiler.) ve yüreğinin sıkıntılarını yatıştırırdı. Burada her şey- kara servilerin kokusu, pınarın üst kısmından akan şırıltısı insana pozitif etkiler, gönlünü hoş eder."[22]

Pınarın diğer bir özelliği ise, Ramazan ve Kurban bayramları, Hıdrellez gibi zamanlarda yarışmalara buluşmalara yer sağlamasıydı. Pınar kenarında bulunan meydanda bayram zamanları kasaba halkı toplanır, koyunlar kesilip pişirilir, büyük boy kazanlarda çorbalar, yemekler pişirilir, herkes sofraya oturur, hep beraber yenirdi. Yemekten sonra çeşitli yarışmalar ve oyunlar düzenlenirdi. Erkek güreş yarışmasına katılırdı. Kızlar ise "çıyın" ismi verilen bir oyun oynarlardı:"Yemekten sonra çeşitli oyunlar ve yarışmalar düzenlenir, mesela, erkekler güreşe katılırdılar. Bu spor çeşidi en çok seçilen ve sevilen yarıştı. Galip gelenler bahşiş, genellikle koyun alır. Çalgıcılar vurarak çalar, kızlarla delikanlılar birbirinin omuzlarına kollarını koyup büyük daire yapar ve makamına göre "çıyın" oynaya oynaya manileşirlerdi. Arkada duranların her birisinin hiç olmazsa bir beyit söylemesi şarttı. Birkaç beyit söyleyen sonları da olup, onları manici diyip ayırırlardı."[23] Oynanan oyunlarda, maniler, beyitler okunurdu. Bu da halkın, öz kültürünü yaşattığını, edebiyatlarını korumaya ve yaşatmaya çalıştıklarının bir göstergesidir. Oyun sırasında okunan manilerden biri şöyledir:

Vurdum sandık açıldı,
İncilerim saçıldı,
Geliniz, kızlar toplayalım,
Başıma bela açıldı.

Dam üstüne dam yaptım,
Çıktım uzaklara baktım,
Yârin geliyor deseler,
Çifte ışık yaktım. [24]

[22] Kerim, Y., (2006), s.44-45.
[23] Kerim, Y., (2006), s.45.
[24] Kerim, Y., (2006), s.46.

Kerim'in ifadesine göre, pınar meydanında yaşanan hürmet ve birliktelik şu cümlelerle anlatılır:" Meydana çeşitli ekonomik durumu ve terbiyesi olan insanlar toplanırdı, lakin hiç kimse kimseyi rahatsız etmez ve dalga geçmez, herkes özgür ve misafir sayılırdı.

Böyle toplanmalar, Küçük Üzenlilerde birbirine hürmet etmeye ve kimseyi ayırmamaya, genel anlamda dikkat ederlerdi. Buna ispat olarak köydeki ananeleri örnek göstermek mümkün. Eğer aniden insan ölürse, çağırmasalar da bütün köy toplanır ve mevtayı kaldırır, ailesine "Takdir Allah'ın" der ve durumuna göre yardım edelerdi. Böyle tantanalı durumlarda bütün köy halkı birlik olurdu. Böyle önemli zamanları Bolşevikler duyarsa yardımcı olmaya çalışırlardı."[25]

Sonuç

Sonuç olarak, Küçük Üzen kasabası özelinde, Kırım Tatarları 1944'deki büyük sürgüne kadar geleneklerini ve dillerini canlı bir şekilde yaşatmışlardır. Bunda da toplumsal hayatın sürdürüldüğü sosyal mekânların önemli bir rolü olmuştur. Sosyal mekânların sadece gündelik hayatın yaşandığı yerler olmadığı, toplum hayatının düzenli ve ahenkli bir şekilde sürdürülmesinde, yardımlaşma ve dayanışma ruhunun diri tutulmasında, kültürün ve geleneğim oluşması ve sürdürülmesinde, aynı dili konuşan, aynı inanca ve kültüre mensup insanların birbirleriyle kaynaşmalarında önemli işlevlere sahip olduğu da görülmektedir. Bu da, vatanlarından sürüldükleri dikkate alındığında Kırım Tatarları için yurt hayatının, milletin varlığını sürdürülebilmesi için ne anlama geldiğini göstermektedir. Yakub Kerim'in sosyal hayatın yaşandığı mekânlar hakkında Küçük-Üzen özelinde yaptığı tespit ve değerlendirmeler, bu tür sosyal mekânların, başta Türkiye Türkleri olmak üzere, diğer Türk topluluklarının geleneksel hayatlarına yönelik araştırmalar için ne kadar değerli ve önemli olduğunu göstermektedir.

Kaynakça

Kerim, Y., (2006), *Küçük Üzen: Tarih, Etnografya*, Akmescit, Dolya Yay.

Kırımlı, H., "Kırım Tatarları Kimdir?", http://www.kirimdernegi.org.tr/sayfa.asp?id=456.

Roux, J.P.,(2007), *Pasifik'ten Akdeniz'e 2000 Yıl,* İstanbul, Kabalcı Yay.

[25] Kerim, Y., (2006), s. 47.

AZERBAYCAN VE KIRGIZ EDEBİYATINDA KIYAMET MOTİFİ (CENGİZ AYTMATOV'UN "DİŞİ KURDUN RÜYALARI" VE YUSUF SAMETOĞLUNUN "KATLİYAM GÜNÜ" ESERLERİ ÜZERİNE)

Mehman HASAN

Azerbaycan Milli Bilimler Akademisi, Nizami adına Edebiyat Enstitüsü, Türk Halkları Edebiyatı

Özet

Yirminci yüzyılın ikinci yarısında Sovyet işgalinde yaşayan Türk halklarının edebiyatında yeni bir istikamet başlar ve romanlar da kaynaklarını milli kimliğe dönüş, insanın his ve duygularının yansıması, Türk tarihi ve mitolojisinden alır. Bu yeni bir sistemin yaratıcısı hiç şüphesiz ki, büyük Kırgız yazarı Cengiz Aytmatov olmuştur. "Dişi kurdun rüyaları" romanında Aytmatov Akbara ve Taşçeyner adlı iki kurdun şahsında Türk mitolojisinden yaratıcı şekilde esinlenmiş ve bunu eserde başarıyla yansıtmıştır. Eski türk destanlarında kurdun kurtuluş misyonunu Aytmatov yirminci yüzyılda yolunu sapmış insanlara bir örnek olarak gösteriyor. İnsanın ardarda üç nesil kurt yavrularını öldürmesi, kendi kurtarıcısını imha etmesi sonucunu belirliyor ki, bunun adı kıyamettir.

Aynı motif Yusuf Sametoğlunun "Katliyam günü" eserinde de vardır. Eserde Baba Kaha insanların bir inanç yeridir. Onun bulunduğu dağı patlatmaya çalışan insanlar insanlığın sonuna ulaşmış olurlar. Böylece "Katliyam günü" başlar. "Dişi kurdun rüyaları" eserinde Akbara ve Taşçeyner, Avdi Kalistratov, Hazreti İsa Tanrı düzeninin korumaya çalışan karakterlerdir. "Katliyam günü" eserinde ise eski dönemde şair ve onun şiirlerini korumaya çalışan Üfleme Kasım, günümüzde ise Sadi Efendi ve adı anılmayan araştırmacı bilim adamı düzeni korumak için çalışıyorlar. Her iki eserin sonunda da Tanrı düzeninin, insanlığın varlığı uğruna mücadele verenlerin ölmesi kıyametin başlanmasına bir işarettir.

Abstarct

A new direction began in the literature of Turkish peoples who lived under the Soviet occupation in the second half of the twentieth century and the national identity, the reflection of human feelings and emotions and references to the Turkish history and mythology gained strength in the novels. The founder of this new direction was, undoubtedly, Chingiz Aitmatov. In his novel "Doomsday", Aitmatov was inspired by the Turkish mythology in the embodiment of the two wolves - Akbara and Tashcheiner and he successfully portrayed it in the novel. Aitmatov represented the wolf's salvation mission of the old Turkish epos as an example to the people who went astray in the twentieth century. A man's successively killing the three generation of wolf cubs and eliminating his saviour defines his fall which is called the end of the world.

The same motive exists, also, in Yusif Samadoghlu's "Massacre Day". In the novel, Baba Kaha is a person whom people have their faith. Those who strive to blast the mountain where he lives will kill all humanity. Thus, doomsday begins. In the novel "Doomsday", Akbar, Tashcheiner, Avdi Kalistratov and Jesus are the characters who strive to protect the God's order. But in "Massacre Day", in the ancient time, the poet and the protector of his poems, Ufleme Gasim and in modern time, Sadi Afandi and a scientist whose name is unknown endeavour to preserve the order. At the end of both novels, the death of the people who struggle for the existence of humanity and for the God's order is the sign of doomsday.

Dünyanın sonu hakkında fikirler eskiden beri mevcut olmuştur. Tanrı'nın insanlara gönderdiği kutsal kitaplarda mahşer ve kıyametle ilgili bilgiler vardır. İslam'da kıyamet kavramı dünyanın sonunun gelmesi ve yeryüzünde tüm ölülerin dirilerek mahşerde toplandığı gün şeklinde anlatılıyor. İslam inancına göre insanlarda anne-babaya saygının kalkması, gayri meşru doğumların artması, helal ve haramın birbirine karışması gibi küçük alemetlerin ardından gelen büyük alemetleri takiben kıyamet kopacaktır. İslam'da kıyametin yedi işareti görüntülenir. Sahte Mesih olarak adlandırılan Deccal ortaya çıkarak Müslümanlar'ı kötülüğe sevk etmeye çalışması, Dünya'yı 40 gün boyunca bir duman kaplaması, Dabbetü›i-arz adı verilen bir yaratığın ortaya çıkması, güneşin batıdan doğması, Hz. İsa'nın yeryüzüne inerek Deccal'i öldürmesi, "Yeryüzünde bozgunculuk yapacak" diye tanımlanan Ye'cüc ve Me'cüc adındaki iki insan topluluğunun ortaya çıkması, doğuda, batıda ve Arap Yarımadası'nda üç büyük depremin meydana gelmesi kıyametin belirtileridir. Bu alametlerden sonra İslam dinindeki dört büyük melekten biri olan İsrafil'in Sur adı verilen boruyu üflemesi ile her şey yok olacak, Sur ikinci kez üflendiğinde ise tüm insanlar dirilecek ve yaşadıklarında yaptıklarından dolayı yargılanacakları mahşer yerinde toplanacaklar. İslam dininde olduğu gibi Hristiyanlık ve Yahudilik'te de kıyamet öncesinde büyük felaketlerin yaşanacağı öngörülüyor.

Kutsal dini kitaplarda yer alan kıyamet kavramı, Türk halklarının edebiyatının ünlü yazarları tarafından yazdıkları eserlerde kullanılmıştır. Bu açıdan büyük Kırgız yazarı Cengiz Aytmatov'un "Dişi Kurdun Rüyaları" ve Yusuf Sametoğlu'nun "Katliyam Günü" romanları büyük önem taşımaktadır. Her iki yazar eserlerinde Tanrı düzeninden bahsetmiş, insanların bozgunculuk faaliyetinin sonucunda dünyanın sonunun geleceğini ve Tanrı'nın insanlardan hesap sormaya başlayacağını yazmışlar.

Yusuf Sametoğlu'nun "Katliyam Günü» romanı Azerbaycan edebiyatında kıyamet miti ile ilgili yazılan en güzel eserlerden biridir. Roman belirsiz eski dönemi, bize yakın dönemi ve toplumun bu gününü kapsayan üç bölümden ibaretdir. Eserde üç farklı dönemin sosyo-politik ortamı ve bu dönemde insanların bozgunculuk faaliyetinden bahsedilmiştir. Şah Kaçar'ın dönemi ile 1937 yılları baskı dönemi birbiriyle mukayeseli şekilde tarif edilmiştir. Eserde açıklanan Baba Kaha insanların inandığı ve kıyametin geldiğini haber veren mistik karaktertir. Baba Kaha insanların iman yeridir. Kutsal bir yerdir. O bir tür insanların günahlarını ölçen bir tür mizan-terazisidir. Romanda, hayırla şerin, insanlıkla nadanlığın, namuslu olmakla riyakarlığın, adaletle haksızlığın, insana sevgiyle insana düşmanlığın, ilerleme ile geriliğin karşılıklı ilişkisi, zıt kutupların mücadelesi, çarpışması gibi açıklanmıştır. Baba Kaha'nın iyilik sembolü olan vahim rüzgarı hep eser - bazen güçlü, bazen de yavaş, er ya da geç herkesi sürüklüyor – insanın adına layık olanları da, yırtıcı doğalı "ikiayaklıları" da. "Geliyorum! Geliyorum ki, hesap çekem, geliyorum ki, bakalım bu iki ayaklı, demir giyimli, nizeli-kalkanlı, aylarca su yüzü görmeyen, kirden-pasdan sıfatları kararıp bakır rengine çalan bu iki ayaklı şeytanlar neden böyle kudurmuşlar?[1]"

[1] Səmədoğlu, Y., (2005), Seçilmiş əsərləri. Bakı, Şərq-Qərb, s.12

Romanda aydın insanlar, başlıca olarak, sanat adamlarından ibarettir. Katledilen ve kendi kendini katleden sanat adamları iyi güçlerin sembolü olarak görülür. Hükümdarlar, Hace Enverler, Salahovlar karanlığın sembolüdür, bin türlü sıfata sahip, bin türlü hile ile uğraşan şer güçlerin temsilcileridir. Diğer tarafta hakim tabaka temsilcileri, hükümdar, onun veziri, Salahov ve Muhtar Kerimli gibiler bulunuyor. Hükümdarın tarafı ile Salahov'un tarafı birleştiği gibi, istilacı hükümdarın büyük katkıları yerine, kendi şehirlerindeki en büyük şairin başını isteyen hain şairlerin işini de Muhtar Kerimli sürdürüyor. Ormanda tuzak kurup, demir ve kan kokusu içerisinde komşu kaleyi alıp dağıtmaya ve nüfusunun tamamını öldürmeye hazırlanan hükümdar bu kaleden gelen satılmış şairlere «batı yıldızı büyüklüğünde mücevher" ve "Hint pırlantaları" vaat ediyor, fakat kalenin hızlı ve kolay zaptedilmesi için bir takım önemli sırları söylemeye gelen bu hainler, bu teklifleri kabul etmek yerine, kaledeki şairin başını istiyorlar. Bu haberi duyan hükümdar haklı olarak şöyle diyor: "Böyle memleketin bir kalesini değil, bütün kalelerini almak gerekiyor. Böyle memleketi yerle bir etmek gerekiyor" ve ediyor da. Hain şairler arzularına ulaşırlar: büyük şairin önce dili, sonra da başı kesiliyor ve altın tepside onlara sunuluyor. Bu tür rezil şairlerin sonraki varisi Muhtar Kerimlidir. Halkın sevgisini kazanmış Sa'd'ı Efendi'yi ve daha bir çok kişiyi Salahova sevkederek, hile ve riyakarlıkla imha ettiriyor. Sonraki kurbanı – adı bilinmeyen hasta yazar onun yüzünden yatağa düşmüştür ve bu hasta biraz iyileştiği zaman, Muhtar Kerimli yeni bir manevi darbe ile onu imha ediyor. Büyük ve güzel şairin başı kesilirken bir kişi bile sesini çıkarmıyor. Muhtar Kerimli büyük yazar ordusunun gözleri önünde bir zamanlar Sa'd'ı Efendi ile alay ederken ve bir süre sonra da hasta yazara hakaret etmeye başlıyor ve kimse buna karşı bir cevap vermiyor.

Üfleme Kasım›ın yaşlı ninesinin - dünyanın en yanık ağıçısının, memleketin en ihtiyar kadının dedikleri Baba Kahaya ulaşıyor. Baba kahanın derinliğinden kalkan rüzgar döne döne yükselerek yıldızlara ulaşıyor, dev buz parçalarına dönüşüp yer yüzüne inerek memleketi buz altında koyuyor, yüzü ayva çürüğünden daha kırışık olan korkunç hükümdarı, onun sadık hizmetçisi Hace Enveri buza dönderiyor, onların cinayetlerinin üstüne perde çekiyor ....[2]"

Aynı motif "Dişi kurdun rüyaları" romanında da tasvir edilir. Eserde Hazreti İsa, Avdi, Boston, Akbara ve Taşçeyner doğru kutupta durarak tabiatı, insanlığı yok etmeye çalışanlarla mücadele ediyorlar. Onlar bu mücadelede aciz, mağlup taraf olsalar bile hak uğruna savaşıyorlar. Tanrı bunları görüyor ve onlar da Tanrı'ya tapıyorlar. Ölüm döşeğinde Avdi Tanrı'dan yardım istiyor: "Ey hemderd, ey Hayır sahibi, ey heqq, geç günahımdan, el benim etek senindi. Ancak ne dünya malında tamahım var, ne de ondan yana minnet sahibi olmam ki, ömrümün üstüne ömür gelsin. Teki insanların yardımına yetişesin. Senden isteyim budur! Ey Merhametli, bizi haberdar kıl, yeryüzünde hayır ile şer kavuştuğuna göre kendimize beraat kazandırma. İnsan kuluna insaf eyle, gözünü aç. Kendi derdimi konuşmaya dilim dönmez. Ahir Günüme şükürler olsun, ateşte yansa, veya öyle bir aleme düşsem ki, ucu bucağı anlaşılmaya, alnıma yazılan kabulumdur Kısmetimiz Senin elindedir ey görünmez, ey Yaratan ..... Senden tek isteyim var, ondan başka hiç birşeyde gözüm yok ... [3]" Romanda Tanrıya hizmet edenler ölseler bile, insanlara iyimser ruh verir. Şer, şiddet, riyakarlık güçlü olsa bile bunların elverişli, geçici ortamları kullandıkları ve sonlarının olmadığı görülüyor..

[2] Kazımov Qəzənfər, Humanist ideallar romanı, http://www.qkazimov.gen.az/arxiv/m23.htm

[3] Aytmatov Ç.(1991), Qiyamət, Bakı, Yazıçı, s. 177

Akbara her gece Börü Anaya yalvarıyor. Cengiz Aytmatov, yavrularının acısıyla uluyan dişi kurdun bu tavırlarını kutsal sayılan Börü Anaya yakarışı olarak tarif ediyor. Böylece, insanların yanlış tavrının sonucunda üç nesil yavrularını kaybeden kurt Tanrı'ya yalvararak, ondan yardım istiyor. "Bana göz yetirsene Börü Ana, ey bütün kurtların penahı, ben de soğuk dağlar arasında tek kalan Akbara. Derdim büyüktür ey Tanrım! Feryadımı duyuyor musun? Yeryüzüne in, gel, doğduğum yerlere, azman çöllere götüreyim seni, oralarda bizlere yer yoktur. Bu dağda taşda yağmalandık görünen o ki bundan böyle hiçbir yurtta yuva kuramayız. Yeryüzüne inmesen bile Börü Ana, o zaman ben zavallıyı, yavrudan yetim kalan Akbarayı götür. Feryadımı duy, beni duy Börü Ana![4]" Kurt kendi tanrısı Börü Anadan neslinin devam etmesi için yardım ister. İnsan ise düşünmeden kurtarıcısını-kurdu yok ediyor. Bilindiği gibi, genellikle Orta Asya bozkırlarında Bozkurtlar sürü halinde yaşarlar. Yazar ise eserde sadece iki kurttan bahsediyor. Bu, aslında kurtarıcı sayılan kurdun son neslidir. Her türeyişte insan faktörünün yokediciliği sonucunda onların nesil artırma istekleri boşa çıkıyor. İnsan kendi kurtarıcısının neslinin yok etmekle bir tür kendi sonuna -Tanrı sınavı olan- kıyamete yaklaşıyor. Roman kötülükiyilik, dünyanın sonu, Tanrı'nın belirlediği düzen ve insanların bozgunculuk faaliyetinden bahsediyor. Doğayı ve kendi soyunu acımasızca mahveden insanı bir sonuç bekliyor -Kıyamet. "Cellat kütüğü"nde (eserin diğer bir adı) en sıradan gerçekler metaforalaşarak, olağanüstü çelişkili metaforlara dönüşüyorlar, -insan kendi efsanevi hamisinin -içinin katiline dönüşür ve onun trajedisi başlar[5]".

Tanrı dünyanın düzenini yaratılıştan belirlemiştir. Aslında Tanrı'nın varlığını idrak etmek, bu ilahi düzeni idrak etmekle mümkündür. Bizim dünyamız güneşin etrafında dönüyor. Yerkürenin güneşin etrafında dönüşü ne bir saniye erken ne de bir saniye geç değildir. Böyle olsa dünya ya yüksek ısıya maruz kalarak yanar ya da çok düşük ısılarda bulunacağı için donar. Doğal alemde, hayvanlar arasında da bu düzeni görmek mümkündür. Cengiz Aytmatov "Dişi Kurdun Rüyaları" romanında düzen anlayışını ve insanların bozgunculuk faaliyetine eğilimlerini büyük bir ustalıkla yansıtıyor. Tanrının düzeninin korunması ve yüceltilmesi uğruna çalışan Avdi Kalistratov, Akbara gibi karakterler mücadelelerinin sonunda ölüyorlar. Sonuçta ise ne yazık ki Tanrı'nın düzenini bozanlar galip geliyorlar. Aytmatov bu bozgunculuğun sonucunda kıyametin oluşacağına işaret ediyor.

Azgın insanlar öyle bir duruma gelmişler ki, kutsal varlıkları dahi yok etmeye başlamışlar. Baba Kahanı yok etmek, patlatmak, yeryüzünden silmek istiyorlar. Kurtları öldürerek insanlığın kurtarıcısını mahvediyorlar. "Avdi ölüm döşeğinde ona yardımcı olan inancının ve dininin kutsallarını, kendi kurtarıcısını değil, Kurdu çağırıyor[6]". "Katliyam Günü" eserinde de Tanrının düzenini korumaya çalışanlar yüzlerini henüz sabırla bekleyen Baba Kahaya dönüyorlar. "Katliyam Günü"nde olduğu gibi "Dişi Kurdun Rüyaları» romanında da aynı motif kendini gösteriyor. Burada olaylar esasen Akbara ve Taşçeyner adlı iki kurdun yaşadıkları olaylar üzerine kuruluyor. Türk mitolojisinde Kurt kurtarıcı, koruyucu, hami olarak değerlendiriliyor. Nitekim Baba Kaha insanlar için kutsaldır, ayrıca kurt da kurtarıcı sembol olarak dokunulmazdır. Kutsal kitaplarda da belirtildiği gibi kıyamet, insanların kendi inançlarını yıkmaya ve inançlarına sırt çevirmeye

[4] Aytmatov Ç.(1991), s. 229

[5] Cəfərov N.(2013), Böyük mədəniyyətin övladı, yaxud varisliyin poetikası. Çingiz Aytmatov: Türk ruhunun qələbəsi, Bakı, Nağıl evi, s.53.

[6] Əmrahoğlu A., Ç.Aytmatov nəsrində mifoloji motiv model kimi, Türk xalqları ədəbiyyatı (məqalələr, resenziyalar), Bakı, s.118.

başladıkları zaman kopacaktır. Baba Kaha'yı patlatmaya çalışmak, kurtların öldürülmesi, insanların kendi inançlarını ve düzenlerini yok etmeye yönelik faaliyetleridir. Bunların tamamı ise kıyametin belirtileri ve insanlığın sonudur. Kökten uzaklaşma, dünyanın ve yaratıcının düzeninin bozulması, insanların kendi atalarına düşman olmaları, kurtarıcılarına el kaldırmaları kıyametin yaklaştığını ve hayatın son bulacağını bizlere haber verir. "Zaman gelecek ki, insan nesilleri ebediyen tövbeye batacak, insanların suçunu hafifletmek, gözünü açmak, onlarda ilahinin cevherini kımıldatmak için bugün benim haraç vereceğim kıymet akla geldiğinde, her zaman tiksinecekler. Ben bu dünyaya o yüzden geldim ki, insanlara hiç bir zaman gözden düşmeyen örnek olayım. İnsanlar benim adımı tutup, ıstıraplardan, kendilerine yaşatdıkları ve her gün mücadele yürüttükleri şerden uzaklaşmaya çalışsınlar. Ama hiçbir zaman içlerinde olan adaleti görmeye gayret etmediklerinden, er ya da geç pişman olacaklar[7]".

Her şeyin başlangıcı ve sonu insandır. Tanrı'nın insan için yarattığı dünyayı insan kendi elleriyle yok oluşa doğru sürüklemektedir. Tanrı bir gün mutlaka yaptıklarının hesabını insandan soracaktır. Hem Yusuf Sametoğlu'nun "Katliyam Günü» romanında, hem de Cengiz Aytmatov'un "Dişi Kurdun Rüyaları" eserinde temel amaç, insanın gaddarlığını, bozgunculuğunu ve Tanrının düzenine aykırı faaliyetlerini gözler önüne sermektir. İnsanların kutsal kabul edilen inançlarının yok oluşa mahkum edilmeleri ve insanın tanrının düzenini bozmaya çalışması kendi sonunun başlangıcı olacaktır işte bunun adı kıyamettir.

Kaynakça

Aytmatov Ç., (1991), *Qiyamət*, Bakı, Yazıçı.

Əmrahoğlu A., (2009), *Ç.Aytmatov nəsrində mifoloji motiv model kimi*, Türk xalqları ədəbiyyatı (məqalələr, resenziyalar), Bakı.

Cəfərov N., (2013), *Böyük mədəniyyətin övladı, yaxud varisliyin poetikası*, Çingiz Aytmatov: Türk ruhunun qələbəsi, Bakı, Nağıl Evi.

Kazımov Qəzənfər, *Humanist ideallar romanı*, http://www.qkazimov.gen.az/arxiv/m23.htm

Səmədoğlu Y., (2005), *Seçilmiş əsərləri*. Bakı, Şərq-Qərb.

[7] Aytmatov Ç.(1991), s. 229

TÜRK HALK HEKİMLİĞİNDE KADIN

Nagihan BAYSAL

Balıkesir Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Özet

Toplumsal cinsiyet, kadın ve erkeğin toplumdakini yerini, toplumsal haklarını, toplumda temsil haklarını ve bu gibi birçok hak ve özgürlüklerini belirlemekle ekonomik iş bölümünde de cinsiyet ayrımına dayanmayan eşitlikçi bir yaklaşım içerir. Modern toplumlarda olduğu gibi ilkel toplumlarda da bu eşitlikçi yaklaşımın örneklerine denk gelmekteyiz. Hekimlik mesleğinde de kadın ve erkek arasında eski çağlardan bu güne kadar gelen bir iş bölümü, sağaltım paylaşımı olduğunu görmekteyiz. İlk sağaltıcı şamandan bugünkü ebeye kadar, kadın olgusunun hekimlik folkloru içinde yer aldığını görmek mümkündür. Ayrıca kadının sağaltmadaki yönünün ve tekniklerinin zaman zaman erkek sağaltıcılardan ayrıldığını, yalnızca kadınlar tarafından gerçekleştirilebilen sağaltımlar olduğu da tespit edilmiştir. Bu bildiride şamandan ebeye halk hekimliği içinde kadın olgusu, kadın sağaltıcıların erkek sağaltıcılardan farkları ve benzerlikleri, kadın sağaltıcıların özellik ve yeteneklerini incelemiştir. Bu şekilde Türklerdeki kadın sağaltıcıların tarihî gelişimi ve günümüzdeki durumlarıyla ilgili tespit ve değerlendirmeler yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Halk hekimliği, kadın, sağaltım, sağaltıcı.

Abstract

Social gender; the men and women's place in society , their social rights, their representation rights in society and such as many of rights and freedoms to identify also in economic business section not based on gender discrimination equitable approach that provides. We were been be in equipoise that examples of equitable approach as in modern societies also in primitive societies. We were been see a business section and sharing of treatment between man and woman in profession of a doctor from ancient times until today, from the first therapeutic shaman the midwife until today, phenomenon of woman involved in folklore medicine is possible to see. In addition, the treatment of women in the direction and techniques, time to time differ from male healers, the treatment of which can be realized only by women have also been identified. In this paper, from shaman to midwife phenomenon of woman in folk medicine, women therapeutics differences and similarities than the men therapeutics, features and capabilities of women therapeutics were examined. In this way, historical development of Turkish women therapeutics and their current situation about identification and assessment and have made.

Key Words: folk medicine, woman, treatment, therapeutic

Giriş: Kadının Türk Toplumundaki Yeri

Kadınlar, eski dönemlerden beri farklı farklı topluluklarda, farklı farklı muamele ve değer görmüşlerdir. Yine eski dönemlerden beri kadının toplumdaki yeri tartışılan bir durumdur.

Belli bir toplulukta kadınların durumunu ve statüsünü anlamak için, o toplumun dinsel, ekonomik, toplumsal, siyasal ve kültürel bütün koşullarını incelemek gerekir.

Kadının toplum içindeki durumunu ve karşı cinsle eşitliliğine ilişkin çok geniş ve çeşitli bir literatür bulunmaktadır, bu literatürle birlikte genel olarak kabul gören bazı tanımlar mevcuttur. Örneğin, hangi topluluk ve gelişme seviyesi olursa olsun, kadının hem toplum içinde hem de özel alandaki yeri, kadınların güç ve otoritesine ve toplumun kadına bakış açısıyla, kadınlar için uygun gördüğü rollere bakılarak tanımlanmaktadır. Aynı zamanda, kadınların erkekler karşısındaki eşitliği de, karşı cinsle karşılaştırmalı olarak kadının etki, güç ve otorite uygulayabilme yetenekleri ve her iki cins için de uygun görülen yahut izin verilen toplumsal eylem ve toplumsal rol parametreleri tarafından ölçülmektedir.[1]

Türk toplumunda da kadın statü bakımından erkekle birçok alanda eşit seviyededir. Tarih boyunca kurulan Türk devletlerinde kadınlar toplum hayatında ve siyasî hayatta sözü geçer haldedir. Zaman ve mekâna bağlı olarak bulundukları coğrafyada farklı kültürler ve inanmış oldukları dinlerin de etkisiyle kurmuş oldukları devletlerde kadınların rollerinde birtakım değişikler olmuştur. Ancak Türk toplumlarında kadın, her şeyden önce bir eştir ve annedir.[2]

Hun dönemiyle birlikte, kadın-erkek ayrımı yapılmadığı ve kadın erkeğin tamamlayıcısı olarak kabul edildiği için, bu toplumda kadınsız hiçbir iş yapılmaz ve hatta kağanın emirnameleri sadece "Hakan buyuruyor ki" ifadesiyle başlamışsa geçerli kabul edilmezdi. Yabancı devletlerin elçileri sadece hakanın huzuruna çıkmazlar ve elçilerin kabulü esnasında hatunun da hakanla beraber olması gerekirdi.[3]

Eski Türk topluluklarında kadının önemli bir yerde bulunduğuna dair genel bir düşünce vardır. Türk mitolojisinde kadın oldukça yüksek bir mevkide gösterilmektedir. Yaradılış Destanı'na göre kadın kâinatın yaratılışına sebep olan ilham kaynağı olarak görülmüştür.[4]

Kadına kutsallık katan töreye göre, dövülmesi, horlanması veya itilip kakılması mümkün değildir ki zaten Türk kültüründe ve destanlarında böyle bir durum görülmemektedir. Türk destanlarında kadın ve erkek her zaman yan yanadır. Kadınlar, erkeklerin güç ve ilham kaynağıdır. Kahramanının yanında savaşan kadın motifi Dede Korkut hikâyelerinde de bulunmaktadır. Ayrıca Türk kültüründe destan kahramanları iyi at binen, iyi kılıç kullanan, iyi savaşan kadınlarla evlenmek istemektedir. Dede Korkut hikâyelerinden biri olan Bamsı Beyrek hikâyesinde yer alan "*Banu Çiçek"* bunun en güzel örneklerden biridir. Ayrıca yine Dede Korkut'ta yer alan Selcen Hatun da bu duruma örnek gösterilebilir. Selcen Hatun düşmanların gece kocasına baskın yapmasından korkmaktadır, bu nedenle kocasını uyarır, savaş başlar. Mücadele esnasında kocasının atı yaralanır, bu sırada savaşmak için bekleyen Selcen Hatun atını düşmanların üzerine sürer ve düşmanları kılıçtan geçirmeye başlar.[5] Yine Manas Destanı'nda kahraman Manas'a zehir verilerek atıldığı çukurdan kurtaran eşi Kanikey Hatun ile oğlu Uruz'u kurtarmak için düşman ile

[1] Berktay, Fatmagül, (2012), *Tek Tanrılı Dinler Karşısında Kadın,* İstanbul, Metis Yayınları, s. 15.
[2] Gündüz, Ahmet, (2012), "Tarihî Süreç İçerisinde Türk Toplumunda ve Devletlerinde Kadının Yeri ve Önemi" *International Journal of Social Science,* Volume 5, Issue 5, s. 130.
[3] Sevinç, Necdet, (1987), *Eski Türklerde Kadın ve Aile*, İstanbul, Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı, s.31.
[4] İnan, Abdülkadir, (1934), "Türk Mitolojisinde ve Halk Edebiyatında Kadın", *Türk Yurdu*, Ankara, C.IV., S. XXII, s.274.
[5] Ergin, Muharrem, (2001), *Dede Korkut Kitabı*, İstanbul, Boğaziçi Yayınları, s.64-122.

savaşan Kazan Bey'in karısı Burla Hatun kadın kahramanlardandır.[6]

Yalnızca devlet yönetiminde ve aile içinde söz sahibi olmayan kadınlar aynı zamanda erkekler gibi din adamlığı yapmakta ve üzerlerinde din adamlarına ait bütün özellikleri taşımaktadırlar.

Örneklerden de anlaşılacağı üzere Türk Toplumunda kadın erkekle eş özelliklere sahip, ondan geri kalmayan ve daima onun yanında yer alan konumdadır.

1. Halk Hekimliği Kavramı ve Sağaltıcıları

Halk hekimliği modern tıptan çare bulamamış olan hasta için çoğu zaman ikinci bir umut ışığı olarak karşımıza çıkmaktadır. [7] Halk hekimliği terimiyle ilgili birden fazla birbiriyle çeşitli noktalarda benzerlik gösteren tanımlamalar yapılmıştır. Yapılan bütün tanımları burada veremeyeceğiz fakat birkaçını yeniden hatırlatmanın faydalı olacağı kanısındayız.

Pertev Naili Boratav halk hekimliği kavramının tanımını şu şekilde yapmıştır: *"Bireylerin, ekonomik sıkıntılardan yahut başka sebepler dolayısıyla doktora gitmediği durumlarda, hastalıkların teşhisi ve tedavisi amacıyla başvurduğu yöntem ve uygulamaların tümüne 'halk hekimliği' diyoruz."* Bu tanıma, sadece kişinin sağlık durumundaki aksaklıklar değil, kötü bakışın neden olduğuna inanılan nazar, çocuk sahibi olamama, çocuklarda geç yürüme ve geç konuşma, cin ve bu gibi varlıkların etkisiyle meydana geldiğine inanılan bir takım rahatsızlıklar da girmektedir.[8]

Divanü Lügat'it Türk'te halk hekimliği karşılığı olarak iki kelime görmekteyiz bunlardan biri ilaç anlamına gelen *em* kelimesidir, diğeri de eczacı anlamına gelen *emçi* kelimesidir. Günümüzde, Türk kültürünün yaşadığı birçok bölgede halk hekimliği ve eczane kavramlarının karşılığı olarak *em* ve *emhane* kelimeleri kullanılmaktadır. Aynı zamanda *Kutadgu Bilig*'de de ilaç yerine *em*, hekim yerine de *emçi* kelimeleri kullanılmaktadır.[9]

Nurten Özer'e göre halk hekimliği, kişi hekim olsun olmasın, tedavi edecek yeteneğe ve isteğe sahipse bu yeteneği gelenek, göreneklere dayalı, örf ve adetlerle yoğrulmuş ve gözlemlerle kazanılmış deneyimlere dayanarak, şifa amaçlı yapılan eylemler bütünüdür[10] ve halk hekimliği, bilimsel olarak bireyin sosyal hayat içinde bireysel etkenlerle yahut toplumsal nedenlerden ötürü bozulan sağlığını tedavi etmek ve birey, dolayısıyla da toplumun sağlığını korumakla yükümlü bir hizmettir.[11]

Bu konu üzerine doğrudan veya dolaylı şekilde yapılmış çalışmalarda halk hekimliğinin, herhangi bir nedenden ötürü doktora gitmek istemediği için yahut olanakları bulunmadığı için doktora gidemeyince, hastalıklarını adlandırma veya sağaltma isteğiyle başvurdukları uygulamaların tümü [12], tıp tarihinin bugüne kalan izleri[13], halkın kendi kendisini tedavi etme yöntemleri[14], hastalıklar ve sağlık

[6] İnan, A**.,** (1972)**,** *Manas Destanı*, İstanbul, MEB Yayınları, s.60.
[7] Alptekin, Ali Berat., (2011), *Halk Bilimi Araştırmaları,* Ankara, Akçağ Yayınları, s. 90.
[8] Boratav, Pertev Naili., (1984), *100 Soruda Türk Folkloru,* İstanbul, Gerçek Yayınevi s. 122-123.
[9] Alptekin, A. B., (2011), *Halk Bilimi Araştırmaları,* Ankara, Akçağ Yayınları s. 91.
[10] Özer, Nurten., (1989), "Türk Halk Hekimliğinde Kaplıcalarımız", *Halk Hekimliği Sempozyum Bildirileri 23-25 Kasım,* Ankara, Milli Folklor Araştırma Dairesi Yayınları, s.204.
[11] Özer, Nurten. (1989), "Türk Halk Hekimliğinde Kaplıcalarımız", *Halk Hekimliği Sempozyum Bildirileri 23-25 Kasım,* Ankara, Milli Folklor Araştırma Dairesi Yayınları, s.203.
[12] Boratav, Pertev Naili, (1984), *100 Soruda Türk Folkloru,* İstanbul, Gerçek Yayınevi s.122.
[13] Büken, Nüket Örnek, (2003), "Folklorik Değerler ve Folklorik Tıp" *Türkiye Klinikleri Journal of Medical Ethics, Law and History,* 11, s.45-47.
[14] Oğuz, N. Yasemin, (1996), "Toplum, Bilim ve Tıp Etiği Açısından Alternatif Tıp ve Halk Tıbbı'', *Bilim ve*

hakkındaki inanç, tutum ve davranışlar [15], nesiller boyu devam eden ve toplumun geleneklerinden kaynaklanan, modern tıp ile ifadesi ile tam olarak açıklanamayan tedaviler[16], batıl inanç olarak adlandırılan şeylerin ikincil bir türü[17] gibi birçok şekilde tanımı yapılmaktadır.

"Geçmiş zamanlardan günümüze, insan bedeninin yahut ruhunun herhangi bir nedenle sağlıklı olma durumunu kaybettiğinde çeşitli kimseler tarafından kaybedilen sağlığı geri kazanmak için gerçekleştirilen ritüeller vardır. Halk hekimliği adı verdiğimiz kavram bu uygulamaların tamamıdır."[18]

Kısaca halk hekimliği kavramının tanımlamasını yaptıktan sonra halk hekimi terimine değinmek istiyoruz.

Halk hekimi olma durumu, bir sürpriz şeklinde gerçekleşebileceği gibi, soyaçekim, yedinci oğulun yedinci oğlu olma ve bir halk hekiminin yanına çırak olma durumlarıyla da gerçekleşebilir. [19]

İnsanın var olma tarihi kadar eski olan hastalık kavramının sonucunda ortaya çıkmış olan, hastayı kurtarmak ve ona şifa vermek için belli başlı eylemleri gerçekleştiren kişilere sağaltıcı diyoruz. Eski dönemlerde hastalığın nedeni olarak kabul edilen doğaüstü güçler yine hastalığın sağaltımında da etkin haldedir.

Modern zamanlarda genel olarak doktor diye adlandırdığımız bu sağaltıcılar ilkel dönemlerde din adamlarından yahut doğaüstü ile iletişime geçtiğine inanılan insanlardan oluşmaktadır. Bu nedenle ilkel dönemdeki hastalıklar, Tanrı'nın ya da doğaüstü güçlerin bir cezası olarak görülmektedir. Bu dönemdeki sağaltmalar, daha ziyade dua yahut büyü yoluyla direk doğaüstü gücü memnun edip gazabından korunmak amaçlı yapılmıştır.

Geçmiş zamanlarda insanların tedavi olmak için gittikleri kurumları 'Tanrının evi' olarak adlandırılması kutsallık ve şifa kavramlarının bütünlük içinde olduğunu göstermektedir. Avrupa'da hekim modeli Orta Çağ ve daha sonraki dönemlerde dini yapıdan türemiştir. Özellikle akıl hastalarını iyileştirmek papazların başlıca görevlerinden biriyken modern tıbbın gelişmesiyle bu iş doktorlara devredilmiştir.[20]

Geçmişten günümüze Türk Toplumlarında sağaltma işini gerçekleştiren kişilere kısaca değinmek istiyoruz.

1.1. Şaman/Kam

Türk inancının merkezinde Tengri vardır. Tengri'nin yanında yer-su iyeleri ve ata ruhu gibi yardımcı ve koruyucu güçler de bulunmaktadır. Doğaüstü güçlerle insanlar arasında bağ kuran, aracılık yapan din adamına da Kam denir. Pek çok görevi olan Kam, dini otoritenin yeryüzündeki temsilcisidir. Türkler iyilik ve kötülüklerin temel nedeni olarak iyeleri görmektedirler. Bu sebeple iyeleri kızdırmamaya, gönüllerini hoş tutmaya çalışırlar.[21]

Ütopya Dergisi, 25, s.36-37.

[15] Türkdoğan, Orhan, (1991), *Kültür ve Sağlık-Hastalık Sistemi,* İstanbul, Araştırma ve İnceleme Dizisi:17.

[16] Becerra, R. M., (1995), "Iglehart AP. Folk Medicine Use: Diverse Populations In a Metropolitan Area." *Soc Work Health Care,*21(4), s.37-58.

[17] Hufford, David J., (2007), "Halk Hekimleri" Çev. Mustafa Sever, *Millî Folklor,* 73, s. 73.

[18] Baysal, Nagihan, (2014), Gelenek ve Değişim Ekseninde Trabzon Halk Hekimliği Üzerine Bir Araştırma, Balıkesir, Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, s.21.

[19] Hufford, D. J., (2007), "Halk Hekimleri" Çev. Mustafa Sever, *Millî Folklor,* 73, s. 79.

[20] Clarke, Peter B., (2012), *Din Sosyolojisi Çağdaş Gelişmeler,* İstanbul, İmge Kitabevi, s. 374.

[21] Kalafat, Yaşar, (2011), *Nübüvvet Tarihi İtibariyle Türklüğün Dinî Geçmişi,* Ankara, Berikan Yayınevi, s. 30.

Şamanlığın felsefesi doğaüstü varlıklara ve doğaüstü olaylara bağlanmaktadır, Şaman dünya görüşünün de en belirgin özelliklerinden biri tabiatla insanoğlunun birbirinden ayrılmaması, iç içe yaşamlarını sürdürmesidir. Bu nedenle Fuzuli Bayat'a göre Şamanlığı doğa dini şeklinde adlandırmak mümkündür. Şaman, doğa ile insan, maddiyat ile maneviyat, reel âlemle öteki dünya, toplumla ruhlar arasında bir medyatördür.[22]

Kaşgarlı Mahmud *kam* kelimesini *kâhin* kelimesiyle çeviriyor, ayrıca Divanü Lûgat-it Türk'te kamların ayin ve afsunlarını(arvış) ifade ettikleri Türkçe cümleler örnek olarak gösteriliyor.

'Kam avrış avradı=Kam afsunladı'

Kaşgarlı Mahmud, "Kam" sözünü "Kâhin" kelimesiyle açıklarken, Yusuf Has Hâcip Kutadgu Bilig'de kam kelimesinin karşılığı olarak "otacı" kelimesini kullanmasıyla birlikte, bu insanları topluma faydalı bireyler olarak tanımlamıştır. Odgurmuş da hakana nasihat verirken "Bazı insanlar yoksul, bazı insanlar da kaygı ile yıpranmışlardır. Bunların ilacı, dertlerine derman sendedir. Bunları tedavi et, bunların kamı ol" demektedir.[23]

Bir önceki paragrafta belirttiğimiz gibi Yusuf Has Hâcip de Kutadgu Bilig'de kamları otacılar yani tabipler ile bir saymış; kamların faydalı insanlar olduğuna işaret etmiştir. Ayrıca Kutadgu Bilig'in bir yerinde şöyle bir ifade geçmektedir:

' Kerek tut otaçı, Kerek kam
Öligligke *her giz asıg* kılmaz em'

Yine başka bir yerde de her derdin bir kamı olduğunu ve dermanı olduğunu söylüyor:

'*Kamug igke ot ol emi belgülüg*
Ol ig emlegeçü kamı belgülüg'

Yusuf Has Hâcip tabipler yani otacılardan sonra mu'azzimler yani afsuncular diye ele aldığı grup da kamlardır. Yusuf Has Hâcip bunlar hakkında şöyle diyor:

"Otacılardan sonra afsuncular gelir. Yel, şeytan (yek) hastalıklarını bunlar tedavi ederler. Bunlara katılmak (karışmak), yel, şeytan dokunanları bunlara okutmak gerekir. Acaba nasıl faydası dokunur desen bile sen onu hoş tut. Tabip afsuncunun sözlerini beğenmez, afsuncu da tabibe yüz çevirir. Tabip "İlaç kullanırsa hasta iyi olur."der. Afsuncu ise "Muska kullanırsa cin-şeytan uzaklaşır." der.[24]

Şamanın esas işlevi öteki dünyayla insanlar arasında aracılık etmek olsa da bundan başka fonksiyonları da vardır. Bunlar:

Hastaları iyileştirmek,
Ölen adamın ruhunu öteki dünyaya götürmek,
Kısırlığı tedavi etmek,
Avın bol olmasını sağlamak,
Fal bakarak gelecekten haber vermek,
Evi kötü ruhlardan temizlemek,
Kurban sunmak gibi bazı dinsel törenleri icat etmek. Bunların başında Bay Ülgen'e ve Erlik'e sunulan kurbanlar gelmektedir.[25]
Sığırlara ve atlara zarar veren ruhları kovmak.[26]

[22] Bayat, Fuzuli, (2005), *Türk Şaman Metinleri(Efsaneler ve memoratlar),* Ankara, 3ok Yayıncılık, s. 18.
[23] Gömeç, Saadettin, (2011), Şamanizm ve Eski Türk Dini, Ankara, Berikan Yayınevi, s. 20-21.
[24] İnan, A., (2000), *Tarihte ve Bugün Şamanizm Materyaller ve Araştırmalar,* Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi, s. 73.
[25] Bayat, F., (2005), *Türk Şaman Metinleri(Efsaneler ve memoratlar),* Ankara, 3ok Yayıncılık, s.19.
[26] Şener, Cemal., (1997), *Türklerin Müslümanlıktan Önceki Dini Şamanizm,* İstanbul, AD Yayıncılık, s.33.

Eski yazılı kaynaklarda Türk kamlarına tabip de denmektedir. V. F. Minorskiy'in de Kırgızların Şamanı için *tabip* kelimesini kullanmıştır. Bugün de Orta Asya halklarında Şamanlara tabip adı verildiği görülmektedir. Ayrıca Şamanlara *baksı* veya *bakşi* (Kırgız, Kazak, Özbek), *parikhan* (Farsçadan, ruhların çağırıcısı) ve *falbin* (Farsça'dan kehanet, fal) de denmektedir.[27]

"Buryatlara göre, *tengriler* kötü ruhların taşıdığı hastalığa ve ölüme karşı mücadele etmek üzere insanlığa bir Şaman armağan etmeye karar vermişlerdir. Bunun üzerine Kartal'ı göndermişler; Kartal, uykuya dalmış bir kadın görüp onunla ilişkiye girmiştir. Kadın bir oğlan çocuk dünyaya getirmiş ve o "İlk Şaman" olmuştur. *"*[28]

Türk Şamanlarının en önemli görevlerinden biri hastaların vücuduna giren kötü ruhları ve cinleri çeşitli dualarla, ayinlerle kovmak, hastaları iyileştirmektir. M. Eliade Şamanın esas işlevinin sağaltma olduğunu söylemektedir. Genellikle ruhun kaybolması ya da kaçırılmasına bağlanan hastalıklarda, Şaman ruhu arar, yakalar ve yeniden hasta kişinin bedenine sokar. [29]

Şamanlar hastalığın sebebi konusunda iki farklı düşünceye sahiptirler. Birinci nedenin, hastalanmış kişinin ruhunun bedeninden kaçması veya kaçırılması, kötü ruhlar tarafından saldırıya uğramış olması olduğu düşünülürken, ikinci nedenin ise, vücuda giren kötü ruh olduğuna inanılmaktadır.[30] Altaylılarda hastanın bedenine giren ruhlar hastalık türüne göre farklı isimlerde adlandırılmaktadırlar: *Aza, ayna, körmös,* üzüt*, yeklin* gibi.[31]

1.2. Bakşı/Bahşı

İslamiyet'in kabulüyle Baksılar, Şaman ve Kamların yerine geçmiş ve onların görevlerini İslami çerçeve içerisinde üstlenmişlerdir. [32] Ancak Metin Ergun'un ***Kopuz Sarını*** adlı çalışmasında belirttiğine göre; Baksılar Kazakların inancına göre Şamanist dönem din adamlarıdır. Kulların dilek, dua ve kurbanlarını Tanrı'ya ulaştıran kimselerdir. İnanca göre ölmüş bir baksının ruhu genç bir kişiye geçer ve o kişi cinlenir. İnzivaya çekilir ve uzun bir süre sonunda köy köy şehir şehir gezer düşkünlere, hastalara yardım eder. Hasta bir kimse gördüğünde onun ruhundaki kötü ruhlarla savaşır ve o ruhları kovar.[33]

Kazak-Kırgız Baksılarının da şamancıl tedavi şeklinde adlandırabileceğimiz cin çıkarma ayinleri vardır. Seans Allah'a ve Müslüman ermişlere dua ile başlar, cinlere sesleniş ve kötü ruhları tehditle devam eder.[34]

1.3. Velî

Velî kavramı tasavvuf terminolojisinde; 'Allah'ı seven, dost edinen ve O'nun tarafından dost edinilen' anlamında kullanılmıştır. Fakat bu kavram zamanla değişikliklere uğramış ve benliğini Allah katında yok etmek suretiyle birtakım olağanüstülükler, kerametler gösterebilen kişiler karşılığında kullanılmaya başlanmıştır.[35]

---

[27] Ergun, Metin., (2002), *Kopuz Sarını Kazak Âşık Tarzı Şiir Geleneği Akın ve Cıravlar,* Ankara, Kültür Bakanlığı, s. 169.

[28] Eliade, Mircea., (2003), *Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi,* İstanbul, Kabalcı Yayınevi, s. 23.

[29] Eliade, M., (2003), *Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi,* İstanbul, Kabalcı Yayınevi, s. 27.

[30] Ergun, M., (2002), *Kopuz Sarını Kazak Âşık Tarzı Şiir Geleneği Akın ve Cıravlar,* Ankara, Kültür Bakanlığı, s. 171.

[31] Ergun, M., (2002), *Kopuz Sarını Kazak Âşık Tarzı Şiir Geleneği Akın ve Cıravlar,* Ankara, Kültür Bakanlığı, s. 172.

[32] Bayat, A., Haydar. (1989), "Türk Dünyasında Özellikle Anadolu Tıbbi Folklorunda Akıl Hastalıklarının Tedavi Yolları ve Kaynakları" *Halk Hekimliği Sempozyum Bildirileri 23-25 Kasım*, Ankara, Milli Folklor Araştırma Dairesi Yayınları: 110, s.61.

[33] Ergun, M., (2002), *Kopuz Sarını Kazak Âşık Tarzı Şiir Geleneği Akın ve Cıravlar,* Ankara, Kültür Bakanlığı, s. 110.

[34] Eliade, Mircea., (1999), Şamanizm, Ankara, İmge Kitabevi, s. 251.

[35] Ocak, Ahmet Yaşar. (1992), *Kültür Tarihi Kaynağı Olarak Menâkıbnâmeler, Ankara*, TTK Yayınları, s. 1.

Velî kültünü özetleyecek olursak, olağanüstü kuvvet ve kudrete sahip kimselerin herhangi bir konuda –sağ/ölü ayrımı yapılmaksızın- yardımının dokunacağına inanılması ve bu yardıma ulaşmak için yapılan bir takım uygulamalara başvurulmasıdır, denilebilir.[36]

Eski Şamanların cinlere karşı savaşlarını, ruhlarla mücadelelerini, gaybdan haber getirmeleri ve hastaları iyileştirmeleri ayrıca efsane, destan vb. ürünlerin bir kısmını, Türk Evliya menkıbelerinde Velînin hikâyesi olarak bulmak mümkündür.[37]

Şamanlık İslam dönemindeki evliyalığa denk gelir nitelikte bir kimliktir. Oğuz kavminin bilgesi Korkut Ata'nın da bilinen en eski özelliği Şaman koruyucu ruhu olmasıdır. Korkut Ata kavminin fizikî (şifa dağıtıcı, tabip) ve manevî (evliya, olmuş ve olacakları haber veren) koruyucusudur. Buradan yola çıkarak Şamanlığın tabipliğe, bir bütün olarak her ikisinin İslam evliyalığına ve bu üç özelliğin birleşimi de ârifliğe eşittir.[38]Dede Korkut metinlerini okuduğumuzda Dede Korkut ve Şamanlar arasında büyük benzerlikler olduğunu görüyoruz. Geçmişten ve gelecekten haber vermeleri, bir iş yapılacağı zaman onlara danışılıyor olması, halkın sıkıntılarını giderebiliyor olmaları gibi. Abdülkadir İnan Dede Korkut'un İslâm öncesi devirden İslami devre geçmiş efsanevi bir kişi olduğunu ve Türklerin Müslüman olmasıyla da kopuzuyla türküler söyleyen bir Velî'ye dönüştüğünü söylemektedir.[39]

Anadolu'da, gerçek bir türbe ya da basit bir mezar olup olmaması önemsiz olmakla birlikte halkın türbe şeklinde tabir ettiği mezarlara sahip Velîlerin hepsinin de belli kerametleri olduğu bilinmektedir. Kimisinin hastaları iyileştirirken, kimisinin de dileklerin kabulünde yardım sağlayacağına inanılmıştır. [40]

1.4. Ocaklılar

Ocaklar, Türk halkının esas doktorlarıdır. Her hastalığın ayrı bir ocağı vardır. Sıtma ocağı, kuduz ocağı, sarılık ocağı gibi "ocak" deyince akla, belirli bir hastalıkla uğraşan aile gelir. Bu ailenin tedavi ile meşgul olan kişilerine "ocaklı" adı verilmektedir. Bir ocaklı, tedavi etmek kudretini ailesinden kan yoluyla alır. Bunun için bir öğrenim ve eğitim devresine ihtiyaç yoktur; ancak ocaklının başarı gösterebilmesi için, bazı kurallara dikkat etmesi gerekir. Bu yönden eğitim ve öğretime tâbi tutulan ocaklı Orta Asya şamanının bugüne ulaşmış şeklidir.[41]

Ocak, belirli bir veya birkaç hastalığı sağaltımı gücünde olan, bu işin yöntemlerini bilen, bunu uzmanlık edinmiş kişidir: "sarılık ocağı", "fıtık ocağı", ve bu gibi "ocak" ve "ocaklı" deyimleri eş anlamda kullanılır. Ocaklıların hastaları sağaltma yöntemleri çoğu kez büyülük işlemlerdir. Ancak bunların yanında belirli şeyleri yedirmek, içirmek, vücudun ağrıyan yerine şu veya bu madde sürmek, bağlamak gibi "ilaç" saydıkları gereçleri kullandıkları da olur.[42]

---

[36] Ocak, Ahmet Yaşar, (2010), Kültür Tarihi Kaynağı Olarak *Menâkıbnâmeler(Metodolojik Bir Yaklaşım),* Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi, s.6.

[37] Ocak, A. Y. (2010), Kültür Tarihi Kaynağı Olarak *Menâkıbnâmeler(Metodolojik Bir Yaklaşım),* Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi, s.31.

[38] Bayat, Fuzuli, (2007), *Türk Mitolojik Sistemi 2,* İstanbul, Ötüken Neşriyat, s.98-99.

[39] Ocak, A. Y. (2010), Kültür Tarihi Kaynağı Olarak *Menâkıbnâmeler(Metodolojik Bir Yaklaşım),* Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi, s.14.

[40] Ocak, A. Y., (2010), Kültür Tarihi Kaynağı Olarak *Menâkıbnâmeler(Metodolojik Bir Yaklaşım),* Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi, s.18.

[41] Acıpayamlı, Orhan, (1969), "Türkiye Folklorunda Halk Hekimliği Ve Özellikleri", *Dil Tarih Coğrafya Fakültesi Dergisi,* XXVI. s. 5.

[42] Boratav, P. N., (1984), *100 Soruda Türk Folkloru,* İstanbul, Gerçek Yayınevi, s. 113.

Ocak kelimesinin on farklı anlamını veren Ayşe Duvarcı *"Halk hekimliğinde ocak veya ocaklı diye eş anlamda kullanılan iki kelime ile adlandırılan kişiler, bir veya birkaç hastalığı iyi edebilme gücüne sahip olduklarını söyleyen, bu işin metotlarını bilen kimselerdir"*[43]

Halk ocaklarının uygulamaları içinde büyüsel, Şamanist, dinsel düşüncelerin izleri vardır. Bilindiği gibi totemik bilinç formasyonunda büyüsel unsurlar belirgindir. Bu durumda, pratik uygulamalar içerisinde de ağırlıklı olarak büyüsel düşüncenin izleri bulunmaktadır.[44]

Alevî dedeleri Müslümanlık döneminde Kamlık ve kamlar kalkınca, onların görevlerini üstlenmişlerdir. Hastaları tedavi etme de kamlardan dedelere geçmiştir. Her türlü hastalığı tedavi edebilen dedeler olduğu gibi yalnızca bir hastalık üzerinde ustalaşmış, o hastalığın şifacısı konumunda ocaklı dedeler de mevcuttur.[45]

1.5. Otacılar

Otacılar bugünkü doktorluk mesleğinin eski zamanlardaki uygulayıcılarıdır. Onlar hastalarını çeşitli bitkiler kullanarak tedavi etmektedirler.

Günümüzde kullanılan birçok ilacın ham halini çoğunlukla bitkiler oluşturmaktadır. Modern tıbbın ve eczacılığın yanı sıra bu bitkilerden amatör şekilde yararlanan, ilaç yapan kimseler de bulunmaktadır. Bu kimselerin yaptıkları ilaçlara biz *koca karı ilacı, otaçı,* vb. isimler veriyoruz.[46]

1.6. Sınıkçılar

Kemikleri ve eklem yerlerini kapsayan rahatsızlıkları tedavi eden, kırık-çıkıkçı şeklinde de adlandırabileceğimiz halk hekimleridir. Hazırladıkları merhem ve yaptıkları masajlarla hastaları tedavi etme yeteneğine sahip olan bu şahıslar, sağaltma yeteneklerini usta-çırak ilişkisiyle öğrenmekte ve aktarmaktadır. Hazırladıkları merhem ve harçlarla ve yaptıkları masajlarla kırık-çıkık hastalarını tedavi edebilmektedirler.

2. Kadının Sağaltmalardaki Yeri/Kadın Sağaltıcılar

2.1. Şaman/Kam

Erkek Şamanlar gibi kadın Şamanlar da bulunmaktadır, kadın Şamanlar kadın Şamanlık kurumuna dâhildirler, onlar da hastalanır, ruhlar tarafından seçilir, özel Şaman elbiseleri giyer, ritüelleri gerçekleştirirken davul kullanır ve kadın Şamanların başlıca görevleri şunlardır:

Hastaları iyileştirmek,
Ölen adamın ruhunu öteki dünyaya götürmek,
Kısırlığı tedavi etmek,
Fal bakarak gelecekten haber vermek,
Evi kötü ruhlardan temizlemek,
Kurban sunmak gibi bazı dinsel törenleri icra etmek,
Mevsim ritüellerini düzenlemek,
Sığırlara ve atlara zarar veren ruhları kovmak,
Kayıp şeylerden haber vermek,

[43] Çevik, Bülent, (2008), "*Konya'da Halk Hekimliği Uygulamalarının Dünü ve Bugünü"*, Sivas, Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, s. 147.
[44] Özgen, Zübeyde Nur, (2007), "Adana(Merkez) Halk Hekimliği Araştırması", Adana, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, s. 23-24.
[45] Yörükân, Yusuf Ziya, (2005), *Müslümanlıktan Evvel Türk Dinleri Şamanizm,* Ankara, Ötüken, s. 94-95.
[46] Alptekin, A. B., (2011), *Halk Bilimi Araştırmaları,* Ankara, Akçağ Yayınları, s. 83.

Yağmur yağdırmak, yıldırım çaktırmak,

Bazı koruyucu amuletler hazırlamak.[47]

Kadın Şamanlar da aynı tabipler gibi çeşitli bitkilerden ilaçlar yapabilmektedirler, fakat otacı tabipler yaptıkları ilaçlarla bedeni iyileştirmeyi hedeflerken kadın şaman otlardan yaptığı ilaçlarla ruhu iyileştirmeyi, kaybolan enerjiyi geri getirmeyi hedeflerler. Ayrıca hiçbir bitkisel yöntem bilmeyen ve hastaları tedavi edebilen kadın şamanlar da vardır. Bundan yola çıkarak her şamanın otacı, yalnız her otacı tabibin şaman olmadığını söyleyebiliriz. Şamanları şaman olmayan sağaltıcılardan ayıran tek fark şamanın ruhsal enerji taşıyıcısı olması, her şeydeki ruhu görebilmesi, hastalığa da ruhsal kayıp, ruhsal sarsıntı şeklinde bakmasıdır.[48]

Kadın şamanlar teşhis koymada, hastalığa yaklaşmada ve tedavi sürecinde erkek şamanlardan daha farklı bir şekilde olaya yaklaşmaktadırlar. Kadın şamanların kendilerinden önceki otacı ve büyücü kadınların metotlarını benimsediği görülmektedir. Bu kendilerine özgü teşhis ve tedavi yöntemlerinin içinde ilahi ve kutsal titremeyle sarsılma, cinsel organı göstererek kötü ruhları vücuttan atmaya çalışma, dans metodunun coşkusuyla hastayı sağaltmaya inandırma ve motive etme gibi uygulamalar yer almaktadır.[49]

Kadın şamanlar tarafından kullanılan tedavi yöntemlerinden biri de emmedir. Şaman bireyi emerek hastalığı dışarı tükürür, ancak bu emdiği kesinlikle şamanın ağzından aşağıya inmemelidir bu durumda şamanın kendi hasta olur.[50]

Kadın şamanların kullandığı bilinen diğer bir tedavi yöntemi de ateşle tedavidir. Ateşle tedavi diyerek anlatılmak istenen şey aslında kadın şamanın hastaya bıraktığı kendi enerjisidir. Kamlık anında şamanın ruhu ateş bırakır ve bu da şamanın ateş ruhuyla bağlantısı olarak bilinir. [51]

Kadın şamanların uyguladığı tedavi yöntemlerinden biri titreme ve şarkı söylemeyle hastayı iyileştirmektir. Kadın şaman titreme ve hastaya yakın el temasıyla hastayı tedavi eder.[52]

2.2. Emci/Emci Domçu Kempir/Ocaklı

Kadın sağaltım görevini yalnızca şaman adı altında gerçekleştirmemektedir. Şaman kavramı kadar eski emcilik, otacılık, ebecilik kavramları da kadının sosyal bir varlık olarak kurumsallaşmasını sağlayan olgulardır. Bu olgular Şamanlık dışında ortaya çıkmış ve gelişmiş, ancak Şamanlık kurumuyla da ilişki halindedir.[53]

Emciler tedavileri esnasında geleneksel tedavi yöntem ve tekniklerinden yararlanmaktadır. Aynı zamanda sağaltımları sırasında bitki ve mineralleri kullanmakta ve gerekli durumlarda emme yoluyla tedaviler yapmaktadırlar.[54]

Eski zamanlardan beri Türklerde ilaçlarla ve otlarla sağaltımlar yapan kadınlar bulunmaktadır. Ancak günümüzde modern tıbbın gelişmesi ve kırsal alanlarda yaşayan kişi sayısının azalmasıyla, bu türden sağaltıcılara duyulan ilgi azalmıştır.Esas itibari ile emciler ve otacılar aynı işi yapan kimseler olsalar da, hastalığa yönelik bakış açıları sebebiyle birbirlerinden ayrılmaktadırlar. Emciler tedavi sırasında uyguladıkları yöntemler bakı-

[47] Bayat, F., (2012), *Türk Kültüründe Kadın Şaman,* İstanbul, Ötüken Neşriyat, s. 102.
[48] Bayat, F., (2012), *Türk Kültüründe Kadın Şaman,* İstanbul, Ötüken Neşriyat, s. 109.
[49] Bayat, F., (2012), *Türk Kültüründe Kadın Şaman,* İstanbul, Ötüken Neşriyat, s. 110.
[50] Bayat, F., (2012), *Türk Kültüründe Kadın Şaman,* İstanbul, Ötüken Neşriyat, s. 111.
[51] Bayat, F., (2012), *Türk Kültüründe Kadın Şaman,* İstanbul, Ötüken Neşriyat, s. 113.
[52] Bayat, F., (2012), *Türk Kültüründe Kadın Şaman,* İstanbul, Ötüken Neşriyat, s. 115.
[53] Bayat, F., (2012), *Türk Kültüründe Kadın Şaman,* İstanbul, Ötüken Neşriyat, s. 155.
[54] Bayat, F., (2012), *Türk Kültüründe Kadın Şaman,* İstanbul, Ötüken Neşriyat, s. 157.

mından kadın şamanları andırırken otacılar hastaya daha gerçekçi metotlarla yaklaşmaktadırlar. Emciler otacılardan ayrı olarak hastaya karşı daha ruhsal bir taraftan yaklaşmakta ve ruhsal bozuklukları olan kimseleri de tedavi edebilmektedirler.[55]

Günümüzde emci ve otacı kadınlar Azeri, Kafkas ve Rus coğrafyasında fazla bulunmasa da Kırgızlar arasında em ritüelli ve emciler ve otacılar varlıklarını sürdürmeye devam etmektedirler.[56] Kırgızlar arasında bu şaman olmayan ancak tedavi yöntem ve teknikleri bakımından şamanı andıran kadın tabiplere *emci domçu kempir* adı verilmektedir. Kırgızlar tarafından bu kişiler Umay Ana'nın hizmetkârı kabul edilmektedir. Ancak *emci domçu kempirler* yalnızca çocukları ve loğusa kadınları tedavi etmemekte yetişkin insanları da tedavi etmektedirler. Tedavi esnasında "Benim elim değil, Umay Ene'nin eli" diyerek tedavi girişiminde bulunurlar.[57] Anadolu sahasında *emci domçu kempir* adıyla karşılaştığımız bir kadın sağaltıcı bulunmamaktadır. Ancak *emci domçular* bu sahadaki *ocaklı* adını verdiğimiz kimselerle büyük benzerlik göstermektedirler. Ocaklı kadınların her türden hastayı tedavi edebiliyor olmaları ve herhangi bir sağaltımda yahut bir ritüel sırasında "Benim elimden değil Fatma Ana'nın eli" sözünü söylüyor olmaları, ocaklılar *emci domçuların* İslâmiyet sonrası hali olarak kabul edilebilir.

2.3. Ebe/Hebe/Mamaça

Türk geleneksel inancına göre doğuma engel olan kötü ruhları kovan ebeler, Azerbaycan'da *hebe* ve *mamaca* adıyla bilinmektedirler. İnanca göre ebeler, çocukların ve yeni doğum yapmış loğusa kadınların ciğerlerini söküp çaldığına inanılan *albastı* yahut *kara albastıyı* kovmakta ve çocukları bazı ruhsal hastalıklardan korumaktadır. Ayrıca Azerbaycan sahasında şeşe vurmak inancı mevcuttur. Bu inanca göre şeşe yarasaya benzeyen bir varlıktır ve kırkı çıkmamış çocukların olduğu evlere gece vakti girerek çocuğu boğmak ister. Bu şeşe adı verilen varlıktan çocuğu ancak ebe kurtarabilir ve çocuğun hayatta kalmasını sağlayabilir.[58]

Anadolu sahasında da ebeler zor doğum yapan, çocuğu olmayan, ölü veya hasta çocuk doğuran kadınları tedavi edebilmektedirler. Bu sağaltım sırasında da Orta Asya'daki meslektaşları gibi Allah'tan evliyalardan ve Fatma Ana'dan yardım istemektedirler. Ancak yapılan araştırmalar Anadolu Sahasındaki ebelerin Umay Ana'dan habersiz olduğunu göstermektedir. Bu da Umay kültünün zamanla geri planda kaldığının bir göstergesidir.[59]

Aynı zamanda ebeler tıpkı otacılar gibi çocuk doğuramayan kadınların tedavi sürecinde onlara bitkisel veya hayvansal birtakım ilaçlar vermektedirler. Bu sayede kadınların hamile kalabileceğine inanmaktadırlar. Kendi araştırmamıza konu olan sahada karşılaştığımız ebe Asiye Esmer de rahmi çocuk tutmayan kadınları bitkisel ilaçlar hazırlayarak tedavi edebilmekte ve hamile kalmalarını sağlayabilmektedir.

2.4. Otacı

Otacılar genel itibariyle emcilerle aynı işi yapan kişilerdir. Otacılar bitkisel yöntemlerle hasta tedavi eden daha çok dünyevi hastalıklara çare bulan sağaltıcılardır. Yaptıkları sağaltımlar sırasında kullandıkları yöntem ve teknikler gerçekçi olan otacılar emcilerle aynı hastalıkları tedavi edebiliyor olsalar da bu tedavi sırasında farklı yöntemler kullanmaktadırlar.[60]

[55] Bayat, F., (2012), *Türk Kültüründe Kadın Şaman,* İstanbul, Ötüken Neşriyat, s. 157-158.
[56] Bayat, F., (2012), *Türk Kültüründe Kadın Şaman,* İstanbul, Ötüken Neşriyat, s. 158.
[57] Bayat, F., (2012), *Türk Kültüründe Kadın Şaman,* İstanbul, Ötüken Neşriyat, s. 158-159.
[58] Bayat, F., (2012), *Türk Kültüründe Kadın Şaman,* İstanbul, Ötüken Neşriyat, s. 160-161.
[59] Bayat, F., (2012), *Türk Kültüründe Kadın Şaman,* İstanbul, Ötüken Neşriyat, s. 163.
[60] Bayat, F., (2012), *Türk Kültüründe Kadın Şaman,* İstanbul, Ötüken Neşriyat, s. 157.

Sağaltımları sırasında kullandıkları ilaçların gerçekçi nitelikte olması nedeniyle bu kimselerin yaptığı ilaçlar ve tedavi sırasında kullandıkları yöntemler *kocakarı ilacı* ve *kocakarı yöntemi* olarak adlandırılmaktadır. Günümüzde de en çok başvurulan sağaltım yöntemi de, otacılar tarafından hazırlanmış olan *kocakarı ilaçları* ile yapılan tedavi yöntemidir.

Sonuç

Kültür, tarihsel ve toplumsal gelişme süreci içinde yaratılan bütün maddi ve manevi değerler ile bu değerlerin yaratılışı ve aktarımı sırasında başvurulan yöntem ve araçların tümü olarak tanımlanmaktadır.

Türk milleti, geçmişten bugüne kadar koruyarak getirdiği ürünlere, zaman zaman da yeni öğeler ekleyerek zengin bir kültür birikimine sahip olmuştur. Coğrafi ve birtakım yaşamsal değişikliklere rağmen Türkler, başlangıçtaki adet ve inançlarını bugüne uydurarak yaşatmayı başarabilmişlerdir.

Kadın Türk toplumları içerisinde her zaman önemli bir alanı temsil etmiştir. Gerek ülke yönetiminde, gerek aile kurumu içerisinde, gerek de mesleki anlamda erkekle eşit değer ve göreve sahip olmuştur. Toplum içerisinde bu denli kıymetli olan kadın hekimlik mesleği içerisinde de önemli bir yere sahiptir. Erkek meslektaşlarıyla aynı işi görebiliyor olmasının yanı sıra onlardan daha farklı özelliklere sahip teşhis ve sağaltım yöntem ve tekniklerinin uygulayıcısıdır. Kadını, hekimlik mesleği içerisinde, çalışma ve sağaltım alanının, erkek meslektaşlarına oranla daha ileri seviyede görmenin çok da yanlış bir yargı olmayacağı kanısındayız.

Şamanlıkla başlayan hekimlik süreci kadınlar için emci(emci domçu kempir, ocaklı), ebe(hebe, mamaca) ve otacı şeklinde devam etmiştir. Bu dört sağaltıcı bir bakıma birbiriyle büyük oranda benzerlik gösteren ve aynı işi yapan kimselerken bir bakıma da uyguladıkları sağaltım yöntemleriyle ve kullandıkları tekniklerle birbirinden uzak olan kimselerdir.

Kadın sağaltıcı kurumları olarak adlandırabileceğimiz şamanlık, ebecilik, emcilik ve otacılık kurumlarının birbirleriyle yakından ilişki içerisinde olduğunu yahut birinin diğerinin uzantısı olduğunu düşündüren en büyük etken dört meslekteki mesleki becerinin aktarımıdır. Dört meslekte de sağaltım yeteneği soyla aktarılmaktadır. Toplumsal kanaat önderliği görevinin kabulü bu mesleklerin tamamında esas olgudur.[61]

Ebelik, emcilik ve otacılık mesleğinin şamanlığın devamı olarak görülmesinin bir başka nedeni de aynı alanlarda iş görebiliyor olmalarıdır. Ancak kurumların hasta sağaltma yöntemleri ve hasta kitleleri arasında bile farklar bulunmaktadır. Şaman hastasını ruhani güçlerle ve koruyucu iyeler yardımıyla tedavi ederken ebe, otacı veya emciler bitkilerle ve geleneksel yöntemlerle tedaviyi gerçekleştirmektedirler. Kaldı ki şaman sağaltım seansı esnasında transa geçen ve ekstaz hali yaşayan bir kimsedir ancak ebe, emci ve otacılar bu tarz özelliklere de sahip değildir. Bununla birlikte bizim emciliği, ebeliği ve otacılığı şamanlık kurumundan apayrı bir yerde düşünmemiz de mümkün değildir. Bu sosyo-kültürel yapımıza ters düşmektedir, çünkü ebe, emci ve otacılar toplum içerisinde gördükleri saygıyla da bizlere kadın şamanı hatırlatmaktadırlar.

Modern tıbbın gelişmesiyle bugün emci, ebe ve otacı şeklinde adlandırdığımız kimselere sık rastlayamamaktayız. Ancak kırsal kesimlerde ve imkânı kısıtlı olan bölgelerde bu kişilerin varlığını görmek mümkündür. Bununla birlikte, şamanlar, emciler, ebeler ve otacılar bağımsız birer kültür hizmeti olarak yine de varlıklarını sürdürmektedirler.

[61] Bayat, F., (2012), *Türk Kültüründe Kadın Şaman,* İstanbul, Ötüken Neşriyat, s. 167.

Kaynakça

Acıpayamlı, Orhan, (1969), "Türkiye Folklorunda Halk Hekimliği ve Özellikleri'', *Dil Tarih Coğrafya Fakültesi Dergisi,* XXVI. s.1-9.

Alptekin, Ali Berat, (2011), *Halk Bilimi Araştırmaları,* Ankara, Akçağ Yay.

Bayat, A. Haydar. (1989), "Türk Dünyasında Özellikle Anadolu Tıbbi Folklorunda Akıl Hastalıklarının Tedavi Yolları ve Kaynakları" *Halk Hekimliği Sempozyum Bildirileri 23-25 Kasım*, Ankara, Milli Folklor Araştırma Dairesi Yayınları: 110, s.59-83.

Bayat, Fuzuli, (2005), *Türk Şaman Metinleri(Efsaneler ve memoratlar),* Ankara, 3ok Yayıncılık.

Bayat, Fuzuli, (2007), *Türk Mitolojik Sistemi 2,* İstanbul, Ötüken Neşriyat.

Bayat, Fuzuli, (2012), *Türk Kültüründe Kadın Şaman,* İstanbul, Ötüken Neşriyat.

Baysal, Nagihan, (2014), Gelenek ve Değişim Ekseninde Trabzon Halk Hekimliği Üzerine Bir Araştırma, Balıkesir, Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Becerra, R. M. (1995), "Iglehart AP. Folk Medicine Use: Diverse Populations In a Metropolitan Area.'' *Soc Work Health Care,*21(4), s.37-58.

Berktay, Fatmagül, (2012), *Tek Tanrılı Dinler Karşısında Kadın,* İstanbul, Metis Yay.

Boratav, Pertev Naili, (1984), *100 Soruda Türk Folkloru,* İstanbul, Gerçek Yayınevi.

Büken, Nüket Örnek, (2003), "Folklorik Değerler ve Folklorik Tıp" *Türkiye Klinikleri Journal of Medical Ethics, Law and History,* 11, s.45-47.

Clarke, Peter B. (2012), *Din Sosyolojisi Çağdaş Gelişmeler,* İstanbul, İmge Kitabevi.

Çevik, Bülent, (2008), "*Konya'da Halk Hekimliği Uygulamalarının Dünü ve Bugünü"*, Sivas, Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.

Eliade, Mircea, (1999), Şamanizm, Ankara, İmge Kitabevi.

Eliade, Mircea, (2003), *Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi,* İstanbul, Kabalcı Yayınevi.

Ergin, Muharrem, (2001), *Dede Korkut Kitabı*, İstanbul, Boğaziçi Yay.

Ergun, Metin, (2002), *Kopuz Sarını Kazak Âşık Tarzı Şiir Geleneği Akın ve Cıravlar,* Ankara, Kültür Bakanlığı.

Gömeç, Saadettin, (2011), Şamanizm ve Eski Türk Dini, Ankara, Berikan Yayınevi.

Gündüz, Ahmet, (2012), "Tarihî Süreç İçerisinde Türk Toplumunda ve Devletlerinde Kadının Yeri ve Önemi" *International Journal of Social Science,* Volume 5, Issue 5, p. 129-148.

Hufford, David J., (2007), "Halk Hekimleri" Çev. Mustafa Sever, *Millî Folklor,* 73, s. 73-80.

İnan, Abdülkadir, (1934), "Türk Mitolojisinde ve Halk Edebiyatında Kadın", *Türk Yurdu*, Ankara, C.IV., S. XXII, s.274.

İnan, Abdülkadir, (1972)**,** *Manas Destanı*, İstanbul, MEB Yay.

İnan, Abdülkadir, (2000), *Tarihte ve Bugün Şamanizm Materyaller ve Araştırmalar,* Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Kalafat, Yaşar, (2011), *Nübüvvet Tarihi İtibariyle Türklüğün Dinî Geçmişi,* Ankara, Berikan Yayınevi.

Ocak, Ahmet Yaşar, (1992), *Kültür Tarihi Kaynağı Olarak Menâkıbnâmeler, Ankara*, TTK Yay.

Ocak, Ahmet Yaşar, (2010), Kültür Tarihi Kaynağı Olarak *Menâkıbnâmeler (Metodolojik Bir Yaklaşım),* Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Oğuz, N. Yasemin, (1996), "Toplum, Bilim ve Tıp Etiği Açısından Alternatif Tıp ve Halk Tıbbı'', *Bilim ve Ütopya Dergisi,* 25, s.36-37.

Özer, Nurten, (1989), "Türk Halk Hekimliğinde Kaplıcalarımız", *Halk Hekimliği Sempozyum Bildirileri 23-25 Kasım,* Ankara, Milli Folklor Araştırma Dairesi Yay., s.203-209.

Özgen, Zübeyde Nur, (2007), "Adana(Merkez) Halk Hekimliği Araştırması", Adana, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.

Sevinç, Necdet, (1987), *Eski Türklerde Kadın ve Aile*, İstanbul, Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı.

Türkdoğan, Orhan, (1991), *Kültür ve Sağlık-Hastalık Sistemi,* İstanbul, Araştırma ve İnceleme Dizisi:17.

Şener, Cemal. (1997), *Türklerin Müslümanlıktan Önceki Dini Şamanizm,* İstanbul, AD Yayıncılık.

Yörükân, Yusuf Ziya, (2005), *Müslümanlıktan Evvel Türk Dinleri Şamanizm,* Ankara, Ötüken.

DEMİRCİÖREN KÖYÜ'NDE ÖLÜM ÂDETLERİ VE UYGULAMALARI

Nursel IŞIK

Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Avrasya Araştırmaları Anabilim Dalı

Özet

19. Yüzyılın ikinci yarısında Rus Çarlığı'nın uyguladığı sert politikalardan dolayı Osmanlı topraklarına göç eden Kafkas halkları, dönemin iskân politikası gereğince çeşitli bölgelere yerleştirilmiştir. Bu yerleşim yerlerinden biri de bugün Kayseri ili sınırları içerisinde bulunan, Pınarbaşı ilçesine bağlı, halk arasında Çörümşek Boğazı olarak bilinen bölgedir. Bu bölgede dedeleri Kafkas göçmeni olan, kökenlerini Adığe olarak adlandıran köy sakinleri bulunmaktadır. Söz konusu köylerden biri de çalışmanın araştırma evrenini oluşturan Demirciören (Adığe dilinde "Hashaköy") Köyü'dür. Makalede, Demirciören Köyü'nde yakın geçmişte ve günümüzde ölümle ilgili inanışların neler olduğu, ölüm durumunda ne gibi adetler uygulandığı, ölünün defnedilmesi sonrasında neler yapıldığı konusunda bilgi verilecektir. Âdetlerin İslamî geleneklerle ne kadar örtüştüğü İslamî kaynaklardan da yararlanılarak ele alınacaktır. Mülakat tekniğinin kullanıldığı çalışma, bölge üzerinde çok fazla araştırma yapılmaması yönünden kayda değerdir.

Anahtar Kelimeler: Adığeler, Çerkesler, Defin, Kafkas Göçü, Ölüm.

Abstract

The Caucasian peoples who migrated to the Ottoman lands due to harsh policies implemented by the Russian Tsardom in the second half of the 19. century were settled in various regions as per the settlement policies of that period. One of these settlement areas is the area popularly known as the Çörümşek Strait, which is part of the Pınarbaşı district within the metropolitan area of Kayseri. This area is inhabited by villages whose grandparents migrated from the Caucasus and who mention that their ethnic origin is Adyghe. One of the villages at stake is the Demirciören ("Hashaköy" in the Adyghe language) Village, which constituted the universe of the study. The article will provide information on the recent and contemporary believes surrounding death, the customs practiced in case of death and the practices performed after the burial of a dead body in the Demirciören Village. The extent to which the customs are compatible with Islamic traditions will be handled on the basis of Islamic literature. The study, which uses the interview technique, is remarkable in that not many studies have been conducted on this area.

Key Words: Adyghe people, Circassians, Burial, Migration from the Caucasus, Death.

Giriş

19. yüzyılın başından itibaren Kafkasya topraklarında etkinliğini artırmak isteyen Rus Çarlığı, bu yüzyıl boyunca, Kafkas halklarına çeşitli baskılar uygulamıştır. Bölgede direnişi sürdüren, çarlığın emrine girmek istemeyen Müslüman halklar, çarlığın bu insan-

ları ülke dışına göndermeye çalışmasına sebep olmuştur. 1859 yılında Şeyh Şamil'in esir alınması ve Rus Çarlığı ordularının gücünü bölgede artırması, göç dalgasının büyümesine sebep olmuştur. Kafkas halklarının büyük bir kısmı, 1859-1861, 1862-1863, 1864-1865 yıllarında Osmanlı İmparatorluğu başta olmak üzere çeşitli yönlere göç etmiştir[1]. 21 Mayıs 1864, Kafkas-Rus Savaşının bitiş tarihi kabul edilir ve bu dönemden sonra da büyük göçler devam etmiştir. Uzunyayla Bölgesine göç eden Kafkas halklarını iskân etmek için, 1860-1870 yılları arasında bölgede 22 köy, bir kaza(Aziziye) ve bir kasaba (Mesudiye) kurulduğu kabul edilmektedir[2]. Uzunyayla'ya göç edenlerin sayıları, yeni göç edenler veya yer değiştirenlerden dolayı değişim göstermiştir.

Demirciören Köyü, köy sakinleri ve diğer Adiğe kökenli köyler tarafından "Hashaköy" olarak anılmaktadır. Bunun sebebi, yerleşimin başladığı dönemde köyün zenginlerinden olan Hacı İshak'ın, köy üzerinde yönetici etkisinin bulunmasıdır. "Demirciören" adı devlet tarafından verilen isimdir. Köyün çoğunluğu, bir Kafkas kabilesi olan Hatukoylardan oluşmaktadır.

Uzunyayla bölgesinde yaşayan Adığelerin ölümle ilgili âdetleri birbirine çok yakın olmakla beraber, çalışmada Demirciören Köyü örneği konu edinilmiştir. Köyde ölümle ilgili inançlara, ölümün gerçekleşmesi sonrasında yapılan örf ve âdetlere yer verilmiştir.

Ölümle İlgili İnanışlar

Halk arasında, çeşitli olayların vuku bulması sonucunda ölümün gerçekleşeceği inancı yaygındır. Bunlar kimi zaman bir rüya kimi zaman da günlük yaşamda karşılaşılan durumlardır. Örneğin bir evin bahçesinde bulunan köpeğin uluması, at, inek gibi evcil hayvanların huzursuz bir şekilde davranıp ses çıkarması bazı yörelerimizde olası bir ölümün belirtisi olarak kabul edilmektedir. Gece vakti bir evden başka bir eve götürülen kap kacak yine ölümün habercisidir[3]. Bunun gibi rüyada devrilen ağaç görmek yine rüya sahibinin yakın çevresinde bir ölümün olacağına işarettir.

Demirciören Köyü'nde de benzer inançların olduğu görülmektedir. Bunlardan birisi baykuşun bir çatıya yuva yapmasıdır. Söz konusu evden muhakkak bir ölü çıkacağına inanılır. Anadolu'da baykuşun uğursuz sayılması bu köyde de kabul edilmiş bir durumdur. Aynı şekilde bir evin bahçesini bir köstebeğin kazması da yine ölümün habercisidir. Mülakat yaptığımız kişiler kendi deneyimleriyle bu durumun gerçekleştiğini, evlerinin yakınını köstebek kazması sonucunda yakınlarının vefat ettiğini anlatmışlardır. Bunun dışında rüyada görülen diş çekilmesi de ölümün habercisidir. Rüyayı gören kişinin üst dişleri baba, alt dişleri anne tarafından akrabalarını, azı dişleri yakın akrabalarını temsil etmektedir. Rüyada azı dişi çekilirken kanama görülmezse ölüm gerçekleşir, kanama olursa rüya etkisini yitirecek, ölüm gerçekleşmeyecektir.

Ölümün Belirtileri

Ölümün gerçekleşeceği; kişinin parmak uçlarının morarmaya başlaması, gözlerinin sönükleşmesi, göğsünde hırıltı olması gibi belirtilerden anlaşılır. Elbette herkesin ölüm şekli ve belirtileri aynı olmaz. Demirciören'de bu biyolojik belirtilere bir de manevi yönü ağır basan belirtiler eklenmektedir. Ölecek kişinin ölümüne yakın yüzünde bir güzelleşme gerçekleştiği, yüzünde nurlanma olduğu söylenmektedir.

---

[1] Kumuk, T., (2004), Çerkeslerin Türkiye'ye Sürgünü Vatanından Uzaklara Çerkesler, Chiviyazıları Yayınları, s.17-34.

[2] Karataş, Ö., (2013), 19. "Yüzyılda Anadolu'da Çerkes Göçmenlerinin İskânları Sırasında Karşılaştıkları Sorunlar: Uzunyayla Örneği", *Karadeniz Araştırmaları*, 36, s.83-117.

[3] Erdil, K., (1991), Yaşayan *Hurafeler*, Ankara Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, s.99.

Ölünün Yıkanması, Kefenlenmesi, Defin

Ölümün gerçekleşmesi üzerine "Adre düniyam yexıjıx"(Öbür dünyaya göçtü.) denilir. Köyde ölüm gerçekleştikten sonra yapılanlar genel itibariyle Anadolu'nun diğer yerlerine benzemektedir. Bunun nedeni öncelikle İslamiyet, ardından da diğer kültürlerden etkilenilmesidir.

Ölü, yıkanacağı zamana kadar kıyafetleriyle bekletilir. Ölenin gözleri, bir yakını tarafından baş ve işaret parmağıyla uzun süre kapalı tutulur. Ağzında takma dişi varsa çıkarılır. Çenesi yukarı doğru bastırılarak kapatılır, bir süre böyle bekletilip bir tülbent yardımıyla bağlanır. Ölenin ayak başparmakları bir bez yardımıyla birbirine bağlanır. Ardından ölünün üzerine bir çarşaf örtülür. Yıkama işlemi gerekli hazırlıklar yapılınca, yaklaşık bir saat sonra gerçekleştirilir. Yıkama işlemi evin bir odasında yapılır. Ölünün kıyafetleri bir makas yardımıyla kesildikten sonra yakılır. Ölü yıkanmak için bir tahtanın üzerine yatırılır. Çene ve ayak bağları çıkarıldıktan sonra üç kişi tarafından İslamî usullere uyularak yıkama işlemi gerçekleştirilir. Yıkama işleminde erkekler için imam, bayanlar için de bayan din görevlisi bulunur. Yıkama esnasında gönüllülük esastır, din görevlisine yardım edecek kişiler istekleri doğrultusunda yıkamaya katılırlar. Yıkama öncesinde, Anadolu'nun çeşitli yerlerinde gördüğümüz, odada tütsülendirme [4] gibi işlemler yapılmaz. Ölünün yıkanacağı su ılık olup, sabun rendesiyle yıkama gerçekleştirir. Cenaze, yıkama sonrasında havluyla kurulanır ve kefenlenir. Kullanılacak kefen öncesinde evde bulundurulmamışsa camide hazır bulunan ödünç alınır, cenaze töreni sonrasında yerine yenisi konulur.

Kefenleme işlemi de yine İslami usuller doğrultusunda yapılır. Burada anılabilecek bir fark olarak, kefenin tabuta serilmemesinden bahsedebiliriz. Kefenleme işlemi bittikten sonra cenaze, geceyse ertesi güne kadar bekletilir. Cenazenin bulunduğu eve kedi girmesi engellenir. Bunun sebebi, kedinin ölen kişinin ruhunu göreceği inancıdır. Bunun yanında kedi cenazeye değerek abdestini bozacak düşüncesiyle de bu evden uzak tutulur. Cenazenin bulunduğu odada bekleyen akrabalar vardır, bu kişiler Yasin Suresini okurlar. Cenazenin bekletildiği odanın ışığı, 20 yıl kadar önce sürekli açık tutulup, ölümün 52. gününe kadar bu devam ederdi. Bunun yapılmasında, ölenin ruhunun evi ziyaret edeceği düşüncesi etkiliydi. Cenaze defnedilmeden önce, imkân varsa, kurban kesilir ya da çay, şeker, un gibi gıda maddeleri ihtiyacı olanlara verilir.

Cenaze evinde bunlar olurken bir yandan da mezar kazma işlemi gerçekleştirilir. Mezar kazma işini gönüllü gençler üstlenir. Mezarı kazacak yeterli kişi bulunamadığında kepçe yardımıyla mezar kazılır. Kadınlarda göğüs boyu, erkeklerde diz boyu derinlikte kazılan mezara ölünün sığacağı derinlikte bir oyuk yapılır. Anadolu'da sapıtma mezar olarak bilinen bu mezar yapısı, Demirciören'de de aynı şekilde kullanılmaktadır. Bu mezar biçimi, Hz. Peygamber zamanında da kullanılmıştır. O'nun tavsiyesiyle Sünnî ve Şiilerde sünnet olarak sürdürülen bu mezar türü, yüzyıllardır uygulanmaktadır[5].

Mezarlığa getirilip cenaze namazı kılınan ölü, başı kıbleye gelecek şekilde mezara indirilir. Mezara yerleştirme işini, iki erkek kardeş, oğul ya da yakın akrabalar yapar. Sağ tarafına yatırılan ölünün, ayakucu tahta ya da briket ile kapatılır. Kalan boşluk toprakla

[4] Bilmen, Ö.N., (1960), *Büyük İslam İlmihali*, İstanbul Ahmed Said Matbaası, s.322.

[5] Ragheb, Y., (1996) "İslam Hukukuna Göre Mezarın Yapısı", İslâm Dünyasında Mezarlıklar ve Defin Gelenekleri, I., s. 17-23.

kapatılır. Toprağı gençler dökerler. Bu işlem esnasında kürek, toprağa konularak sırayla herkes tarafından kullanılır. Çukur toprakla doldurulurken imam ve hafızlar "mezarın vazifesi" olarak adlandırdıkları, Yasin Suresi'ni okurlar. İmam, gömme işlemi bittiğinde telkin verir. Cemaate de dua ettirir.

Defin işleminin ardından, ölen kişinin oğlu ya da yakını, bir tahtanın ucunu çatlatır. Ateşte biraz yaktığı koyun yününü bu çatlağın arasına sıkıştırıp, mezarın üzerine yerleştirir. Bundan maksat, vahşi hayvanların yanmış yün kokusundan dolayı mezara yaklaşamayacağı düşüncesidir.

Taziye ve Yas

İmam ve cemaat, definden sonra cenaze evine gelip dua okur, başsağlığı dilerler. Cemaatin en saygın üyeleri "thamade" olarak anılan, yaşlılardır. Araştırmacı Fahri Huvaj, Adiğelerde, thamadenin taziye esnasında önce sol ayağını öne atıp, ardından sağ ayağını yavaşça diğerine yaklaştırarak konuşmaya başladığını, thamadenin bu konuşmasının çok önemli ve köklü bir gelenek olduğunu anlatır[6]. Başsağlığı için evin içindeki kadın cenaze sahipleri dışarı çağırılır.

Cenaze evine üç gün süreyle komşu evlerden yemek getirilir. Bu gelenek, Anadolu'nun çoğu yerinde uygulanmakta olup, İslamî kaynaklarda da güzel bir âdet olarak kabul edilmektedir. Hz. Peygamber'in Hz. Cafer'in şehâdetinin ardından cenaze evine gittiğinde "Cafer'in evine yemek getirin; onların yemek yapıp, çocuklarını doyuracak vakitleri yoktur." dediği rivayeti de bu âdetin dini yönünü desteklemektedir[7]. Ülkemizde ölenin ardından helva yapılması âdeti, söz konusu köyde uygulanmamaktadır. Bunun yerine cenaze evindekiler tarafından, ilk üç gün boyunca şelâme (hamur kızartması) hazırlanıp dağıtılır. "Ölünün ruhuna değsin." denilerek yapılan bu yemeğin dağıtılması oldukça önemlidir. Âdeti uygulayanlar, ölünün ruhuna dualaların gideceğini, yemeğin de bir vesile olacağını, bunun hayırlı bir iş olduğunu düşünmektedirler. Bu arada cenaze evine yemek getirmek için kullanılan kapların, yıkanıp üç gün sonra verildiği görülmektedir. Komşular kaplarını istemezler, cenaze sahibi uygun zamanda onları sahiplerine verir.

Cenaze yakınları, imkânları doğrultusunda defin gününden elli iki gün sonrasına kadar büyükbaş hayvan kesebilir. Herkesin maddi durumu farklı olacağı için kurban kesmek zorunlu olarak görülmemektedir. Ahmed Üçışık, bir eserinde ölenlerin ardından sadaka verilmek isteniyorsa bunun birinci gün yapılması gerektiğini söyler. Elli üçüncü geceye bırakılacak yardımın, boğulmak üzere olan birine "biraz bekle" demeye benzediğini, bunun doğru olmadığını anlatır[8]. Anadolu'nun çoğu yerinde ölen kişinin toprak altındaki kırkıncı gününde burnunun düştüğüne, elli üçüncü gecede vücudunun çürümeye başladığına inanılmaktadır. Adığeler, kırkıncı güne ayrı bir değer vermeyip elli ikinci günü önemli saymaktadır.

Komşuların cenaze evine üç gün üç gece ziyarete gitmesi bir gelenektir. Aynı zamanda ölenin birinci dereceden yakınları bir hafta süreyle, taziyeler için, bu evde bulunmak zorundadır. Ölümün birinci haftasında "kıyafet kaldırma" denilen âdet uygulanır. Ölen kişinin yıkanan eşyaları ihtiyaç sahiplerine veya isteyenlere hediye edilir. Bu kıyafetlerin yıkamasının ardından tersi çevrilmeden kurutulması dikkat çekicidir. Ayrıca ölüm yıldönümünde yine olanaklar doğrultusunda erzak dağıtılabilir.

[6] Huvaj, F., (2003), İslam Dini ve *Adıge Gelenekleri Çerçevesinde Cenaze Hizmetleri*, Ankara, Adıge Yay., s.57-58.
[7] Şahin, A., (2003), *Yeni Aile İlmihali*, İstanbul, Cihan Yayınları, s.450.
[8] Üçışık, A., M,(2001), *Tam İlmihâl Seâdet-i Ebediyye,* İstanbul, Hakikat Kitabevi, s.1001.

Cenazenin birinci derecede yakınları en az altı ay yas tutar. Ölenin oğlu veya kardeşleri, ölünün elli ikisine kadar sakal bırakır. En az altı ay kimsenin düğününe gitmez, arkadaşlarıyla görüşse de eğlencelerine katılmaz. Önceden kadınların elli ikinci güne kadar aynı kıyafeti giydiği görülürken günümüzde bu uygulama yapılmamaktadır. Kadınların, elli ikinci güne kadar açık giyinmediği, başları kapalı dolandığı, komşulara gitmediği, altıncı aya kadar düğünlere katılmadığı görülür. Bunların yapılmasının sebebi, yukarıda da değindiğimiz gibi, ölenin ruhunun elli ikisine kadar evini ziyaret edeceği düşüncesidir. Definden sonraki dönemde erkekler kabir ziyareti yapmaktadır. Fakat kadınların kabir ziyareti yaptığı görülmemektedir. Bunun sebebi kadınların mezarlığa gitmesinin ayıp olarak kabul edilmesidir. Dini kaynaklarda da kadınların mezar ziyareti yapmasının bazı rivayetlere göre günah, bazılarına göre de mekruh olduğu yer almaktadır[9].

İslamî kaynaklara baktığımızda, taziyenin üç günden fazla sürmemesi gerektiği, fazlasının acının tazelenmesine sebep olduğu anlatılmaktadır[10]. Adığeler, çoğunlukla İslamî anlamda uygun davranışlarda bulunsa da yas konusunda geleneklerinden kopmamaktadırlar.

Sonuç

Kafkas halklarının bir kısmının Anadolu'ya göçmesiyle, Anadolu kültürüne yeni değerler eklenmiştir. İslamiyet'in Anadolu kültürüyle Adığe kültürü arasında bir bağ olduğu açıkça görülmektedir. Giyim kuşam, yaşayış, beslenme vb. konularda pek de benzeşmeyen halklar Anadolu'da birleşerek yeni gelenek görenekler, yeni kabuller ortaya çıkarmıştır. Adığeler, Anadolu'ya uyum sağlamak adına bazı değerlerini unutmuş veya unutmaya yüz tutmuştur. Elbette günümüzde yaşattıkları gelenekleri de konuşulmaya değerdir, fakat Anadolu kültürünün onları büyük ölçüde etkilediği kabul edilmesi gereken bir gerçektir, bunun olması da doğaldır.

Yaklaşık yüz elli yıldır Türkiye topraklarını ana vatan edinen, yurt bilen Adığeler, son yıllarda topluma daha fazla açılmış, eski kapalı düzenlerini değiştirmeye başlamıştır. Bu durumun etkileri günümüzde Adığece konuşulmasının azalması ve geleneklerin daha az ya da kısıtlı sürelerde uygulanması şeklinde görülmektedir. Demirciören Köyü, bu değişimin rahatça görülebildiği Adığe köylerinden sadece birisidir. Genel itibariyle İslamiyet'in etkisiyle yapılan şeylerin gelenekleştiği görülmektedir. Ancak hala yas konusunda dinin etkisinin az olduğu, belli ölçülerde Adığe geleneklerinin yaşatıldığı ortadadır.

Bu çalışma için mülakat yapılan kişilerin, kendilerinin de Müslüman olduğunu, Anadolu'daki diğer halklardan hiçbir farklarının olmadığını ısrarla söylemeleri de Adığelerin Anadolu'daki diğer kültürlerle bütünleştiklerinin ispatıdır.

Kaynakçi

Kitaplar

Bilmen, Ömer Nasuhi, (1960), *Büyük İslam İlmihali*, İstanbul Ahmed Said Matbaası.

Erdil, Kemalettin, (1991), Yaşayan *Hurafeler*, Ankara Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Huvaj, Fahri, (2003), İslam Dini ve *Adıge Gelenekleri Çerçevesinde Cenaze Hizmetleri*, Ankara, Adıge Yayınları.

Kumuk, Tuğan,(2004), Çerkeslerin Türkiye'ye Sürgünü Vatanından Uzaklara Çerkesler, Chiviyazıları Yayınları, s.17-34.

[9] Üçışık, A.M., (2001), s.1008.

[10] Karaman, H., (1996), "Ölüm, Ölü, Defin ve Merasimler", İslâm Dünyasında Mezarlıklar ve Defin *Gelenekleri* , *I*, s.3-15.

Şahin, Ahmed, (2003), *Yeni Aile İlmihali*, İstanbul, Cihan Yayınları, s.450.

Üçışık, Ahmed Mekki, (2001), *Tam İlmihâl Seâdet-i Ebediyye,* İstanbul, Hakikat Kitabevi, s.1001,1008.

Makaleler

Karaman, Hayreddin, (1996), "Ölüm, Ölü, Defin ve Merasimler", *İslâm Dünyasında Mezarlıklar ve Defin Gelenekleri, I*, s.3-15.

Karataş, Ömer, (2013), 19. "Yüzyılda Anadolu'da Çerkes Göçmenlerinin İskânları Sırasında Karşılaştıkları Sorunlar: Uzunyayla Örneği", *Karadeniz Araştırmaları*, 36, s.83-117.

Ragheb, Youssef, (1996) "İslam Hukukuna Göre Mezarın Yapısı", *İslâm Dünyasında Mezarlıklar ve Defin Gelenekleri, I,* s. 17-23.

Mülakat Yapılan Kişiler

Aygün Canbaz, 54 yaşında, ilkokul mezunu, ev hanımı.

Münire Kaplan, 82 yaşında, ilkokul üçüncü sınıftan terk, ev hanımı.

Nergis Kaynak, 50 yaşında, ilkokul mezunu, ev hanımı.

Nurettin Kaplan, 86 yaşında, ilkokul ikinci sınıftan terk, emekli.

Özcan Demirden, 51 yaşında, ilkokul mezunu, ev hanımı.

Rahmi Amantur, 67 yaşında, ilkokul mezunu, ev hanımı.

Semra Kaplan, 42 yaşında, ilkokul mezunu, ev hanımı.

SÖZDEN YAZIYA TÜRK MİTİK TASAVVURLARININ FANTASTİK EDEBİYATTA KULLANIMI ÜZERİNE: "ANADOLU KORKU ÖYKÜLERİ" ÖRNEĞİ

Seçkin SARPKAYA

Ege Üniversitesi Türk Dünyası Araştırmaları Enstitüsü Türk Halk Bilimi Anabilim Dalı

Özet

Mitler sanatın, edebiyatın beslendiği kaynaklardan biridir. Fantastik edebiyat da bu mitlerden yoğun bir şekilde beslenen bir türdür. Fantastik edebiyat alanında yayınlanan eserler mitoloji ile sıkı bir ilişki içerisindedir. Bu türde verilen eserlerin büyük bir çoğunluğu mitik tasavvurları kurgusal yapısında barındırmıştır. Farklı kültürlerin sözlü kültür unsurlarında, inanç ve uygulamalarında yer alan mitik varlıklar fantastik edebiyatın kurgusal ürünlerinde yer verilip yaşatılmış ve güncellenmiştir. Türk fantastik edebiyatında verilen eserler de Türk mitolojisi ve mitik tasavvurlar ile bağlantılıdır. Bu bildiride Türk mitolojisi ve Türk fantastik edebiyatının ilişkisine "Anadolu Korku Öyküleri 2" adlı kitap örneğinden hareketle değinilmiştir. İlk olarak geleneğin güncellenmesi, fantastik edebiyat ve halk bilimi ürünleri ilişkisine ve sözlü kültürde yer alan unsurların yazıya geçişine kısaca değinilmiştir. Daha sonra "Anadolu Korku Öyküleri 2"de yer alan kötü mitik karakterler tespit edilmiş ve bu karakterler hakkında kısaca bilgi verilmiş, kitabın yazarlarıyla yapılan kısa görüşmeden bazı bilgilere değinilmiştir. Sonuç olarak da Türk mitik tasavvurlarında yer alan unsurların kurgusal ürünlerde nasıl kullanılabileceği kötü mitik karakterler örneğinden hareketle tartışılmıştır ve bu konuya çeşitli öneriler getirilmiştir.

Anahtar kelimeler: Türk mitolojisi, fantastik edebiyat, geleneğin güncellenmesi, Anadolu Korku Öyküleri 2.

Abstract

Myths are one of the sources which art and literature are nourished from. Fantasy literature genre, which is also nourished from these myths is no exception. The works that are published in fantasy literature are strongly related with mythologies. Majority of the works that are published in this genre keeps such concepts in their fictional structures. The mythical creatures that take place in oral traditions, beliefs and practices of different cultures are kept alive and updated by having coverage in fictional works of fantasy literature. The works that are published in Turkish fantasy literature are also related to Turkish mythology and mythical concepts. In this article, we speak about the relationship between Turkish mythology and Turkish fantasy literature with reference to the book, "Anadolu Korku Öyküleri 2". First of all, the process of actualizing the tradition, the relation pf fantasy literature and folklore works, and transition of elements that take place in oral culture to the written products is shortly referred. Then, the mythical antagonists that take place in "Anadolu Korku Öyküleri 2" are identified and information about them is given. And finally, the possible usages of the elements that takes place in Turkish mythical concepts in fictional works with referrence to antagonist mythical characters example and various proposals are brought forward about this subject.

Key Words: Turkish mythology, fantasy literature, actualizing the tradition, Anadolu Korku Öyküleri 2.

Giriş

Yazılı edebiyatta birçok tür, sözlü kültür ürünleriyle ilişki içerisinde geliştirilir ve oluşturulur. Özellikle fantastik edebiyatın ürünleri, en eski örneklerinden en güncel ürünlere kadar, halk bilgisi ürünleri kapsamına dahil olan sözlü kültür ürünlerinden özellikle masal ve efsanelerdeki motifleri, tip ve kahramanları, halk inançlarını ve tabii ki mitik tasavvurları bünyesinde barındırır. Fantastik edebiyat yazarları sözlü kültürden beslenerek mitik tasavvurları ve karakterleri hikâyelerinin kurgusal yapısında kullanır. Bazen bir mitik tasavvur doğrudan kurgusal yapının içine yerleştirilir, bazen de bu tasavvurdaki karakterler yenilenip güncellenerek kullanılır. Bu ilişki yoğun bir şekilde gerçekleşmese de bazı örnekler Türk mitolojisi ve fantastik edebiyat ilişkisini kurmaktadır.

Bu bildiride Türk mitolojisi ve Türk fantastik edebiyatı arasındaki bu ilişki, geleneğin güncellenmesi bağlamından hareketle "Anadolu Korku Öyküleri" adlı kitabın 2013'te yayınlanan 2.si üzerinden incelenecektir. İlk olarak fantastik edebiyatın tür tanımına girilmeden sadece halk bilimi ürünleri ve mitolojiyle ilişkine kısaca değinilecek, halk bilimi ürünlerinin güncellemesi bağlamında çeşitli noktalara değinilecektir. Ardından "Anadolu Korku Öyküleri" adlı kitaptaki yedi hikayede yer alan ve olumsuz özellikler sergileyen mitik varlıklar üzerinde durulacak, bunlardan sonra "Anadolu Korku Öyküleri 2" yazarlarıyla yaptığımız görüşmeden hareketle yazarların bazı görüşleri yer alacaktır. Sonuç olarak bu hikayelerden yapılan tespitlerden hareketle Türk mitolojisindeki düşünce ve tasavvurların güncellenerek kullanması üzerine tespitler ve teklifler yer alacaktır.

1.Fantastik Edebiyatın Halk Bilimi Ürünleri ve Mitik Tasavvurlar ile İlişkisi ve Halk Bilimi Ürünlerinde Güncellenme

Tüm dünyada fantastik edebiyat yazarları halk bilgisi ürünleri arasında yer alan sözlü kültür ürünleri ve bunlara bağlı mitik tasavvurlardan beslenerek eserlerini yaratırlar. Fantastik edebiyat üzerine yapısal çalışmalar yapan isimler de fantastik edebiyat ve halk bilgisi ürünleri / mitoloji ilişkisine değinmişlerdir.

Rosemary Jackson fantastik edebiyatın yazarın içinde bulunduğu sosyal bağlam içinde yaratıldığını ve ne kadar bu bağlamın sınırlarıyla çatışmaya girse de tam bir ayrılma gösteremediğini ifade eder. Jackson fantastik edebiyatın köklerinin eski mitler, mistisizm, folklor, peri masalları ve aşk hikayelerinde olduğunu söyler.[1] Brian Attebery, fantastik edebiyat ve mitoloji / folklor ürünleri ilişkisine değinmektedir. Attebery, fantastik edebiyatın masal, efsane ve halk inançlarından beslenip bunlardan elde ettiği malzemeyi kurgusal yapısı içerisinde yeniden şekillenerek kullandığını belirtmektedir.[2] Fantastik edebiyat alanında kurgusal eserleri kadar fantastik edebiyatla ilgili tür bazında görüşleriyle de tanınan Ursula K.Le Guin, fantastik edebiyat için "Gerçek bir fantazi; halk hikayesinin, peri masalının ve efsanenin modern uygulamasıdır." ifadesine yer vermektedir.[3] Françoise Flahaut, "...dinler, inanış biçimleri, folklorik ya da batıl olarak görülen temsiller, masal ya da fabl düzeyinde tutulan mitler, düşgücüne dayanan anlatıları besleyecek niteliktedir."

[1] Jackson, R., (1981), *Fantasy: The Literature of Subversion.* London and New York, Routledge Methuen, s. 3,4.

[2] Attebery bu çalışmasında ayrı ayrı başlıklar altında fantastik edebiyatın masallar, efsaneler ve halk inançları ile ilişkisine değinmektedir. Attebery'nin Tolkien örneği dikkate değerdir. Yazarın açıklamalarına göre Tolkien eserlerinde Hristiyan klasikleri veya İskandinav mitlerinden aldığı malzemeye yeni bir şekil vermektedir. Bu örnek ve fantastik edebiyat-folklor ilişkisi için bkz. Attebery, B., (1980), *The Fantasy Tradition In American Literature: From Irving to Le Guin,* Bloomington, Indiana University Press, s.11, 16-58.

[3] Le Guin, U. K., (2009), "Bilimkurgu ve Bayan Brown", *Kadınlar, Rüyalar, Ejderhalar: Ursula K. LeGuin'den Seçme Yazılar,* İstanbul, 4.Basım, Haz. Deniz Erksan, Bülent Somay, Müge Gürsoy Sökmen, Metis Yayınları, s.72.

şeklinde bir ifadeyle mitler ve folklor ürünlerinin fantastik edebiyat gibi hayal gücüne dayalı kurgusal türleri besleyebileceği üzerinde durur.[4] Jean-Luc Steinmetz, fantastik terimini tanımlamak için çeşitli sözlüklerde yer alan tanımları aktarırken fantastikle ilgili olarak "yalnızca cismani bir varlığın görüntüsüne sahip olan" tanımını verdikten sonra bu tanımla ilgili bir örnekten hareket eder ve "Fantastik öyküler: Genel olarak söylendiği gibi peri masalları, hortlak öyküleri ve özellikle Alman Hoffmann'ın itibar kazandırdığı, doğaüstünün önemli bir rol oynadığı öykü türü." ifadesini kullanır. Bunun yanında Steinmetz, Avrupa'daki fantastik edebiyatı incelerken Alman romantik fantezi edebiyatının folklor ve sözlü kültür ürünlerine bağlı olarak geliştiğine değinir.[5] Cengiz Ertem de fantastik edebiyatın hayalet, ruh ve düşsel yaratıkları içine alan **bir** edebi bir tür olduğunu ve masalı da içinde barındırdığını belirtir.[6] Gönül Yonar, fantastiğin metafizik dünyanın varlığıyla sıkı bir şekilde bağlantılı olduğunu ve inanç ile inanışlardan beslendiğini ifade etmektedir. Yonar, Türk fantastiğinin kökenlerinde Türk mitik tasavvurlarının ve destan gibi sözlü kültür ürünlerinin olduğunu ifade eder.[7] Yonar bu çalışmasında genel olarak Türk fantastiğinin kökenlerinde Türk mitolojisi, sözlü kültür ürünleri ve halk inançları olduğunu belirtmeyi hedeflemiştir.

Yukarıda verdiğimiz bilgilerden hareketle fantastik edebiyatın tüm dünyada ve tabii ki Türk edebiyatında da mitik tasavvurlarla ve halk bilimi dairesinde bulunan sözlü kültür ürünleri ile bağlantılı olarak geliştiğini söyleyebiliriz. Fantastik edebiyat yazarları halk inançlarından; destan, masal ve efsane gibi sözlü kültür ürünlerinin sağladığı zengin birikimden faydalanmışlardır. Türün ünlü yazarları ve yapıtlarına bakıldığında Yunan, Mısır, İskandinav ve Kelt mitolojileri başta olmak üzere mitik tasavvurların fantastik edebiyata doğrudan veya çeşitli değişimlere uğratılarak dahil edildiği görülmektedir. Türk fantastik edebiyatında da bu durumun benzer şekilde geliştiğini söylemek mümkündür.

Bu ilişkiyle ilgili bilginin devamında halk bilgisi ürünleri ve geleneksel motiflerin güncele taşınması noktasında problemlere kısaca değinmek gerekmektedir. Metin Ekici, halk biliminin "edebiyat, müzik, dans, tarih, sanat tarihi, antropoloji, sosyoloji" gibi alanlarla kesişim içinde olduğunu belirtmektedir.[8] Ekici'nin belirttiği bu ilişki disiplinler arası bir şekilde olmakla birlikte sanatsal anlamda da söz konusudur. Halk bilgisi ürünleri edebiyat, müzik ve benzeri sanat dallarının beslendiği güçlü bir kaynaktır. Buna bağlı olarak yukarıda da belirttiğimiz gibi fantastik edebiyat da edebiyatın bir türü olarak bu kaynaktan beslenmektedir.

Bu noktada Ekici'nin aynı makalede yer verdiği bir soru önem arz etmektedir. Ekici bu makalede kültür politikalarıyla ilgili noktaları açıklarken sorulması gereken sorulardan birinin "...piyasada satılan kitapların çoğunda Avrupa kaynaklı halk anlatmaları okuyan genç kuşaklara neden Türk kaynaklı masal ve efsaneler anlatamıyoruz?" sorusu olması

[4] Flahaut, F., (2000), "İmgelem ve Mitoloji: Çağdaş Edebiyat (Tolkien, Lovecraft) ve Bilimkurgu", *Antik Dünya ve Geleneksel Toplumlarda Dinler ve Mitolojiler Sözlüğü,* Ankara, Çev. Olcay Kunal, Yön. Yves Bonnefoy, Yay. Haz. Levent Yılmaz, Dost Kitabevi Yayınları, s. 469.

[5] Steinmetz, J., (2006), *Fantastik Edebiyat,* Ankara, Çev. Hasan Fehmi Nemli, Dost Kitabevi Yayınları, s. 7, 60.

[6] Ertem, C., (2006), "Fantastik Edebiyat ve Tekinsizlik Kavramı: Edebiyatımızdan Bir Örnekleme Denemesi", *Akşit Göktürk'ü Anlam Toplantısı: Yazın ve Çeviride Fantastik,* İstanbul, İstanbul Üniversitesi Yayınları, s. 11.

[7] Yonar, G., (2011), *Türk Edebiyatında Fantastiğin Kökenleri: Harikulade ve Olağandışı,* İstanbul, Ötüken Neşriyat, s. 60-62, 117.

[8] Ekici, M., (2014), "100. Yılında Türk Halk Bilimi Çalışmaları ve Türkiye Kültür Politikalarına Eleştirel Bir Bakış", *Milli Folklor,* Cilt 12, Yıl 25, Sayı 99, s. 42.

gerektiğini ifade etmektedir.[9] Bu sorudan hareketle değinilen problem doğrudan halk anlatmalarıyla ilgili olduğu gibi fantastik edebiyat için de geçerlidir. Bugün türün en ünlü örneklerinden Yüzüklerin Efendisi veya Harry Potter gibi serilere bakıldığında bu eserlerin İskandinav veya Hint mitolojisinden motiflerle oluşturulmuş olduğunu görebiliriz. Bu eserler aracılığıyla, bu eserlerin beslendikleri mitolojik kaynakların unsurları genç kuşaklara aktarılabilmektedir. Bu aktarıma bir bakıma halk bilgisi ürünlerinin güncellenmesi açısından bakabiliriz. Ekici'nin tanımıyla "...herhangi bir yaratmanın içinde bulunulan zamana, dar veya geniş anlamda mekana ve mevcut sosyo-ekonomik yapılara uygun hale getirilmesi" olan güncelleme Türk mitolojisinden herhangi bir unsurun fantastik edebiyatın bir ürününe taşınması şeklinde gerçekleşebilir.[10] Flahaut bu taşıma işlemini "İmgeleme dayalı bir anlatı, bunları oldukları gibi almaz: Yeni işlevlerine göre uyarlar, kısmen kullanır, taklit eder, değiştirir." şeklinde ifade eder.[11] Ekici de söz ve yazı arasındaki ilişkiye değinirken sözlü olarak yaratılan ürünlerin yazıya dönüştürülürken bu dönüştürme işleminin söze ve sözlü ürüne yeni bir boyut kazandırdığını söyler.[12] Bu bilgiye ek olarak Walter J. Ong'un değindiği gibi sözlü kültür bir noktada yazı ve buna bağlı olarak yazılı kültür üretmeye geçecektir.[13] İşte bu üretim, Türk mitolojisi ve Türk fantastik edebiyatı ilişkisinden hareket edecek olursak, Türk mitolojisindeki bir unsurun öğrenilip, hikaye gibi kurgusal eserlerde kullanılıp yenilenerek tanıtılması ve aktarılması ile güncellenmesi şeklinde gerçekleştirilebilir.

2. "Anadolu Korku Öyküleri 2" Kitabında Yer Alan Mitik Kötü Varlıklar

"Anadolu Korku Öyküleri" yukarıdan beridir bahsettiğimiz Türk mitolojisi ve Türk fantastik edebiyatı ilişkisinden hareket edip mitolojik varlıklara bir tür güncellenme sağlayan ve bu varlıkları değerlendirip aktaran bir ürün olma özelliği göstermektedir. Biz burada Anadolu Korku Öyküleri'nin 2013'te Bilgi Yayınevi'nden yayınlanan 2.sinde yer alan yedi hikayedeki olumsuz özellikler gösteren yani mitik kötü varlık örneklerinin açıklamalarına yer vereceğiz.

Kitaptaki ilk hikaye Işın Beril Tetik'in "Zifir Karanın Mavisi" adlı hikayesidir. Bu hikayede Anadolu'da bir köyde bir ödev çalışması yapan üç kardeş bir tür kötü varlığa karşı hayatta kalma mücadelesi verirler. Hikayede geçen kötü varlık "Kara Neme"dir.[14] Bilindiği üzere "kara neme" Altay Türklerinin mitik tasavvurlarında kötü ruhlar için kullanılan birçok isimden biridir. "Kara neme" ifadesi Altay şamanizminde kötü ruhların bir tür genel ismidir.[15] Altay Türklerinin şamanist tasavvurlarında genel olarak iyi-kötü karşıtlığında ikiye bölünmüş ruhlar zümresinin kötü tarafındaki ruhları ifade eder. Bu ruhların başında Altay Türklerinin tasavvurlarında Erlik, Yakut Türklerinin tasavvurlarında Arsan Duolay bulunmaktadır. Altay Türklerinin tasavvurlarında yeraltında Erlik'in karanlık dünyası bulunmaktadır ve buradaki kötü ruhların tamamına "kara nemeler" denir.[16]

[9] Ekici, M., *agm.,* s. 45.
[10] Ekici, M., (2008), "Geleneksel Kültürü Güncellemek Üzerine Bir Değerlendirme", *Milli Folklor,* Cilt 10, Sayı 80, s. 36.
[11] Flahaut, F., *agm.,* s.469.
[12] Ekici, M., (2012), "Evliya Çelebi Seyahatnamesi'nde Sözlü ve Yazılı Metin İlişkisi", *Evliya Çelebi'nin Sözlü Kaynakları Sempozyumu Bildiriler Kitabı,* Ankara, UNESCO Türkiye Milli Komisyonu, s.28.
[13] Ong, W.J., (2007), *Sözlü ve Yazılı Kültür: Sözün Teknolojileşmesi,* İstanbul, 4.Basım, Çev. Sema Postacıoğlu Banon, Metis Yayınları, s. 27-28.
[14] Tetik, I.B., (2013) "Zifir Karanın Mavisi", *Anadolu Korku Öyküleri 2,* İstanbul, Bilgi Yayınevi, s.7-55.
[15] Dilek, İ., (2013), *Türk Mitolojisi Sözlüğü: Altay-Yakut,* Ankara, Gazi Kitabevi Yay., s. 95.
[16] İnan, A., (1986), *Tarihte ve Bugün Şamanizm: Materyaller ve Araştırmalar,* Ankara, 3.Baskı, Türk Tarih Kurumu Yay., s. 39-41.

Bu hikayede yazar, Altay Türklerine ait mitik bir tasavvuru Anadolu coğrafyasını mekan alarak oluşturduğu bir hikayede yeniden kurgulayarak kullanmaktadır.

İkinci hikaye Umut Dülger'in "Konuşmayanlar" hikayesidir. Dülger bu hikayede Yusuf ve Ali Faik isimli iki araştırmacı gazetecinin yaşadığı doğaüstü bir olayı işlerken; yine Altay Türklerinin mitik tasavvurlarında yer alan kötü mitik varlıklardan Yelbegen'e hikayesinde yer vermektedir. Yelbegen bu hikayede insanların ruhlarını toplayıp onlara sahip olan bir varlık olarak yer almaktadır.[17] Bahaeddin Ögel, Altay Türklerinin masallarında devlere "yelbegen" denildiğini söyler. Radloff'tan aktardığı bir tanıma göre "yelbegen" adlı dev "insan biçiminde, insan yiyen, çok büyük; üç, yedi veya on iki başlı, siyah ve sarı renkte" bir varlıktır.[18] İsmi "celbegen" olarak da bilinen bu varlık yeraltıyla ilgili düşünülen, kötülük saçan, genelde erkek olarak kabul edilip yedi, yetmiş veya yetmiş yedi başlı olarak tasavvur edilen, kanının rengi siyah, sakalı bir gölün suyunu süzecek kadar uzun ve ailesi olan bir mitik varlıktır. Altay Türklerinin inançlarına göre Ay tutulması, Celbegen'in Ay'ı yemesine bağlıdır.[19] Altay Türklerinin anlatmalarında bu varlık sıklıkla yer alır.[20] Dülger de Tetik gibi Altay Türklerine ait mitik bir varlığı Anadolu coğrafyasında işlediği hikayesinde kurgusal yapıda kullanmıştır. Yelbegen bu hikayede gelenekte anlatılan tasavvurlarından farklı olarak yazarın oluşturduğu kurgusal yapıya uygun bir işlevde bulunmaktadır.

Kitaptaki üçüncü hikaye Ayşegül Nergis tarafından kaleme alınmış olan "Şer Karışan Vakit" adlı hikayedir. Bu hikayede tatil için Trakya'ya bir arkadaşının yanına giden bir kadının bir düğün ve bir gelinle ilgili başından geçen gerilimli olaylar işlenmektedir. Hikayede çeşitli göndermelerle birlikte bazı halk inançlarından izler bulunmaktadır. "Onlar" ve "üç harfliler" gibi ifadeler cinleri anımsatmaktadır. Bunların yanında hikayede geçen bir diyalogda "Alkarısı" ve "cin" gibi Türkiye sahası halk inançlarında bulunan kötü varlık tasavvurları anılmaktadır.[21] Cinlerin halk inançlarında insanlara musallat olup onları korkutan ve onlara kötülük edebilen; gece vakitlerinde hamam, değirmen ve terk edilmiş ev gibi yerlerde bulunan olağanüstü varlıklar olduğuna inanılır. Cinlerin zararından korunmak amacıyla bir tür tabu şeklinde "İyi saatte olsunlar" gibi ifadeler kullanılmaktadır.[22] "Üç harfli" ifadesi de yine cinleri karşılamak için kullanılan ifadelerden biridir.[23] "Alkarısı" da Türkiye sahası halk inançlarında lohusalara, yeni doğmuş bebeklere ve atlara musallat olan bir tür kötü ruhtur. İnsanlara çeşitli hayvanların şekillerine girerek görünebilir. Bunun yanısıra çok çirkin ve fiziksel bozukluklara sahip bir kadın şeklinde de görünebilir.[24] Nergis, hikayesinde bu varlıklara doğrudan yer vermese de hikayede

[17] Dülger, U., (2013), "Konuşmayanlar", *Anadolu Korku Öyküleri 2,* İstanbul, Bilgi Yayınevi, s. 55-75.
[18] Ögel, B., (1995), *Türk Mitolojisi II (Kaynakları ve Açıklamaları ile Destanlar),* Ankara, Türk Tarih Kurumu Yay., s. 561.
[19] Dilek, İ., (2013), *age.,* s. 45.
[20] Altay Türklerine ait anlatmalarda Celbegen için bkz. Türker, F., (2012), "Altay Türklerinin Anlatmalarında Mitik Bir Varlık: Celbegen", *Milli Folklor,* Sayı 94, s. 81-90.
[21] Nergis, A., (2013), "Şer Karışan Vakit", *Anadolu Korku Öyküleri 2,* İstanbul, Bilgi Yayınevi, s. 75-107.
[22] Boratav, P.N., (1984), *100 Soruda Türk Folkloru* (İnanışlar, Töre ve Törenler, Oyunlar), İstanbul, Gerçek Yayınevi, s. 75.
[23] Duvarcı, A., (2005), "Türklerde Tabiat Üstü Varlıklar ve Bunlarla İlgili Kabuller, İnanmalar, Uygulamalar", *Bilig,* Sayı 32, s. 126.
[24] Acıpayamlı, O., (1961), *Türkiye'de Doğumla İlgili Adet ve İnanmaların Etnolojik Etüdü,* Erzurum, Atatürk Üniversitesi Yayınları, s. 75. İnan, A., (1998), "Al Ruhu Hakkında", *Makaleler ve İncelemeler I. Cilt,* Ankara, 3.Baskı, Türk Tarih Kurumu Yay., s.261.

korkulan varlıklar hikaye karakterleri tarafından anılırken Türkiye sahası inançlarındaki bu tasavvurlara da değinilmektedir.

Kitapta yer alan dördüncü hikaye Demokan Atasoy'un "Gece Işığı" adlı hikayesidir. Bu hikayede Azil isimli bir kahramana bir peri kızı musallat olur.[25] Peri kelimesi "cinlerin çok güzel ve alımlı olarak farz edilen dişilerine verilen bir ad" olarak açıklanmaktadır.[26] Periler dünya mitolojilerinde ortak tasavvurlardan biridir. Türk mitolojisinde periler daha çok masal karakteri olup çoğunlukla cinlerle eş anlamlı düşünülmüştür.[27] Türk mitik tasavvurlarında genel olarak Kaf Dağı'nda yaşadığına inanılan periler bazen iyi bazen kötü olabilen, genellikle güzel bir kız olarak görünmekle birlikte çeşitli hayvanların da kılığına girebilen ruhlar olarak kabul edilir.[28] Atasoy'un hikayesinde peri, tıpkı cinler gibi bir insana musallat olma yönüyle ön plandadır.

Kitaptaki beşinci hikaye Koray Günyaşar'ın "Fırtınalar Takvimi" isimli hikayedir. Bu hikayede cinlerin kendi kabilelerini kurup insanlarla mücadele etmeleri, mekan olarak bir Anadolu köyü seçilerek hikaye edilmiştir. Hikayede cinin yanında "Çolpan" ve "pirabok" gibi mitik tasavvurlar da anılmaktadır.[29] Türk mitik tasavvurlarına göre cinler bulundukları mekanlarda toplu halde yaşarlar.[30] "Pirabok" ise Türkiye sahası efsanelerinden Mardin, Bingöl ve Diyarbakır efsanelerinde geçen ve cin için kullanılan bir tür adlandırmadır.[31] Çolpan, ise Türk kültürünün erken dönemlerinde "ışık yıldızı" olarak düşünülen Venüs gezegeninin adlarından biridir. Mitik bir tasavvur olarak Venüs veya Çolpan'ın, Erlik ile alakalı düşünülen ve her sabah ufuk çizgisinin üstünde yıldızları öldürdüğü düşünülen bir tür savaşçı olduğu düşünülmektedir. Bu düşüncede Venüs/Çolpan/Erlik'in cehennemin tanrısı veya kötü cinlerin kralı olduğu şeklinde tasavvurlar da bulunmaktadır.[32] Günyaşar, hikayesinde hem eski Türk kültüründen bir unsura hem de Türkiye sahası halk inançları ve efsanelerinde yaşayan mitik varlıklara yer vermiştir.

Kitapta yer alan altıncı hikaye Galip Dursun'un "Oba" adlı hikayesidir. Küçük bir çocuğun ve gizemli bir arkadaşının yaşadığı olayın anlatıldığı hikayede mitik varlıklardan cin yer almaktadır. Hikayede bir cin çobanı sahip olduğu cinlerin her birine Allah'ın 99 isminden birini verir.[33] Bu hikayede cinler hem geleneksel tasavvurlardaki özelliklere sahip bir şekilde hem de dini tasavvurların sağladığı bilgilerle örtüşür vaziyette yer almaktadırlar. Dursun, hikayesinin kurgusal yapısında bir köy ortamında, cinlerle halk inançları ve dini tasavvurların sağladığı bilgiden faydalanarak cinlerin insanlarla ilişkileri üzerinden hikayesini oluşturmuştur.

[25] Atasoy, D., (2013), "Gece Işığı", *Anadolu Korku Öyküleri 2,* İstanbul, Bilgi Yayınevi, s. 107-133.
[26] Develioğlu, F., (1986), *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lugat: Eski ve Yeni Harflerle,* Ankara, 7.Baskı, Aydın Kitabevi, s. 1031.
[27] Boratav, P.N., *age.,* s. 75. Boratav, P.N., (2012), *Türk Mitolojisi: Oğuzların-Anadolu, Azerbaycan ve Türkmenistan Türklerinin Mitolojisi,* Ankara, Çev. Recep Özbay, BilgeSu Yayıncılık, s. 48.
[28] Beydili, C., (2005). *Türk Mitolojisi Ansiklopedik Sözlük,* Ankara, Yurt Kitap-Yayın, s. 469.
[29] Günyaşar, K., (2013), "Fırtınalar Takvimi", *Anadolu Korku Öyküleri 2,* İstanbul, Bilgi Yayınevi, s. 133-153.
[30] Beydili, C., *age.,* s.130.
[31] Sarpkaya, S., "Türkiye Sahası Efsanelerinde Özel Adlı Kötü Ruhlar", *Korku Kitabı,* İstanbul, Kitabevi Yay., s. 269-271. (Kitap yayın aşamasındadır.)
[32] Roux, J.P., (2011a), *Eski Türk Mitolojisi,* Ankara, Çev. Musa Yaşar Sağlam, BilgeSu Yayıncılık, s.69-70. Roux, J.P., (2011b), *Türklerin ve Moğolların Eski Dini,* İstanbul, 2.Basım, Çev. Aykut Kazancıgil, Kabalcı Yayınevi, s.131.
[33] Dursun, G., "Oba", *Anadolu Korku Öyküleri 2,* İstanbul, Bilgi Yayınevi, s. 153-189.

İncelediğimiz kitaptaki yedinci ve son öykü Mehmet Berk Yaltırık'ın "Mezardan Gelen" adlı öyküsüdür. Hikaye Konya'da Gavur Efe ve Ratıp Efendi adlı iki kabadayı arasında geçmektedir. Bu hikayede Türk halk inançlarında yer alan kötü varlıklardan hortlak yer almaktadır. Bir hortlak intikam amacıyla ismini andığımız bu kabadayılara musallat olur.[34] Mitik tasavvurlarda hortlak, "geceleri mezarından çıkıp dolaştığına inanılan ölü" şeklinde tanımlanmaktadır.[35] Türk mitik tasavvurlarında da hortlak, "geceleri canlanıp mezardan çıkarak insanlara zarar veren ölü, hayali bir varlık" şeklinde yer almaktadır.[36] Türk mitolojisinde hortlak inancı cadı inancıyla paralel olarak gelişmiştir. Türk mitik tasavvurlarında cadılar "hortlayan ölüler" olarak düşünülmüştür ve cadı sözcüğü de "hortlak" ve "hayalet" gibi anlamlarda kullanılmaktadır.[37] Cadılar da hortlak gibi öldükten sonra mezardan kalkar, korkunç bir şekildedir ve insanlara zarar verirler.[38] Yaltırık, hikayesinde, Türk mitik tasavvurlarında yer alan hortlak motifini intikam amacıyla mezarından çıkıp yeniden dirilen bir varlık olarak kullanmıştır.

"Anadolu Korku Öyküleri 2" yazarlarıyla 20 Nisan 2014'te yaptığımız görüşmede yazarlardan Galip Dursun, bu çalışmayı yapma amaçlarının özgün ve kendi kültürlerine ait bir ürün yaratmak olduğunu belirtmiştir. Dursun fantastik edebiyatın ve korku edebiyatının çeviri kahramanlarla yani diğer kültürlerden alınan motiflerle bir yere kadar yapılabileceğini fark ettiklerini ve kendi kültürlerinden yola çıkarak öykülerini oluşturduklarını ifade etmiştir. Bir diğer öykü yazarı olan Koray Günyaşar ise Türk mitolojisiyle ilgili güncel ve detaylı çalışmaların artmasına ve bu çalışmaların duyurulmasıyla özellikle farklı alanlardaki sanatçıların bu çalışmalara ulaşabilmesinin gerekliliğine değinmiştir. Işın Beril Tetik de efsane çeşitlenmelerinin ve inançların daha fazla ele alınması ve akademik anlamda bu alanda çalışan kişilerin bu çeşitlenmeleri sanatçılara kaynak olarak sunması gerekliliğine değinmiştir. Yazarlardan Demokan Atasoy da yine bu işin akademik boyutuyla ilgilenen şahısların kendilerinin yaptığı bu tür eserlerin duyurulması ve daha sonraki ürünlerin önünün açılması için önemli bir işlevi olabileceğine değinmiştir.

Sonuç

Yukarıdan beridir verdiğimiz bilgiyi genel bir değerlendirmeyle özetleyecek olursak "Anadolu Korku Öyküleri 2" adlı kitaptaki hikayeler Türk mitolojisi / Türk fantastik edebiyatı ilişkisi ve geleneğin güncellenmesi noktasında örnekler içermektedir. Kitaptaki hikayelerin yazarları, hikayelerinde tıpkı fantastik edebiyatın dünyadaki örneklerinde olduğu gibi kendi kültürlerinden yani Türk mitolojisinden beslenerek hikayelerindeki motifleri ve kurgusal yapıyı oluşturmuşlardr. Başta da belirttiğimiz fantastik edebiyat – halk inançları / masal/ efsane ve tabii ki mitoloji ilişkisi Türk mitolojisi ve Türk fantastik edebiyatı için incelediğimiz örnekte kendini göstermektedir.

Burada dikkati çeken birinci nokta unutulan veya artık geçmişte olduğu kadar gündemde olmayan anlatı motiflerinin hikayelerin kurgusal yapılarının merkezinde bulunmasıdır. Cin veya peri gibi varlıklar artık inanılıp inanılmaması ayrı bir tartışma konusu-

[34] Yaltırık, M.B., (2013), "Mezardan Gelen", *Anadolu Korku Öyküleri 2,* İstanbul, Bilgi Yayınevi, s. 189-205.
[35] Hançerlioğlu, O., (2010), *Dünya İnançları Sözlüğü,* İstanbul, 5.Basım, Remzi Kitabevi, s. 200.
[36] Beydili, C., *age.,* s. 243.
[37] Boratav, P.N., (1984), *100 Soruda Türk Folkloru (İnanışlar, Töre ve Törenler, Oyunlar),* İstanbul, Gerçek Yayınevi, s. 79. Boratav, P.N., (2012), *Türk Mitolojisi: Oğuzların-Anadolu, Azerbaycan ve Türkmenistan Türklerinin Mitolojisi,* Ankara, Çev. Recep Özbay, BilgeSu Yayıncılık, s. 46.
[38] Saygı, O., (1962), "Sarıgöl Folklorundan: Cadılar ve Cadıcılar", *Türk Folklor Araştırmaları,* Cilt 7, Sayı 150, s.2606.

dur. Burada yazarların yaptığı, Türk halk inançlarında yaratılıp sözlü kültür ürünleriyle aktarımı sağlanan bu motifleri sözden yazıya taşıyarak güncelleyip tekrar bir aktarım sağlamaktır. Sözlü kültür ürünleri aracılığıyla aktarılan bu motifler yazarların yaratım noktasında gelenekten beslenmesi, icra noktasında ise öykü türünde yazılı kültürde kullanılarak güncellenip aktarılmıştır. Bu aktarım J.R.R.Tolkien'in Yüzüklerin Efendisi aracılığıyla elf kültüne yaptığı değişim ve dönüşümden farksızdır. İncelediğimiz kitaptaki hikayeler Türk mitolojisindeki Kara Neme, Yelbegen, Al Karısı, cin, peri, pirabok, Çolpan ve hortlak gibi tarihi anlamda geçmişten günümüz uzanan, coğrafi anlamda ise birçoğu ortak Türk mitik düşüncesine ait veya belirli Türk boylarında görülen tasavvurları hikaye türü aracılığıyla bir güncellenmeye uğratmıştır.

İkinci olarak Tetik ve Dülger'in hikayelerinde kullandığı Kara Neme ve Yelbegen gibi varlıklar ayrı bir noktada önem arz etmektedir. Bu varlıklar yukarıda da açıkladığımız gibi Altay Türklerinin mitik tasavvurlarında ve eski Türk inanç sistemlerine, Türk şamanizmine ait tasavvurlarda yer almaktadır. Bu iki yazar farklı Türk boylarının mitik tasavvurlarını Türkiye coğrafyasında şekil verdikleri hikayelerde kullanarak Türk mitik tasavvurları için bütüncül bir anlayış yaratmışlardır. Bahsettiğimiz mitik tasavvurlar da dahil olmak üzere bugün gerek Türk mitolojisi üzerine yapılan çalışmalar gerekse farklı Türk boylarından aktarma yoluyla yayımlanan metinler ortak Türk kültürüne ait birçok mitik tasavvuru ve anlatma yapısını barındırmaktadır. Bu çalışmalar, günümüzde bu tip akademik kaynaklara ulaşılma kolaylığı da göz önünde bulundurulduğunda, "Anadolu Korku Öyküleri 2" tarzı çalışmaların artmasına vesile olabilecek niteliktedir.

Son olarak değineceğimiz nokta ise Türk mitolojisi – Türk fantastik edebiyatı ilişkisinin sanatın diğer tüm alanlarında uygulanabilirliğidir. Günümüzde görsel sanatlarda yaratılan tüm ürünlerde mitolojilerden beslenilmektedir. Özellikle sinema gibi alanlarda Türk mitolojisinden ve tabii ki mitolojinin izlerini taşıyan anlatmalardan yararlanılabilir. Ortak Türk kültürüne ait anlatma yapılarının birçoğu sinemaya rahatlıkla uyarlanabilecek türdedir. Bununla birlikte Türk kültürüne ait motiflerin çeşitli illüstrasyon çalışmalarıyla görselliğe kavuşturulabilmesi de mümkündür.

Sonuç olarak "Anadolu Korku Öyküleri 2", ortak Türk halk kültüründen unsurlara yer veren bir sanat yapıtı olarak kültürden beslenme, geleneği güncelleme ve bu geleneği modern bir yapıda aktarma noktasında başarılı bir ürün olarak yer almaktadır. Türk halk kültürü alanında akademik anlamda çalışan kişilerin bu tip ürünleri incelemeye alması ve bu ürünlerin yaratıcıları ile doğrudan ilişki kurup onları bilgilendirip yönlendirmesi geleneğin güncellenip modern dünyaya aktarılması anlamında önem arz etmektedir.

Kaynakça

Acıpayamlı, Orhan, (1961), *Türkiye'de Doğumla İlgili Adet ve İnanmaların Etnolojik Etüdü,* Erzurum, Atatürk Üniversitesi Yay.

Atasoy, Demokan, (2013), "Gece Işığı", *Anadolu Korku Öyküleri 2,* İstanbul, Bilgi Yayınevi, s. 107-133.

Attebery, Brian, (1980), *The Fantasy Tradition In American Literature: From Irving to Le Guin,* Bloomington, Indiana University Press.

Beydili, Celal, (2005). *Türk Mitolojisi Ansiklopedik Sözlük,* Ankara, Yurt Kitap-Yayın.

Boratav, Pertev Naili, (1984), *100 Soruda Türk Folkloru (İnanışlar, Töre ve Törenler, Oyunlar),* İstanbul, Gerçek Yayınevi.

---., (2012), *Türk Mitolojisi: Oğuzların-Anadolu, Azerbaycan ve Türkmenistan Türklerinin Mitolojisi,* Ankara, Çev. Recep Özbay, BilgeSu Yayıncılık.

Dilek, İbrahim, (2013), *Türk Mitolojisi Sözlüğü: Altay-Yakut,* Ankara, Gazi Kitabevi Yay.

Develioğlu, Ferit, (1986), *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lugat: Eski ve Yeni Harflerle,* Ankara, 7.Baskı, Aydın Kitabevi.

Dursun, Galip, (2013), "Oba", *Anadolu Korku Öyküleri 2,* İstanbul, Bilgi Yayınevi, ss. 153-189.

Duvarcı, Ayşe, (2005), "Türklerde Tabiat Üstü Varlıklar ve Bunlarla İlgili Kabuller, İnanmalar, Uygulamalar", *Bilig,* Sayı 32, ss. 125-144.

Dülger, Umut, (2013), "Konuşmayanlar", *Anadolu Korku Öyküleri 2,* İstanbul, Bilgi Yayınevi, s. 55-75.

Ekici, Metin, (2008), "Geleneksel Kültürü Güncellemek Üzerine Bir Değerlendirme", *Milli Folklor,* Cilt 10, Sayı 80, ss. 33-39.

---., (2012), "Evliya Çelebi Seyahatnamesi'nde Sözlü ve Yazılı Metin İlişkisi", Evliya Çelebi'nin Sözlü Kaynakları Sempozyumu Bildiriler Kitabı, Ankara, UNESCO Türkiye Milli Komisyonu, ss.27-37.

---., (2014), "100. Yılında Türk Halk Bilimi Çalışmaları ve Türkiye Kültür Politikalarına Eleştirel Bir Bakış", *Milli Folklor,* Cilt 12, Yıl 25, Sayı 99, ss. 41-51.

Ertem, Cengiz, (2006), "Fantastik Edebiyat ve Tekinsizlik Kavramı: Edebiyatımızdan Bir Örnekleme Denemesi", *Akşit Göktürk'ü Anlam Toplantısı: Yazın ve Çeviride Fantastik,* İstanbul, İstanbul Üniversitesi Yayınları, ss. 11-25.

Flahaut, François, (2000), "İmgelem ve Mitoloji: Çağdaş Edebiyat (Tolkien, Lovecraft) ve Bilimkurgu", *Antik Dünya ve Geleneksel Toplumlarda Dinler ve Mitolojiler Sözlüğü,* Ankara, Çev. Olcay Kunal, Yön. Yves Bonnefoy, Yay. Haz. Levent Yılmaz, Dost Kitabevi Yayınları, ss. 469-471.

Günyaşar, Koray, (2013), "Fırtınalar Takvimi", *Anadolu Korku Öyküleri 2,* İstanbul, Bilgi Yay., ss. 133-153.

Hançerlioğlu, Orhan, (2010), *Dünya İnançları Sözlüğü,* İstanbul, 5.Basım, Remzi Kitabevi.

İnan, Abdülkadir, (1986), *Tarihte ve Bugün Şamanizm: Materyaller ve Araştırmalar,* Ankara, 3.Baskı, Türk Tarih Kurumu Yay.

---., (1998), "Al Ruhu Hakkında", *Makaleler ve İncelemeler I. Cilt,* Ankara, 3.Baskı, Türk Tarih Kurumu Yayınları, s. 259-261.

Jackson, Rosemary, (1981), *Fantasy: The Literature of Subversion,* London and New York, Routledge Methuen.

Le Guin, Ursula K., (2009), "Bilimkurgu ve Bayan Brown", *Kadınlar, Rüyalar, Ejderhalar: Ursula K. LeGuin'den Seçme Yazılar,* İstanbul, 4.Basım, Haz. Deniz Erksan, Bülent Somay, Müge Gürsoy Sökmen, Metis Yay., ss. 67-84.

Nergis, Ayşegül, (2013), "Şer Karışan Vakit", *Anadolu Korku Öyküleri 2,* İstanbul, Bilgi Yayınevi, s. 75-107.

Ong, Walter J., (2007), *Sözlü ve Yazılı Kültür: Sözün Teknolojileşmesi,* İstanbul, 4.Basım, Çev. Sema Postacıoğlu Banon, Metis Yay.

Ögel, Bahaeddin, (1995), *Türk Mitolojisi II (Kaynakları ve Açıklamaları ile Destanlar),* Ankara, Türk Tarih Kurumu Yay.

Roux, Jean Paul, (2011a), *Eski Türk Mitolojisi,* Ankara, Çev. Musa Yaşar Sağlam, BilgeSu Yayıncılık.

---., (2011b), *Türklerin ve Moğolların Eski Dini,* İstanbul, 2.Basım, Çev. Aykut Kazancıgil, Kabalcı Yayınevi.

Sarpkaya, Seçkin, (2014), "Türkiye Sahası Efsanelerinde Özel Adlı Kötü Ruhlar", *Korku Kitabı,* İstanbul, Kitabevi Yay., ss. 251-279.

Saygı, Osman, (1962), "Sarıgöl Folklorundan: Cadılar ve Cadıcılar", *Türk Folklor Araştırmaları,* Cilt 7, Sayı 150, s. 2606.

Steinmetz, Jean-Luc, (2006), *Fantastik Edebiyat,* Ankara, Çev. Hasan Fehmi Nemli, Dost Kitabevi Yayınları.

Tetik, Işıl Beril, (2013) "Zifir Karanın Mavisi", *Anadolu Korku Öyküleri 2,* İstanbul, Bilgi Yayınevi, s.7-55.

Türker, Ferah, (2012), "Altay Türklerinin Anlatmalarında Mitik Bir Varlık: Celbegen", *Milli Folklor,* Sayı 94, ss. 81-90.

Yaltırık, Mehmet Berk, (2013), "Mezardan Gelen", *Anadolu Korku Öyküleri 2,* İstanbul, Bilgi Yayınevi, s. 189-205.

Yonar, Gönül, (2011), *Türk Edebiyatında Fantastiğin Kökenleri: Harikulade ve Olağandışı,* İstanbul, Ötüken Neşriyat.

SELÇUK ERDEM VE HALK EDEBİYATI

Uğur DURMAZ

Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Halkbilimi Bölümü

Özet

Halk edebiyatı ürünleri sadece belli dönemler için geçerli olmayan tamamen kendini yenileyen, geliştiren ve farklı türlerin içinde de kendine yer bulabilen yapılardır. Bunun örneklerini bugünkü edebiyatın içinde birçok alanda görmek mümkündür. Bu alanlardan bir tanesi de mizahın ve eleştirinin en açık şekilde yapıldığı karikatür sanatı ve karikatür dergileridir. İşte bu dergiler içinde yer alan çizimlerin içerisinde sadece yalın bir halde siyasi, komik ya da düşündürücü konular işlenmez. Bu çizimlerde farklı alanlardan da yardım alınır. Halk edebiyatının çeşitli ürünleri, atasözü, deyim, masal, fıkra, hikâye gibi türlerin de varlığı burada göze çarpmaktadır. Bu yazıda da bir karikatürist olan Selçuk Erdem'in Penguen dergisinde yer alan köşesinde çizdiği karikatürlerdeki halk edebiyatı ürünlerinin kullanımı ile ilgili bir inceleme yapılacaktır. Bu karikatürlerde kullanılan konunun ya da ürünün aslının nasıl olduğu ve ne şekilde mizahi bir unsura çevrildiği hakkında konuşulacak ve halk edebiyatı ürünlerinin karikatür dünyasındaki yeri gösterilmeye çalışılacaktır. Bunun için de çeşitli örnek karikatürler verilerek bunların incelemesi yapılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Mizah, Karikatür, Halk Edebiyatı, Selçuk Erdem, Penguen.

Abstract

Only in certain periods do not apply to the products of folk literature completely self-renewing, and different species are found in its place. It is possible to see many areas in today's examples of literature. This is one of the areas most open to criticism was made that kind of humor and cartoon art and caricature magazines. This is just a simple drawings are located in the periodicals in the then political, funny or thought-provoking topics are not processed. This is taken from the help from different areas in drawings. A variety of products, folk literature, sayings, phrases, fables, and the presence of species such as jokes, stories here are outstanding. This article is also a cartoonist who drew caricatures in the corner of the Selçuk Erdem Penguin magazine folk literature, a review will be made regarding the use of products. This is how the original subject or product used in cartoons and in what manner, and to speak about a humorous elements are translated into cartoon world will be eligible to show in the public literature, products. For this, given their various sample cartoons review will be conducted.

Key Words: Humor, Cartoon, Folk Literature, Selçuk Erdem, Penguen.

Giriş

Halk edebiyatı ürünlerini sadece yaratıldıkları dönemde ünlü olan ve sadece o dönem içinde geçerli olan ürünler olarak görmek eksik bir düşüncedir. Halk nasıl canlı bir yapıysa halkın yaratması olan bu ürünlerde insanlarla birlikte gelişen, değişen, dönüşen

yapılardır. İşte halk edebiyatı ürünlerinin bu değişimini ve dönüşümünü farklı türlerin içinde de görmek olasıdır. Bunlardan birisi de günümüzde yaygın olarak var olan ve edebiyatın bir başka şekli olarak yazıyla çizimi birleştiren karikatür dünyasıdır.

Karikatür, İtalyanca "caricare-" abartmak, büyütmek kelimesinden doğmuş ve daha sonra " cariatura" kelimesi haline dönüşmüştür. Toplumsal siyasi ya da gündelik olayların yergisel ya da mizahi tasviri olarak tanımlanır bu bağlamda karikatür çizgi ile yapılan mizahtır[1]. Karikatürler genel manasıyla siyasi içeriği yoğun olmakla beraber gündelik hayatla ilgili yönleriyle okuyucunun dikkatini çekmektedir. Bununla beraber karikatürün sadece gülmece ve mizah ile kullanımının yanında edebi yönden öneminin de dikkate değer olduğu bilinmektedir. Özellikle günümüzde çıkan ve karikatürlerin bir arada sunulduğu dergiler bu yönden edebiyat araştırmalarında dikkat çeken unsurlardan biri olmalıdır. Mizah dergileri Türk edebiyatının anlam bakımından zenginleşmesini sağlamış ve sağlamaya devam etmektedir. Bir gelişmenin birden fazla anlamının bulunması Türk dilinin özgünlüğüdür. Sözcüklerin çok anlamlılığı özellikle sözü sanata dönüştüren edebiyat ve mizah alanındakiler için önemli bir avantajdır[2]. İşte bu çok anlamlılıkla beraber halk edebiyatı ürünlerinin içerisinde bulunan atasözü, deyim, masal, destan, halk hikâyesi gibi yapıların farklı anlamları kullanılarak ya da farklı imalar yoluyla gülmece unsurları oluşturulabilmektedir.

Karikatürlerin edebi değerinin anlaşılabilmesi için dergilerin bu tür için önemli bir rolü vardır. Özellikle birçok çizeri bir arada bulundurması ile birlikte derli toplu bir yayın ağı olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bakımdan Türkiye'de mizahın ve bu mizahla beraber karikatürün tarihinden bahsetmek yerinde olur. Bu sayede inceleme konusu olan Penguen dergisinin bugüne nasıl geldiğini görmek olasıdır. Bununla beraber bu dergi içinde yer alan Selçuk Erdem'in de karikatür dünyasındaki yerini görmek mümkündür. Devamında ise karikatürlerin halk edebiyatı ile bağlantısı ve işlenen konuların halk edebiyatı ürünlerinden nasıl etkilendiğini göstermek maksadıyla örneklerin verilmesi gerekir ki bu örneklerden yola çıkarak halk edebiyatı ürünlerinin dönüşümünü görmek kolaylaşacaktır. İşte bu şekilde bir inceleme ile halk edebiyatının kendi içinde yer alan fıkra, bilmece gibi nükteye yatkın türlerin dışında kalan ürünlerinin de bir şekilde günümüz popüler kültür ürünlerindeki yerini görmemiz sağlanmış olacaktır.

Türkiye'de Karikatürün Tarihi Gelişimi

Türkiye'de karikatür tarihi ile ilgili yapılmış olan birçok çalışma mevcuttur. Burada amacımız Penguen dergisine gelene kadar gelişimi göstermek ve karikatür dergilerinin bu zamana kadar nasıl ulaştığının yolunu belirtmek olduğu için çok uzun bir karikatür tarihi vermeyi lüzumlu görmemekteyiz. Bunun yanında tarihi yönden siyasi, sosyal durum ve gelişim önemlidir. Bu yüzden ilkleri ve silsileyi bilmek şu anda kullanılan konuları ve tüketim alışkanlıklarını anlamamız için faydalıdır.

Türkiye'de mizah dergilerinin oluşmasında elbette ki ilk unsur zaten toplumun içinde var olan ve eskiden beri süregelen bir komikliğin mevcudiyetidir. Yani halkın ürünlerinde, halk edebiyatında ortaya çıkmış olan mizahi türler ve karakterlerdir. Bizim edebiyatımızda özellikle fıkralarda ve tuluat tarzı tiyatro geleneğinde mizahı belirgin şekilde görmek mümkündür. Bu mizahi unsurlar genellikle toplumdaki bozuk yönleri gülmece

[1] Güneri, C., (2008), " Sanat Alanı Olarak Mizah: Sanat, Mizah, Karikatür İlişkisi ve Türkiye'den Üç Örnek". Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Malatya: İnönü Üniversitesi, s.68.

[2] Özdemir, N., (2008), *Medya Kültür ve Edebiyat,* Ankara, Geleneksel Yayıncılık, s.59.

unsuruyla vermektedir. Elbette ki halkın bu tarz bir yapıya alışkın olması mizahın yazılı basında da kendine yer edinmesinde katkılar sağlamıştır.

Türkiye'de ilk mizahi yayınlar Osmanlı döneminde karşımıza çıkar. Osmanlı'da ilk karikatürler 1867'de Arif Arifaki adında bir yayıncının çıkardığı "İstanbul" adlı bir dergide yayınlanmıştır. Ancak İstanbul dergisinden 15 yıl önce İstanbul'da " Boşboğaz Bir Adam" adındaki Ermenice ilk gülmece dergisinin 1852 yılında Hovsep Vartaryan Paia yayınlamıştır. Ermeniler Bundan dört yıl sonra da "Meğu" adında başka bir gülmece dergisi çıkarmışlardır[3]. Osmanlı döneminde bu ilklerin gayrimüslimler tarafından yapılması onların batıyla olan bağlarının daha güçlü olması ya da daha farklı bir bakış açısına sahip olmalarından kaynaklandığı düşünülebilir. Bu ilk yayınların ardından ise edebiyatımızda en çok bilinen ve içerisinde Namık Kemal'in de olduğu "Diyojen" isimli dergiyi görürüz. Diyojen gazetesi 24 Kasım 1870 tarihinde bir mukaddime ile yayın hayatına başlar. Bu tarihte yayımlanan 1. Sayıdan 183. Sayıya kadar yayın serüvenine kesintilerle devam eder. 183. Sayısından itibaren tekrar yayına başlamamak üzere kapatılır[4]. Diyojen adlı bu derginin çıkmasını sağlayan kişi Thedor Kasap'tır. Bu gazete önceleri Ermenice, Rumca ve Fransızca olarak yayımlanmış daha sonra Türkçe olarak çıkmıştır. Diyojen dergisi ve bu dergide yayımlanan karikatürler o günkü Osmanlı yönetimini eleştiriyor, eşitlik, özgürlük ve meşrutiyetten söz ediyorlardı. Dergi doğrudan yönetimdeki aksaklıkları işaret eden yayınlar yapıyor ve bu durum da sarayın tepkisini çekiyordu[5]. Derginin bu sivri dilli yapısı onun neden üç defa ceza alıp yayın hayatına son verdiğinin bir açıklaması olabilecek durumdadır.

Bu ilk oluşumlardan sonra mizah basını günden güne gelişmeye ve farklı isimlerde birçok dergi çıkmaya başlamıştır. Cumhuriyet dönemine kadar gelen süre içinde dergilerin işleyişi ve sayısı artmakla beraber içerik yapıları da dönemin şartlarına göre değişmiştir. Burada bu dergilerin hepsini inceleme şansımız elbette ki yoktur ancak isimlerinin zikredilmesi bu dönemin mizah basınının ne durumda olduğunu görmek maksadıyla önemlidir. II. Meşrutiyet döneminden sonra çıkarılan mizah dergileri " Dalkavuk, Karagöz, Çekirge, Davul, Eşref, Züğürt, Cadaloz, Adamsende, Eşek, Falaka, Boşboğaz ile Güllabi, Kibar, El Malum, Karikatürli Kitab, Püsküllü Bela, Laklak, Zıpır, El Üfürük, Curcuna, Kartal, Kalem ve Cem" dergileridir[6].

Cumhuriyetin ilanıyla berber Osmanlı döneminde yaşanılan baskı devrine son verilmiş ve bir şekilde halkın iradesi ön plana çıkmıştır. Elbette ki bu yapı mizahı ve dergiciliği de etkilemiştir. Ayrıca konular da cumhuriyetin temel yapısı üzerine kurulu bir yapıdır. Cumhuriyet döneminde çıkan dergilerde ülkenin yıkılmaktan ve parçalanmaktan kurtularak yeniden canlanması anlatılır. Bunun yanında Cumhuriyet döneminde meydana gelen yeni gelişmeler yeni yazının kullanılmaya başlaması gibi konular ele alınır. 1950 ve 60'lı yıllarda basına uygulanan sansür neticesinde bazı dergilerin kapatıldığı görülmektedir[7]. Geçen zamanla beraber birçok siyasi olay yaşanır. Darbeler, muhtıralar, siyasi çekişmeler

[3] Durgeç, P., (2009), "Popüler Kültür Bağlamında Mizah Dergilerinin Değişen İşlevi: Penguen Dergisi", Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir, Ege Üniversitesi, s.94

[4] Doğramacıoğlu, H., (2012), "Namık Kemal'in Diyojen Gazetesindeki Mizahi Yazıları Üzerine Bir Değerlendirme", *Turkish Studies,* 7/1, 935-951, s.936.

[5] Durgeç, P., (2009), s.94.

[6] Çetinkaya, G., (2006), "Gırgır Dergisi'nin Türk Halkbilimi Açısından İncelenmesi", Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, Hacettepe Üniversitesi, s.69.

[7] Çetinkaya, G., (2006), s.76.

elbette ki mizah basını da bundan etkilenir. Ancak mizah dergiciliği için dönüm noktası hiç kuşku yok ki "Gırgır" dergisinin çıkışıdır. Gırgır dergisi günümüz mizah basınının ve mizah dergiciliğinin oluşmasında ve şekilsel özelliklerini almaları bakımından önemli bir yayındır. 1972 yılında çıkan bu dergi Oğuz Aral tarafından oluşturulmuştur. Gırgır dergisinin ilk sayısında çıkan takdim yazısında geçen bir cümle aslında tam olarak derginin yapısını göstermektedir. "Bundan böyle elimizin erdiği, gözümüzün değdiği bilumum GIRGIR'lık vaziyetler için daha geniş bir alanda neşemizi bulmaya bakacağız. Boş vakit buldukça da memleketin en esaslı dertlerine acıtmadan PARMAK BASACAĞIZ…"[8]. Bu tanımdan da anlaşılacağı üzere ilk amaçları güldürmek ama hayatın içinden olan konularla güldürmek diğer misyonu ise boş kalındığında vakit bulunduğunda milletin canını sıkan, siyasi, sosyal, ekonomik sorunlara değinileceği üzerinedir. Zaten bugün çıkmakta olan mizah dergilerine bakıldığında da genel olarak komik unsurlar ve güldürme işlevi ön plandadır fakat ilk iki sayfa gündem karikatürlerine ayrılır. Bu gündemle alakalı olan karikatürlerde o hafta olan siyasi olaylar ön planda olmak üzere toplumsal konulara değinilir. Yani GIRGIR dergisi açtığı bu yol ile günümüze kadar gelen bir gelenek oluşturmuştur. Derginin çizer kadrosu çok geniştir. Ali Doğanlı, Alp Tamer, Behiç Pek, Bülent Arabacıoğlu, Can Barslan, Engin Ergönültaş, Esra Sönmez, Galip Tekin, Gani Müşte, Hasan Kaçan, Latif Demirci, Serhat Gürpınar, Tamer Ocak gibi isimler ve daha bir çoğu bu yapının içinde yer almışlardır[9].

GIRGIR dergisi uzun yıllar yayın hayatına devam etmiştir ancak içinden bazı kopmalar meydana gelmiş ve bu kopuşlarla yeni oluşumların olduğu görülmüştür. Bu oluşumların sonrasında ise Türk karikatürünün ve mizah basınının Gırgır'dan sonra en önemli dergilerinden birisi olan Leman oluşmuştur. 1985 yılında Gırgır'dan ayrılan bazı çizerler Limon adlı bir mizah dergisi çıkarırlar. 1992 yılında Limon dergisinin kapanmasıyla aynı kadro onun devamı olan Leman'ı çıkarmaya başlarlar[10]. Leman dergisi bugün çıkmakta olan Penguen, Uykusuz gibi dergilerin çizerlerinin toplandığı ve şu andaki dergilerin yazarçizer kadrosunun yetiştiği bir okul olarak görev yapmıştır. İşte araştırma konumuz olan Penguen dergisinin çizerlerinden olan Selçuk Erdem de bu yapının içinden gelmiş ve bugün çizim hayatına devam etmektedir. Bu yüzden Selçuk Erdem'in karikatür geçmişi ve Penguen dergisi ile olan ilişkiyi görmek önemlidir.

Penguen Dergisi ve Selçuk Erdem

Selçuk Erdem 1976 Eskişehir doğumlu bir karikatürist. Karikatür dünyasının en çok bilinen dergisinin kurucuları arasında ve şu anda da aynı dergide çizerlik yapmaktadır. Selçuk Erdem'in karikatür geçmişi aslında 90 sonrası Türk mizah dergiciliğiyle eş değer. Bir röportajında ilk karikatürünün 17 yaşındayken Limon dergisinin amatörler köşesinde yayınlandığını ve daha sonra bu karikatür sayılarının arttığını sonunda da Limon dergisinde 1990 yılında çizerliğe başladığını belirtir. [11] Uzun süre Limon daha sonraki adıyla Leman dergisinde çizerlik yapmıştır. 2002 yılında bir grup karikatürist yeni bir dergi çıkartmak üzere Leman dergisinden ayrılır. 1996'da Selçuk Erdem'le birlikte LeManyak'ı çıkaran ve 2001›de on bir arkadaşıyla birlikte dergiden ayrılarak Lombak'ı mizah dün-

[8] Çetinkaya, G., (2006), s.82.
[9] Çetinkaya, G., (2006), s.83.
[10] Gündüz, P., (2009), "Cumhuriyet Dönemi Mizah Dergilerinden Akbaba'da Edebiyat ve Karikatür İlişkisi", Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, İstanbul Üniversitesi, s.30.
[11] Bozlağan, O., (2007), "Selçuk Erdem: Biz İyi Çocuklar Değiliz", http://arsiv.indigodergisi.com/arsiv/osman_20.htm Selçuk Erdem biyografi için: http://tr.wikipedia.org/wiki/Sel%C3%A7uk_Erdem

yasına kazandıran Bahadır Baruter, Mavra Zamanı, Pazar Sevişgenleri ve Zemheri adlı kitapları büyük ilgi gören Metin Üstündağ, otuz binin üzerinde kitap satışı olan Selçuk Erdem, 1990'da televizyona yaptığı Plastip Show'la tanınan ayrıca Limon ve Leman dergilerinde Kamikaze ve Marlon köşelerini çizen Erdil Yaşaroğlu ve Kötü Kedi Şerafettin tiplemesiyle mizah dünyasında yeni bir çığır açan Bülent Üstün'den oluşan ekip 2002 yılının Eylül ayında Penguen Dergisi'ni çıkartır [12] Bu ayrılışla birlikte karşımıza çıkan oluşum, günümüzde yayın hayatına devam etmekte olan Penguen dergisidir. Bu gelişim içinde gördüğümüz üzere Selçuk Erdem Penguen dergisinden önce de LeManyak adlı derginin de çıkışını sağlamıştır. Yani Selçuk Erdem karikatür dünyasında ve karikatür dergiciliğinde son 20 yılın içinde önemli bir kişiliktir.

Penguen dergisinin oluşum sürecinden sonra ortaya çıkan kadro önemlidir. Bu kadro içinde Cengiz Üstün, Bahadır Baruter, Bülent Üstün, Erdil Yaşaroğlu, Metin Üstündağ, Selçuk Erdem, Fatih Solmaz, Meral Onat, Mehmet Çilingir, Oktay Gencer gibi isimler bulunmaktadır. Elbette ki zamanla bu kadroda değişimler olmuş ama Selçuk Erdem kuruculuk yanında editörlük ve çizerlik yaptığı bu derginin demirbaşlarından biri olmuştur.

Derginin çıkış felsefesi bir manifestoyla duyurulmuştur. Bu manifesto şöyledir: biz'im cızzıktırdığımız bu karikatür, sanat kaygısı taşımaz... Kalıcı olmayı düşünmez... bir 'happening olayı'dır... Bir, 'cinnet vakası'... Hafif ve buruk bir tad bırakır... İşlenmemişlik duygusu bırakır... işlevsel'dir... Hayatın yanında yer alır... Hayatın bir an'ında... Okunduktan sonra üzerinde domates, peynir, yemeye pek aldırmaz... Aksine sevinir... Hem hayatın, günaşırı, buram buram kanadığı bir coğrafya'da mizah'ın ve özellikle biz'im cızzıktırdığımız bu karikatürün demlenmeye pek tahammülü yoktur... O'nun antolojileri ve müzeleri okuyuculardır... [13] Buradan da anlaşılacağı üzere derginin genel yapısı kendini çok önemsemeyen hayatın içinde yer almak ve hatta sadece okuyucuların içinde kalıcı olmayı düşünen bir yapıyla oluşturulmuş fikir üzerine kurulu bir mizah anlayışları mevcuttur. Bu yönüyle de dergide hayatla ilgili olan her türlü konu karikatür olarak kullanılabilmiştir. İşte Selçuk Erdem'in karikatür dünyasında da bu çeşitlilik mevcuttur, fakat dikkat çekici özelliklerinden bir tanesi halk edebiyatı ya da halkbilimi ile alakalı birçok ürünün ve eserin onun karikatürlerinde yer bulmasıdır. Bu yer edinme gerek birebir alıntı gerekse bazı göndermeler yoluyla bu ürünleri akla getirmekte ve geleneksel yapının bir şekilde devamlılığını sağlamanın yanında edebiyat-karikatür ilişkisini de kuvvetlendirmektedir. Örnek olarak alınan karikatürlerde de zaten hangi halk edebiyatı ya da halkbilimi ürünü ile alakalı bir yapının olduğu açıklanacak ve kullanımdaki mizah, güldürü, komedi unsurları tartışılacaktır.

Selçuk Erdem'in Karikatürlerinde Halkbilim Ürünleri

Halk edebiyatı ürünleri, mizahi unsurlar içerenler hariç, gülme unsurunu ya da mizahı sağlayan pek fazla unsur içermezler. Ancak bu unsurlar günümüz dünyasında farklı bakış açılarıyla mizahı sağlanabilmektedir. İşte karikatür de bunlardan bir tanesidir. Karikatürlerde gayet ciddi olarak addedilen tarih, din, siyaset, kültür gibi kavramlar bile bazı ufak değişikliler sonucunda bir komedi ya da gülmece malzemesi haline gelebilmektedir. Mizahın ortaya çıkması ya da neyin mizah öğesini oluşturduğu üzerine birçok görüş mevcuttur bunlardan dikkat çekici olan ise Morreall'in görüşleridir. Bu görüşler ciddi görünen yapının nasıl mizaha dönüşebileceğinin maddelerini içerirler.

[12] Durgeç, P., (2009), s. 116.

[13] Karakurt, S., (2002), "Penguen Geliyor" http://arama.hurriyet.com.tr/arsivnews.aspx?id=97476

Bu bağlamda nesne ya da durum uyumsuzluğu ile bir insanın o nesneyi ya da durumu temsil edişindeki uyumsuzluk arasındaki farkın tespit edilebilmesi için konunun şeylerdeki uyumsuzluk ve sunuştaki uyumsuzluk olarak iki ayrı başlık altında ele alınması gerekir

I. Şeylerdeki Uyumsuzluk

A. Bir nesne ya da insana ait bazı bozuklukların o nesne ya da kişiyi beklenmeyecek ölçüde bayağılaştırması. İnsana ait bozukluklar:

1) fiziksel bozukluklar

2) bilgisizlik ya da cahillik

3) ahlaki bozukluk

4) başarılamayan işler.

B. O şey sanılanın başka bir şey olması

C. Rastlantılar

D. Karşıtların birliği

E. Uygunsuz bir yerde ya da durumda olan şeyler

II. Sunuştaki Uyumsuzluk

A. Dilin söyleme dayalı mekaniğindeki uygunsuzluk

B. Dilin taşımaya alışkın olduğu mesajın uyumsuzluğu[14]. Burada sayılan maddeler mizahi unsurların oluşmasını sağlamakta ve burada yapılacağı gibi mizahla pek alakası olmayan bazı türlerin dönüşümlerini göstermede işe yarayacak yapılardır.

Selçuk Erdem'in köşesinde çizdiği birçok karikatürde halkbilimine ait ürünleri görmek mümkündür. Elbette ki burada bu karikatürlerin hepsini alıp inceleme şansımız olmayacaktır ancak bunların arasından farklı halkbilimi ya da halk edebiyatı ürünlerini barındıran örnekleri alarak bunlarda konunun nasıl işlendiğini ne gibi değişikliklerle mizahın sağlandığını göstermeye çalışacağız. Karikatürlerin içinde bazen aynı karakter ya da konu üzerinden giden kullanımlar mevcuttur bunları kendi içinde gruplandırmak ve aynı konunun farklı karikatürlerde nasıl işlendiğini göstermek için arka arkaya sıralı olarak verilecektir.

Selçuk Erdem'in incelenecek olan bu ilk iki karikatüründe karşımıza çıkan halk edebiyatı öğesi Dede Korkut'tur. Dede Korkut Türk destan geleneği içinde yerini almış olan bir anlatıcı görevini üstlenmiş belki de bizim edebiyatımızın en tanınmış şahsiyetlerinden bir tanesidir. İlim âleminde ve Türk dili ve edebiyatı alanında Dede Korkut kitabı ya da kısaca Dede Korkut adı ile tanınan eser bir destanî Oğuz hikâyesi mecmuasıdır. Bu eserin Dede Korkut adı ile anılmasına asıl sebep Dede Korkut adındaki ozanlar pirinin eserin bir nevi müellifi durumunda bulunması, eserde toplanmış olan Oğuz destanlarının onun tarafından düzenlenmiş gösterilmesidir[15]. Dede Korkut kitabı içinde yer alan ürünler tam manasıyla ne bir destan ne de bir halk hikâyesidir, bir geçiş devri eseri olması yönünden önemlidir. İlk Karikatürde görüldüğü üzere de zaten karikatür kahramanlarımızdan bir tanesi bu anlatılanlara hikâye demektedir. İkinci karikatürde ise anlatılanlar masallarla bağdaştırılmıştır. Ayrıca karakterlerin giyim tarzı da bilindik bir eski göçebe kültür kıyafet tasarımındadır.

[14] Güvenç, A. Ö., (2011), "Dede Korkut Kitabında Mizah", *A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi,* 46, 157-180, s.161.

[15] Ergin, M., (2008a), *Dede Korkut Kitabı 1,* Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, s. 1.



Karikatür 1

Karikatür 1'de yer alan ve "Dede Korkut bana abi der" cümlesi buradaki karakterin bir şekilde büyüklük göstermesi ve böbürlenmesini anlatır fakat yukarıda da söylendiği üzere Dede Korkut ozanların piridir yani ondan daha büyük bir kişinin olması mümkün değildir. İşte burada zıtlıklardan yararlanılarak mizah ya da gülmece sağlanmıştır. Bunun yanında günümüz konuşma dilinde ya da gençlerin lügatinde çokça kullandığı "abi çok iyi yaa" şeklindeki tabir, o zamanın yaşam koşulları ve dil özelliklerine uygun olmayan yapıdadır işte buradaki zıtlık ya da uyumsuzluk da gülmecenin sağlanması için önemli bir yapıdır. Aynı zamanda moderni ve geleneği bir arada kullanım açısından da önemli bir örnektir.



Karikatür 2

Karikatür 2'de ise dinleyicinin şaşkınlığı ve diğer karakterin Dede Korkut'la benzer-

liği fakat beklenen sonucun yakalanmaması gülmeceyi sağlamış ve mizahi unsur olarak karşımıza çıkmıştır. Anlatılanları dinleyen karakterimiz bir yerden sonra dinlediği şeyin tam olarak Dede Korkut hikâyelerinden birisi olmadığını anlamış ve bir soruyla gerçeği öğrenmiştir. Kullanılan yapıyla beraber karikatür dünyasında halk edebiyatının farklı bir açısı göze çarpar. Bu şekilde de halk edebiyatının en çok bilinen tiplerinden biri olan Dede Korkut modern dünyamızda kendine karikatürlerde yer bulmuştur.



Karikatür 3

Karikatür 3'te yer alan "Hanım Hey! Boy Boylamış Soy Soylamış" ifadesi de Dede Korkut kitabında her hikâyenin sonunda geçen ve artık bir kalıp halini almış olan bir cümledir. Bu karikatürde direkt olarak Dede Korkut görüntüsü verilmemiş onun yerine Dede Korkut kitabından alınan bir parçaya gönderme yapılarak Dede Korkut anımsatılmıştır. Dede Korkut hikâyelerin sonlarında gelerek boy boylayıp soy soylar ve hikâyeyi sonuçlandırır. İşte burada da kadın erkek ilişkileri bağlamında yapılan bir değerlendirme de bu sonuca varmak için halk edebiyatından bir parça kullanılmıştır.

Karikatür 4 ve Karikatür 5'te kullanılan altyapı ise karikatür dünyasında çoğu çizerin kullandığı bir halk edebiyatı ürünü olan Alp Er Tunga Destanı'nın en bilindik bölümüdür. Bu iki karikatürde kullanılan metnin orijinalini Kaşgarlı Mahmud'un derlemelerinde geçen bir şiirde buluyoruz:

Alp Er Tonga öldi mü
Isız ajun kaldı mu
Ödlek öçin aldı mu
Emdi yürek yırtılır[16]

Alp Er Tunga'nın kişiliği ile alakalı iki görüş mevcuttur. Kutadgu Bilig Tacik'ler (Alp Er Tonga'yı) Efrasiyab adı ile anarlar; çok illeri talayarak idaresi altına aldı diyordu. Kaşgarlı Mahmud ise "Türklerin büyük Hakanı Efrasiyab'ın asıl Türk adı Tonga Alp Er'dir, der ve yukarıdaki inanışları destekler[17]. Bu görüşün yanında bir de gerçekten böy-

[16] Ögel, B., (2010), *Türk Mitolojisi II,* Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, s.59.
[17] Ögel, B., (2010), s.59.

le bir kişinin var olmadığı yiğit ve cesur kişiler için söylenen yaygın bir tanıtma olarak görülür[18]. İki ihtimal içinde de Alp Er Tunga Türk kültürü bakımından önemli bir öğedir. Aşağıdaki karikatürlerde de bu meşhur şiirin parçaları kullanılmıştır.



Karikatür 4

Karikatür 4'te Alp Er Tunga gerçek bir kişi olarak görülmüş ve kendinin ölümü durumunda yüreklerin yırtılacağını söyler. Aynı zamanda arka planda bir kurdun ulur vaziyette görünmesi de Türk kültürü bağlamında bir simge olarak görülebilir. Bu karikatürde ünlü düşünür Nietzsche'nin bir sözü olan "öldürmeyen acı beni güçlendirir" sözüne bir atıfta bulunulmuş ve bu söz Alp Er Tunga ile özleştirilerek meşhur şiirin teması olan ölüme gidiş için hazırlık yapılmış ve sonuç olarak da beklenen şiir metni eklenmiştir. Yani burada da bir şekilde modern ve gelenekselin birleşiminden doğan bir yapı göze çarpar.



Karikatür 5

Karikatür 5'teki karikatürde ise bir karşılıklı söyleşmeyle şiir tamamlanmaktadır. Burada Alp Er Tunga görünen bir karakter olarak değil sözlü olarak ölümünün sorgulandığı bir karakter olarak görünmektedir. Mizah unsuru bu karikatürde ise bir yanlış anlama

[18] Ögel, B., (2010), s.60.

ile sağlanmıştır. Savaşçı karakter ciddi bir şekilde Alp Er Tunga'nın ölüp ölmediğini sorarken karşısındaki bunu şiirin başlangıcı olarak anlamış ve tamamlamak istemiştir. Bu yanlış anlamayla beraber de mizahi yapı kendini göstermiştir.

Karikatür 6,7,8,9 ve 10 Nasreddin Hoca'nın baş karakter olarak seçildiği karikatürlerdir. Nasreddin Hoca Türk mizahı denilince akla ilk gelen kahramanlardan bir tanesidir. Bu yönüyle Türk halkının ve belleğinin geçmişinde kendine yer edinmiş ve milleti mizaha alıştırmış olan bir karakterdir. Bu yönüyle de günümüz mizah dergileri için bulunmaz bir nimet olarak karşımıza çıkmaktadır. Fuad Köprülü Nasreddin Hoca için tam da bu yönüyle alakalı bir tanım yapmaktadır. "Nasreddin Hoca" esasen nasıl bir tarihi şahsiyete malik olursa olsun, asırların ona verdiği hususi, canlı bir sima var ki, işte asıl Hoca odur[19]. İşte tam olarak da burada söylendiği gibi asıl hoca tek bir zamana değil bütün zamanlara yayılmış olan ve her zaman toplumun mizah ihtiyacına göre şekillenen bir karakterdir.



Karikatür 6

Karikatür 6 ve 7'de Nasreddin Hoca'nın "ya tutarsa" ismiyle bilinen fıkrasına gönderme yapılmaktadır. Bu fıkra genel manasıyla Hoca'nın garip bir kimse olması ve bir gün elinde bir çömlekle gidip göle maya çalmayı denemesi ve onu gören kişinin hiç göl maya tutar mı diye sorup Hoca'nın da ona ya tutarsa diye cevap vermesi olarak özetlenebilir[20]. Karikatür 6'da bu fıkranın tam Hoca'nın göle maya çalma anı çizilmiş fakat daha modern bir yorum yapılarak günümüz ana haber bültenlerinde önemli haberler için kullanılan haber öncesi tanıtım kuşağına bir gönderme yapılmıştır. Özellikle tanıtım yazılarında kullanılan merak uyandırma duygusu ve haberin devamına ilişkin bilgi verme isteği tam olarak geleneksel ve modernin birleşmesi şeklinde görülebilir. Ayrıca günümüz televizyon programlarında önemli olan şeyleri, daha belirgin hale getirmek için kullanılan yuvarlak içine alma ve okla gösterme tekniği burada da Hoca'nın yoğurt çaldığı kaşığa odaklanmış durumdadır. Hoca'nın kameraya bakışındaki şaşkınlık ise mizahı ve çelişkileri gösteren gülmeyi sağlayan unsurlardan bir tanesi olarak karşımıza çıkmaktadır.

[19] Köprülü, F., (2004), *Nasreddin Hoca,* Ankara, Akçağ Yayınları, s.19.
[20] Tokmakçıoğlu, E., (1991), *Bütün Yönleriyle Nasreddin Hoca,* İstanbul, Yılmaz Yayıncılık, s. 211.



Karikatür 7

Karikatür 7'de ise yine aynı fıkradan yola çıkarak bir modern çağ eleştirisine gidilmiştir. Bu karikatürde Hoca'nın gece çalışmayı seviyorum kimse rahatsız etmiyor demesi günümüzde birçok yönden gündüzleri olan koşturmanın aksine gecelerin sakinliğine dem vurarak çalışma için uygun saatin o saat olduğuna bir gönderme yapıyor. Yani bu karikatür şehrin ağır gündüz temposundan uzaklaşarak gece çalışan insanların durumunu anlatmak içim halk edebiyatının en bilindik fıkra tipini seçerek mesajını vermektedir.



Karikatür 8

Karikatür 8 ve 9'da ise Hoca'nın "kazan" fıkrasına gönderme yapmaktadır. Kazan fıkrası genel olarak Hoca'nın komşusundan ödünç bir kazan alması ve ilk geri verişinde kazanın doğurduğunu ikinci kez ödünç alıp geri verdiğinde ise kazanın öldüğünü söylemesi üzerine kuruludur[21]. Kazanın doğurması fıkrası iki şekilde karikatürlerde kullanıl-

[21] Elçin, Ş., (1997), *Halk Edebiyatına Araştırmaları,* Ankara, Akçağ Yayınları, s. 272.

maktadır. Karikatür 8'de fıkranın ilk kısmı yani Hoca'nın kazanın doğurduğunu haber verdiği bölüm üzerinden bir ilerleyiş söz konusudur ve Hoca'nın komşusunun kazanın doğurduğuna inanmasından öte onun doğduğu aya göre burcunun balık olduğunu söylemesi aslında komşunun modern hayattaki insanların doğum ile ilgili düşüncelerine bir göndermedir. Bunun yanında Hoca'nın "Bu her şeye inanır" demesi de komşunun saflığının bir göstergesi olarak karşımıza çıkar. Fıkra mizah unsurunun yine zıtlıklardan ve modern dünyaya olan eleştirisi ile sağlamaktadır. O dönemde olmaması gereken bir insan tipinin burada kullanılmasıyla sağlanan mizah aynı zamanda fıkranın geleneksel anlatısını da kullanmaktadır.



Karikatür 9

Karikatür 9'da ise fıkra karakterlerine bir ekleme yapılarak komşunun çocuğu da hikâyeye dâhil olmuştur ve onun beklentisi üzerinden mizahi unsurlar sağlanmıştır. Bu bölüm ise fıkranın ikinci kısmı yani kazanın öldüğü bölüm üzerinden işlenmektedir. Komşunun çocuğu da babasını Hoca gibi hazırcevap biri olarak hayal eder ve öyle olmasını ister. Hoca'nın söylediği söze karşılık babasının da bir karşılık vererek Hoca'yı alt etmesini ister fakat beklenen olmaz, bu yüzden de çocuğun yüzünde bir üzgünlük ifadesi görülmektedir. Burada çocukların babalarını herkesten daha üstün gördükleri ve onları her türlü zorlukla mücadele edebilecek bir kahraman olarak görmeleri düşüncesine de yakınlaşma söz konusudur.



Karikatür 10

Karikatür 10 ise genel özellikleriyle Nasreddin Hoca'nın bütün kişiliğinden ve fıkralarındaki hazır cevaplığından yararlanmaktadır. Onun olaylar karşısında söylediği sözler ve davranışlarının etkisiyle toplum içindeki yerine vurgu yapmaktadır. Hoca'nın "Ayara Doymayanlar" adı altında bir kitap yazması elbette ki o dönem için mümkün değildir ki zaten "Ayar Vermek" deyimi de daha çok günümüzde kullanılmaktadır. Ayar vermek bir şekilde karşındakinin söylediğine cevap vermek ve onun söylediğini ya da yaptığını bozmak ya da onu küçük düşürmek anlamlarında kullanılmaktadır. Aslına bakılırsa ağzının payını vermek deyimiyle benzer amaçlarla kullanılabilmektedir. İşte bu yönüyle Hoca'nın ince ve derin anlama sahip sözlerine göndermeler yapılmaktadır. Aynı zamanda karşısındaki kişinin de "Tutmaz ki Hocam" demesi de aslında onun da bir şekilde ayara ihtiyacı olduğunu gösterir niteliktedir ki bunu zaten Hoca'nın bakışlarından da anlamak mümkündür.

Karikatür 11,12 ve 13'te insanlık tarihinin önemli bir bölümü olan sözlü kültür geleneği üzerinden bir anlatım seçilmiştir. Walter Ong'un "birincil sözlü kültür" adını verdiği ve yazı matbaa kavramlarının varlığını bile bilmeyen iletişimin yalnız konuşma dilinden oluştuğu kültürler[22] , olarak tanımladığı dönemdir. Bu dönemin en önemli özelliği hiç kuşkusuz yazının olmayışı ve bütün işlerin sözle şekillenmesidir. Bunun yanında bu şekillenme durumlarının da belli özellikleri mevcuttur. Bu özellikleri o dönemin ürünlerinde görmek mümkündür. Bu özelliklerin temelinde kalıplaşmış yapılar ve ahenk mevcuttur, ayrıca yan cümle yerine ekleme, çözümleme yerine kümeleme, bol tekrarlı ya da bereketli, tutucu ya da gelenekçi, insan yaşamına yakın, mücadeleci eda, duygudaş ve katılımcı, değişmeyen bir ortam dengesine sahip, soyut değil duruma bağlı gibi ortak özelliklere sahiptir[23]. Bu özellikleri en rahat görebileceğimiz yer elbette ki sözel anlatılardan derlenmiş ve yazıya geçirilmiş olan metinlerdir. İşte Selçuk Erdem'de yukarıda belirtilen karikatürlerde bu yapıların özelliklerinden yararlanmıştır.

[22] Ong, W., (2010), *Sözlü ve Yazılı Kültür Sözün Teknolojileşmesi,* İstanbul, Metis Yayıncılık, s.23.
[23] Ong, W., (2010), s.52-75.



Karikatür 11

Karikatür 11'de destan geleneğine bir gönderme yapılmıştır ve destan anlatıcısına gelen bir kişinin destansı bir olayın olup olmamasını sorması üzerine o kişinin boş boş oturduğunu söylemesi yoluyla mizahi unsur yakalanmıştır. Özellikle sözel kültür ortamı denildiğinde ilk akla gelen türlerden birisi olan destanın bu karikatürde kullanılması önemlidir. Destanî anlatının tarihi ve edebi yönü hiç kuşkusuz çalışmalar için ilk sırada seçilecek kaynak olarak kendini gösterir. İşte burada da destancılığın önemli yanı ortaya çıkar. Destan anlatan kişinin yaratmasıyla günümüzde geçmiş hakkında bilgiler almak mümkündür. Bu yönüyle destancının güncel bir edebiyat ürünün de kullanımı da gelenekten faydalanmaktır.



Karikatür 12

Karikatür 12'de ise sözlü kültür dönemi, laf dinlemeye bahane olarak sunulmuştur. Karakterlerimizden birisinin "sen laf mı dinliyorsun" sorusuna karşısındakinin "sözlü kültür dönemindeyiz ya" diye cevap vermesi sözlü kültür ortamının yanlış anlaşılmasına değinerek mizahi yapıyı yakalar. Özellikle belli bir amaç uğruna bu dönemin özelliklerini kullanmak isteyen karakterin yaptığı tam olarak bahane bulmadır ancak bu bahaneyi geleneksel bir yapıyla açıklaması karikatürün halk edebiyatıyla bağlantısını göstermektedir.



Karikatür 13

Karikatür 13 ise sözlü kültür döneminden yazılı kültüre geçiş evresinde yaşanabileceğine inanılan bir durumla ilişkilendirilmiştir ancak buradaki ilişki öğrencilerin sınav çalışma ya da ders dinleme yöntemleriyle bağlantılı olarak verilmiştir. Mizahi unsur sözlü dönemde olanların zamanında yazıya geçirilmediğini ve bunun o zaman yazıya geçirilerek daha rahat bir ortamın sağlanması düşüncesi üzerine kuruludur. Aslında bu tam olarak öğrencilerin ders sırasında hocalarını dinlememeleri ve daha sonra bundan pişmanlık duymaları durumuyla alakalıdır. İşte zaten komik kısım bu yönle ortaya çıkar. Uyumsuzlukların bir arada bulunması mizahı oluşturur. Sözlü kültür dönemi düşünüldüğünde o yıllarda pek mümkün olmayan sınav ve ders gibi yapılar o dönemle bir arada kullanılmış ve halk edebiyatının bir bölümü olan sözel kültür geleneği buna yardımcı olarak seçilmiştir.

Karikatür 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20 ve 21 anonim halk edebiyatı ürünlerinden olan atasözleri ile alakalıdır. Atasözleri anonim halk edebiyatı için önemli türlerden bir tanesidir. Az sözle çok şey anlatma üzerine kurulu olan içinde mecazlar, söz sanatları bulunan yoğun bir yapıdır. Atasözü nazım, nesir, her iki şekil ile eski tecrübeleri tam bir fikir kompozisyonu içinde teşbih, mecaz, kinaye, tezat gibi edebi sanatların kudretinden faydalanarak süslü, kapalı olarak veya bezen açık mecazsız hususuyla yetişecek gençlere aktaran sözler olarak tanımlanır[24]. Atasözleri günlük hayatımızda belki de en çok kullandığımız halk edebiyatı ürünlerinden biridir. Bu yönüyle mizahın ve karikatürün içine girmesi de gayet doğaldır. Bu karikatürlerde de çeşitli atasözlerinden yararlanılarak anlatım sağlanmıştır.

[24] Elçin, Ş., (1993), *Halk Edebiyatına Giriş,* Ankara, Akçağ Yayınları, s. 626.



Karikatür 14

Karikatür 14'de çokça bilinen ve artık atasözü halini almış olan Ziya Paşa'nın terkib-i bendinde yer alan bir dizeye gönderme yapılmaktadır. Orijinal metin şöyledir:

Bed-asla necabet mi verir hiç üniforma

Zerduz palan ursan eşşek yine eşektir

Bu söz zamanla söyleyeninin unutulduğu ve topluma mal olan yapıya bürünmüştür. Açıklaması ise, Eşeği eşek, insanı insan yapan semer ya da çul değildir. Asıl olan cevherdir. İnsanın değeri de giysisinde değil kişiliğindedir[25]. Karikatürde ise bu sözün ortaya çıkış anı seçilmiştir. Olayı yaşayan kişinin anlatması ve onun yanındaki kişinin "burnunun ucundaki atasözünü görmüyorsun" demesi mizahi unsuru yansıttığı gibi atasözlerinin nasıl ortaya çıktığına da bir gönderme yapmaktadır. Ayrıca olayı yaşayan kişinin atasözünün açıklamasını yapması ve bunu yaparken de eşeği baş unsur olarak seçmesi gülmeceye yol açmıştır.



Karikatür 15

[25] Gökdağ, A., (2010), *Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü,* İstanbul, Üç Harf Yayınları, s.42.

Karikatür 15 ise "köprüyü geçene kadar ayıya dayı derler" atasözünden hareketle ortaya çıkmıştır. Bu atasözü zorunlu olarak ihtiyaç duyulan ciğeri beş para etmez kişiye bir süre için iltifatta bulunmak mazur görülebilir[26] anlamına gelmektedir. Yalnız burada bahsedilen ayının cinsiyeti belirtilmemiş ve sadece uyak sağlamak amacıyla dayı kelimesi seçilmiştir. İşte karikatür bu noktadan hareket eder, ayının cinsiyetini erkek değil kadın olarak seçer ve atasözünün orijinal yapısında yaptığı ufak bir değişiklikle mizahi yapıyı yakalar. Ayı erkek değil kadın olarak düşünülmüş ve özellikle çizimde başına bağladığı yazmasıyla bu kesinleşmiştir. Ayrıca ayının "teyze diyen dillerini yerim" demesi daha öncesinde çocuğun köprüden geçmekte oldukları sırada ayıya teyze dediğinin göstergesidir. Bu şekilde yapılmış olan bir değişimle gülmece sağlanmış ve halk edebiyatının güzide ürünlerinden olan atasözüne farklı bir bakış açısı getirilmiştir.



Karikatür 16

Karikatür 16'da de yine çokça bilinen bir atasözü olan "deveye sormuşlar neren eğri diye; nerem doğru ki demiş" atasözüne bir gönderme vardır. Burada deveye soru soran kişi aldığı cevaptan memnun kalmamış ve tabiri caizse küserek bir kenara gidip başka şeylerle ilgilenmektedir. Deve ise bu yanlış anlaşılmadan kendi sorumluluğu olmadığını göstermek istercesine "kendi sordu cevabı alınca bozuluyor" diye kendini aklamaya çalışmaktadır. Özellikle karakterlerin çizimleri ve devenin bakışındaki yapı mizahi unsurun sağlanması bakımından önemlidir. Bununla beraber atasözünün kullanımında devenin konuşmasına gönderme yapılması da önemli bir unsurdur.

[26] Gökdağ, A., (2010), s.66.



Karikatür 17

Karikatür 17 ise yine halk edebiyatının önemli ürünlerinden birisi olan deyimlere gönderme yapmaktadır ve "attan inip eşeğe binmek" deyiminden yola çıkarak bir anlatım yapmaktadır. Bu deyim iyi yerden vazgeçerek daha alt bir seviyeye inmek anlamına gelmektedir. Burada da karakterimiz kendi atını bırakarak bir eşeğin sırtına binmiştir. Deyimin mizahileşmesi ise iki yönlüdür bir eşeğe biniş şeklinin farklılığı yani sırta değil de eşeğin onu omuzlarına alması ikincisi ise adamın atının uzaktan bakışı. Atın bakışı kibirli ve sinirlidir. Normalde kötü anlama gelen bu deyimin daha yumuşatılması üzerinden hareketle eşeğin adama "nasılmış attan inip eşeğe binmek demesi" ve adamın da "fena değilmiş" diye cevap vermesi aslında deyimin orijinal anlatısının dışına çıkıldığını gösterir. Bu şekilde de gülme unsuru oluşturulmuş olur.



Karikatür 18

18 ve 19. Karikatür aynı atasözünün farklı iki kullanımından ibarettir. Bu atasözü "öküz öldü ortaklık bitti"dir. Bu atasözü insanların ilişkilerinin belli bir bağa dayandığını ve bu bağ koptuğunda ilişkinin de zayıflayacağını bildirir. Buradaki kullanımlarda ilk karikatürde öküzün öldüğünün haber verilmesi üzerine adam olaya daha iyimser yaklaşarak ölen kişinin kendisi de olabileceğini söyler. Bu yapıyla da atasözünün anlamının tamamen dışına çıkılmış ve bambaşka bir anlam yüklenmiştir. Öküzün ölmesi adamı üzmemiş tersine kendine bir şey olmadığını düşünmesiyle de onu sevindirmiştir. Bu anlatı da olduğu gibi zıtlıkların kullanımı ya da gerçekte olanın çarpıtılmasıyla mizahi unsur oluşturulmuştur.



Karikatür 19

19. karikatürde ise ortaklığın bozulmasını istemeyen kişi diğer karaktere öküz öldüğünde ortaklığın bozulup bozulmayacağını sorar ve aldığı cevap karşılığında da gerçeği gizlemek için bir öküz postu giydirdiği diğer karakteri göstererek öküzün canlı olduğunu söyler. Atasözünün bu şekilde kullanımıyla beraber kişilerin ilişkiler bitmemesi için neler yapabileceği üzerine bir eleştiri yapılmıştır. Ayrıca karakterlerden birinin yüzündeki endişe ve diğerinin yüzündeki kızgınlık da mizahi yönün artmasını sağlamıştır.

Karikatür 20 ve 21 de ortak bir atasözünden yola çıkarak espri oluşturulmuştur. Adı geçen atasözü "cahile laf anlatmak deveye hendek atlatmaktan zordur". Deve inadıyla bilinen bir hayvandır ve onun hendekten atlaması gerçek manasıyla da zordur. Bu yüzden de cahile laf anlatmakla özdeşleştirilmiştir. İşte buradaki karikatürlerde de bu konuya göndermeler yapılmaktadır.



Karikatür 20

Karikatür 20'de atasözünün içinde bulunan yapıya bir ekleme yapılmış ve zıplamasıyla meşhur olan bir kanguru eklenmiştir. Burada deveyi hendekten atlatmaya çalışan kişiye "abi ben atliyim mi?" diyerek aslında hem kendi yeteneğini sergilemek istemesi yönünden hem de çokbilmiş ya da argo tabirle "ön sıra ineği" denilen bir tipe gönderme vardır. Bu tarz kişiler genellikle çokbilmişlik yaparlar ve kendilerini göstermeye çalışırlar. İşte Selçuk Erdem'de atasözünü bu yönden kullanarak yeni bir karakter kullanmış ve espriyi yaratmıştır.



Karikatür 21

Karikatür 21'de ise bir ayı adamın birini parçalamakta iken adam "hakikaten deveye hendek atlatmak zormuş" der. Bu sözüyle aslında cahilliğini göstermektedir. Daha deve ve ayının farkını ayıramayacak kadar cahil olan bir karakter tiplemesi sergilenmiştir. Bunun yanında orijinal atasözünün değiştirilmesi ve oraya başka bir hayvanı koyarak da mizahi unsur sağlanmış olur. Zaten buradaki ayının da "deve" demesiyle şaşkınlığını belli ettiği görülür. Yani bu karikatürde anlam bakımından bir gönderme olduğu gibi kullanım bakımından da atasözüyle bir özdeşleştirme yapılmıştır.

Atasözleri ve deyimler içlerindeki yoğun anlatım ve her dönem için geçerli olması göz önüne alındığında bu tarz farklı alanlarda kullanılması gayet olağandır. Zaten dikkat edilirse atasözleri ve deyimler diğer halk edebiyatı türleri içerisinde de kendine yer bulmuştur. Özellikle karikatürün mizahi yapısı atasözlerinin kapalı yapısından yararlanarak gülmece unsurunu sağlamaktadır. İncelenen karikatürlerde de karşımıza bu yapı çıkmaktadır.

Karikatür 22, 23 ve 24 Dede Korkut hikâyelerinden bir tanesi olan "Duha Koca Oğlu Deli Dumrul Destanı"nından parçalar taşımaktadır. Dede Korkut karikatür dünyasında kendi kişiliği dışında anlattığı hikâyelerdeki kahramanlardan da faydalanılan büyük bir deryadır. Birçok hikâyeden esinlenilerek çizilmiş olan karikatür mevcuttur. İncelenecek olan bu karikatürlerde ise Deli Dumrul başkahraman olarak seçilmiş ve onun hikâyesindeki belli noktalardan mizahi unsurlar yakalanmıştır. Deli Dumrul hikâyesi herkesçe malumdur. Karikatürlerde kullanılan Deli Dumrul genellikle köprüden geçenden ve geçmeyenden döve döve aldığı para ile ün yapmış görüntüsü kullanılır.



Karikatür 22

Karikatür 22'te Sokrates'in meşhur sözü "Geometri bilmeyen bu kapıdan giremez" ile Deli Dumrul arasında bir bağ kurulmuştur. Deli Dumrul'un köprüden geçenlerden otuz akçe geçmeyenlerden döve döve kırk akçe aldığı[27] hikâyede geçmektedir. Burada da meşhur Yunan Akademisinin önünde durarak oraya girecek kişiler için kıstas olan geometri bilme şartına sahip olanlardan beş akçe bilmeyenlerden döve döve on akçe aldığı

[27] Ergin, M., (2008a), s.11.

görülmektedir. Yani halk edebiyatı anlatıları ile Yunan felsefecilerinden Sokrates'in görüşleri ve uygulamaları arasında bir bağ kurularak mizah unsuru oluşturulmuştur. Ayrıca Yunanistan fonunun üstünde bir Türk boyuna mensup kişinin kıyafetleriyle yer alması onun aslında oraya ait olmadığının bir göstergesi olarak görülebilir. Buradan da farklılıkların ya da olmaması gerekenlerin olması durumu göz önüne alınarak bir uyumsuzluk oluşturulmuş ve mizahi unsura destek verilmiştir.



Karikatür 23

Karikatür 23 ise aslında yine felsefi bir yöne kaymaktadır. Köprünün olmadığı görünmesine rağmen Deli Dumrul'un köprü geçişi için para istemesi ve karşısındakinin köprü nerede sorusuna mantık nerede diye cevap vermesi aslında Deli Dumrul'a bir felsefeci edası verildiğinin göstergesidir. Mantıksal bir sorgulama yapma işi yine ilk çağ filozoflarından Aristoteles'in mantık ile ilgili görüşleri yönünden önemlidir. Bu görüşler yardımıyla Deli Dumrul bir şekilde yine başka bir yönle bağlantı kurularak anlatılmıştır. Mizah yine bir şekilde zıtlıkların bir araya gelmesi ile oluşmuştur.



Karikatür 24

24. Karikatür Deli Dumrul'un şahsiyetinde günümüz modern dünyasına bir eleştiri yapmakta. Malumdur ki günümüzde süper marketlerde ya da alışveriş merkezlerinde çeşitli uygulamalardan bir tanesi olan ve "FIRSAT" tabelası altında verilen ürünlere bir gönderme yapılmaktadır. Deli Dumrul köprübaşında durmakta ve günün fırsatı olarak daha fazla dayak vaat etmektedir. Elbette ki dayak yemek çok olumlu bir şey değildir fakat günümüz dünyasından etkilenen Deli Dumrul bu uygulaması ile iyi bir şey yaptığını düşünmektedir. Burada hikâyeye Deli Dumrul gözünden bakılırsa yaptığı şey gerçekten de bir fırsattır fakat karşısındakiler için bu tam manasıyla bir felakettir. İşte bu şekilde bir eleştiri yöntemi ile folklorik bir şahsiyet güncel sorunların gösterilmesi için kullanılmıştır.

Karikatür 25,26 ve 27'de halk hikâyelerinden yararlanmıştır. Halk hikâyelerinin en çok bilinenlerinden olan "Leyla ve Mecnun" ile "Ferhat ile Şirin" hikâyeleri bu ürünlerin altyapısını oluşturur. Leyla ve Mecnun, Arap Fars ve Türk edebiyatlarında görülen mesnevi tarzında yazılan sevgi konulu bir hikâyedir. Hikâyenin kaynağı Arap edebiyatıdır. Hikâyenin konusu asıl adı Kays olan Mecnun'un Leyla için söylediği şiirlerle bu şiirleri açıklamak için yapılan yorumlar ve bunlara ilave edilen rivayetlerden ibarettir[28]. Ferhat ile Şirin hikâyesi altıncı ve yedinci yüzyılda yaşayan Sasani hükümdarı Hüsrev Perviz'in hayatı Etrafında teşekkül etmiştir. Daha çok Hüsrev ü Şirin adıyla bilinir[29]. Leyla ve Mecnun hikâyesinin en önemli sahnesi hiç kuşku yok ki Mecnun'un çöllere düşmesidir. Ferhat ile Şirin'de ise en çok bilinen nokta Ferhat'ın Şirin'in aşkı için dağları delip su getirmesidir. İşte bu iki önemli nokta karikatüristler için çokça kullanılan yapılardır.



Karikatür 25

Karikatür 25'da Leyla ile Mecnun hikâyesinden esinlenilerek oluşturulmuş bir görünüm mevcuttur. Leyla'nın Mecnun'un çöle düşmesini sorguladığı bir soruyla birlikte Mecnun'un cevap vermesi ancak buna bir ekleme ile asıl hikâyenin sonuna bir gönderme yapılarak "öleyim mi manyak?" tabiri kullanılmaktadır. Elbette ki gerçek hikâyede geçmeyen bu ifade mizahi unsurun oluşmasını sağlamıştır. Bunun yanında bu tabirin kullanımının o dönemin dil özellikleri içinde yer almayacağı düşüncesi de güncel dil kullanım-

[28] Alptekin, A. B., (2011), *Halk Hikayelerinin Motif Yapısı,* Ankara, Akçağ Yayınları, s.274.
[29] Alptekin, A. B., (2011), s.268.

larının tarihi bir vakaya adapte edilmesiyle beraber halk edebiyatı ürününün modern sanat içinde kullanımı yönünden önemlidir.



Karikatür 26

Karikatür 26 ise Mecnun tek başına çölde görülmektedir. Bu da hikâyenin bir bölümüne gönderme yapmaktadır. Bununla birlikte Mecnun'un derbeder hali onun asıl hikâyeyle daha yakından bağdaştırılmasını sağlar. Mizahi unsuru ise modern toplumun getirdiği sorunların arkasından doğan bir kişisel bozukluk olan pasif agresif bozukluğun Mecnun'un rahatsızlığı olarak gösterilmesiyle oluşturulmuştur. Mecnun'un aşk yüzünden çöllere düşmesini pasif agresif bir yapı olarak nitelendirilerek onu geleneksel kara sevda düşüncesinden çıkararak daha bilimsel bir çerçeveye oturtmak demektir.



Karikatür 27

27. Karikatür ise Ferhat ile Şirin hikâyesinden bir parçayla oluşturulmuştur. Görüntüde Şirin ve Şirin'e bir tabela getiren çocuk vardır. Ferhat ile Şirin hikâyesinde Fer-

hat'ın dağları deldiği bilinmektedir. Bu karikatürde de dağı deldiğinin haberi, günümüzde yol çalışmalarını gösteren bir tabelanın Şirin'e iletilmesiyle bildirilmektedir. Yani yine modern ve gelenekselin bir arada kullanımı ile mizahi unsur sağlanmış olur. Özellikle bu tarz bir yöntemle yapılan karikatürlerde geleneksel temel olarak seçilmekte ve bu temelin üstüne günümüzden ya da o gelenekselin içinde olmaması gereken bir yapının eklenmesiyle mizah, güldürü, komedi oluşturuluyor.

Karikatür 28, 29 ve 30 Türk tarihi ve Türk edebiyatı açısından en önemli yapılardan biri olan ve Türklerin yazılı tarihinin başlangıcı olarak kabul edilen Orhun Yazıtlarından yararlanmıştır. Orhun abideleri, Türk adının, Türk milletinin isminin geçtiği ilk Türkçe metindir. İlk Türk tarihi, taşlar üzerine yazılmış tarih, Türk Devlet adamlarının millete hesap vermesi milletle hesaplaşmasıdır. Orhun abideleri Göktürk devrinden kalma kitabelerdir. Asya'da 6 ve 8. Asırda hüküm sürmüşlerdir[30]. İşte Türk tarihi açısından bu derece önemli olan eserlerin elbette ki Türk yazılı basını ya da günümüz yazılı basın ürünlerinden birisi olan karikatür dergilerinde kullanılması da gayet mümkündür. Bu yönüyle Orhun Abideleri sadece birer yazılı metin olmaktan çıkarak halkın eğlence kültürüne katkı sağlayan birer kaynak haline de gelmiş olmaktadır.



Karikatür 28

28. Karikatürde Orhun Abideleri'nin bir kullanımını görmekteyiz. Orhun Abideleri fon olarak seçilmiş ve iki kişinin konuşmalarıyla bu konu üzerinden espri üretilmiştir. Özellikle burada konuşmacının derginizi bulamıyorum sözüyle günümüz mizah dergilerine bir gönderme yapılmıştır. Karşısındaki kişinin açık bir şekilde söylediği üzere Orhun yazıtları karikatürün içine girmiş ve uyumsuzluktan kaynaklı bir mizah yaratılmıştır. İlk soruyu soran kişinin saf hali ve diğerinin daha ciddi duruşuyla da gülmece unsuruna bir katkı sağlanmıştır. Ayrıca kişinin yine "Çarşamba mı dikiliyor Perşembe mi?" sorusu da haftalık mizah dergilerinin çıkış günlerini hatırlatmaktadır. Bu yönüyle tarihi bir metinden yola çıkarak güncel duruma yöneliş bu karikatürde de karşımıza çıkmaktadır.

[30] Ergin, M., (2008b), *Orhun Abideleri,* İstanbul, Boğaziçi Yayınları, s. XIV.



Karikatür 29

Karikatür 29'da ise Orhun yazıtları amiyane tabirle "kız tavlama" aracı olarak kullanılmıştır. Karikatürde yer alan erkeğin sorusu günümüzde çokça kullanılan bir kalıp ifade olması yönüyle her türlü sanat dalına, mizah, sinema, edebiyat, malzeme olmuş bir ifadedir. Bu yönüyle Orhun yazıtlarının o dönemin tek yazılı eseri olduğu kanısına varılması ve okumak için tek bir ürünün olması kişilerin aynı noktada buluşmasını sağlamış ve mizahi bir yapıya bürünmüştür. Özellikle karikatürün sol üstünde "Orhun yazıtları" ifadesinin verilmesi zaten direkt olarak halk edebiyatı ürününün kullanıldığını göstermektedir.



Karikatür 30

30. karikatür de yine Orhun yazıtları ve günümüz dünyasında karşımıza çıkan bir

durumu iç içe işlemiştir. Karikatür yine tarihi doku üzerine kurulmuştur fakat karakterlerden birinin yol sorma eğilimine girmesi ve karşısındakinin onu tersleyen bir edayla "Kör müsün orada kocaman yazıyor" demesi günümüzde çokça karşılaşılan yol sorma ya da yol tarifi alma için bir bilene danışma mevzusunu akla getirmektedir. Aynı şekilde burada sözlü bilgiden yazılı bilgiye geçişin bir işareti olarak da özellikle belirtilen "kocaman yazıyor" ifadesi toplumun hemen bu yazılı metinlere alışamadığı hissi uyandırmaktadır. Aynı zamanda günümüzdeki yol sormalara cevap olarak kişilerin verdiği sert tepkilere de bir eleştiri getirilmiştir.

31, 32 ve 33. Karikatürler anonim halk edebiyatının önemli bir türü olan masallardan parçalar alarak bir yapı oluşturmuştur. Masallar nesirle söylenmiş dinlik ve büyülük inanışlardan ve törenlerden bağımsız, tamamıyla hayal ürünü gerçekle ilgisiz ve anlattıklarına inandırmak iddiası olmayan kısa anlatılar olarak tanımlanır[31]. Masalların bu hayal ürünü olma yönü onların konu çerçevelerini ve kullanabilecekleri malzeme sayısını arttırmaktadır. Bunun yanında belli masal tipleri de özellikle masal denildiğinde akla gelen yapıdadırlar. İşte aşağıdaki karikatürlerde bu tiplerden en çok bilinenleri olan Keloğlan ve Ali Baba kullanılmıştır. Diğer karikatürde ise masalların içinde yer alan bir bölüme vurgu yapılmıştır.

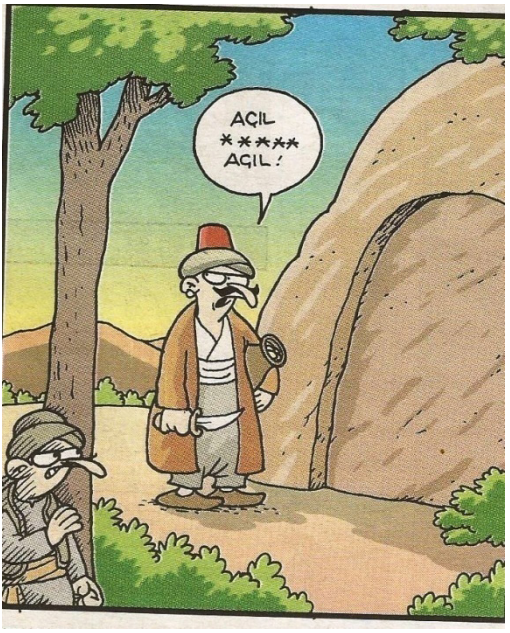


Karikatür 31

Bu karikatürde Keloğlan ve anasını görmekteyiz. Keloğlan ile ilgili anlatılan masalların içinde bir kadın karakter olarak anası çokça yer alır. Karikatürün başlangıcı gayet normal şekilde bir masalla bağdaştırılmıştır. Masallarda da genellikle Keloğlan bir yere gider, ancak burada mizahi unsur Keloğlanın savaşmaya gittiği kişinin o dönem yaşamış

[31] Boratav, P.,N., (1973), *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı,* İstanbul, Gerçek Yayınevi, s.80.

bir kişi olmayışı hatta hiç yaşamamış olan sadece bir hayal ürünü olan "Voldemort" olmasıdır. Voldemort[32] J.K. Roowling tarafından yazılmış bir kitap olan Harry Potter serisindeki kötü karakterdir. Yani yine günümüzde çokça tanınan bir karakter geleneksel yapının içerisine sokulmuştur. Ancak Keloğlan'ın maceraları düşünüldüğünde o hep kötülerle mücadele eden ve onları bir şekilde yenebilen saf bir karakterdir. Boratav Keloğlan ile ilgili bu noktada çok önemli bir tespit yapar. Türk masal geleneğinde Keloğlanın öyle önemli bir yeri vardır ki şehzadeler soylarından gelme bütün imtiyazları yitirip sıfırdan başlamak zorunda kaldıklarında amansız güçlüklere göğüs germeleri, aynı zamanda da herkesin küçümsediği bir garip delikanlıya yarayacak araçlara başvurmaları gerektiğinde "Keloğlan" kılığına girerler[33]. Yani zorluklarla mücadele denildiğinde akla ilk gelen tipleme Keloğlan olmuştur. İşte bu karikatürde de bir roman kahramanının eziyetlerine ve kötülüklerine karşı gelebilecek olan tek kişinin Keloğlan olduğu düşünülmüş olmalı ki mücadele için o seçilmiştir. Ayrıca Keloğlan'ın yüzündeki vakur gülümseme sanki gayet günlük bir iş yapacakmış havası vermektedir ki mizahi unsur burada yakalanmıştır.



Karikatür 32

Bu karikatürde ise karakterlerden birinin bir mağara önünde "açıl ***** açıl" sözü Ali Baba ve Kırk Haramiler masalını akla getirmektedir. Bu masal özellikle haramilerin ganimetlerini sakladığı mağaraya giriş için sihirli bir söyleme sahip olmasıyla bilinir ki karikatürde de bu yapı dikkate alınmıştır. Haramilerden birisinin elinde bir küple mağaraya girmek için şifreyi söylemesi fakat şifrenin günümüz dünyasında birçok yerde karşımıza çıkan şifrelerin görülmemesi için yıldız (*) kullanmasıyla mizahi yapı yakalanır. Bilindiği üzere masaldaki sihirli söylem "açıl susam açıl" dır. İşte burada susam kelimesi şifrelenmiş ve kimsenin görememesi ya da duyamaması için yıldızlarla kapatılmıştır.

[32] Voldemort hakkında daha fazla bilgi için bkz. http://tr.wikipedia.org/wiki/Lord_Voldemort

[33] Boratav, P., N., (1973), s. 89.

Mağara başında şifreyi öğrenmek için gelen diğer kişinin de bunu duyamaması ve sinirli tavırları tam olarak istenen etkiyi vermektedir. Güncel bir konuyla bağlantı kurulmuş ve masal bunun için bir çıkış noktası olarak seçilmiştir.



Karikatür 33

33. karikatürde ise genellikle aşk konulu masallarda karşımıza çıkan kahramanın zekâsının ve yeteneğinin sınandığı bölümlerden birisi olan padişahın kızının sorununun çözülmesi mevzusuna değinilmiştir. Karikatürün üst kısmında bir masal girişi yapılmış yani geleneksel bozulmadan direkt olarak aktarılmıştır ancak asıl mizahi öğe kahramanın "son başvuru tarihi geçmiş" ifadesiyle sağlanmıştır. Çünkü masal dünyasındaki sınavlarda bir başvuru süresi yoktur yani orijinal anlatıda yer almayan bir yapı, özellikle günümüzdeki sınavlarla alakalı olması bakımından önemli olan, kullanılması karikatürde eleştiri ve mizahı gerçekleştirmiştir. Günümüz Türkiye'sinde özellikle gençleri alakadar eden en önemli sorunlardan bir tanesi sınavlar ve bunların başvuruları ile alakalı olan zaman sıkıntısıdır. İşte karikatürde bu noktaya değinilmiştir ve masal kahramanlarının ağzından bu durumun masallarda olsa nasıl bir durumda ortaya çıkacağı gösterilmiştir.

Karikatür 34, 35 ve 36'da özellikle inanç unsurları ağırlıklı dini anlatılara gönderiler yapılmaktadır. Bilindiği gibi dini metinler halk edebiyatı açısından bir kaynak görevi görmektedir. Aynı zamanda birçok yaratılış mitinde de semavi dinlerdeki anlatılarla birliktelik söz konusudur. Bu yüzden halk edebiyatı ve halk bilimi için dini anlatılar önemli birer ürün olarak görülmektedir. Karikatür dünyasında da özellikle yaratılış ve Nuh tufanı ile alakalı belli akılda kalmış olan kareler kullanılmaktadır. Burada incelenecek olan karikatürlerde de bu konular önem arz etmektedir.



Karikatür 34

34. karikatürde Hz. Nuh ile ilgili dini metinlerde geçen anlatıya bir gönderme yapılmaktadır. Tufan olayı Yahudilik, Hıristiyanlı ve İslamlık gibi ilahi dinlerde var olduğu gibi diğer dinlerde de mevcuttur. Bu dinlere göre tufan kendilerine karşı günah işleyen insanlarla birlikte dünyada var olan bütün canlı varlıkları ortadan kaldırmak üzere tanrıların göndermeyi kararlaştırdıkları bütün dünyayı istila ettiğine inanılan su felaketidir[34]. Tufan metni insanlığın ve hayvanların günahsız olanların kurtulması üzerine kuruludur ve Nuh'un yaptığı gemi yağan yağmurlardan sonra suların üstünde kalmış ve onları kurtarmıştır. İşte karikatürde de bu durum dinozorlara uygulanmıştır. Dinozorlardan bir tanesi Nuh'un temsili olarak bir gemi yaptırmıştır fakat yağan yağmur beklendiği gibi su olmamış bunun yerine meteor yağmuru başlamıştır. Aslında bu yapıyla hem Nuh tufanına hem de dinozorların neslinin tükenmesi meselesine değinmektedir. Dünyanın sonunu getirecek olan yağmurun yanlış anlaşılması ya da karıştırılması üzerine kurulmuştur.

[34] Tez, Z., (2008), *Mitolojinin Kültürel Tarihi Doğu ve İslam Mitolojisi Mitolojik Söylenceler,* İstanbul Doruk Yayıncılık, s.75.



Karikatür 35

Bu karikatürde ise Hz. Musa kıssasından yararlanılmıştır. Hz. Musa'nın kızıl denizi yarmasının anlatıldığı bu bölümde inananları Firavundan kaçıran Musa Kızıl Deniz'i ikiye ayırarak oradan geçmeyi sağlar ve sonunda deniz kapanarak Firavun'u öldürür. Bu karikatürde de gönderme tam olarak denizin ikiye ayrıldığı ana yapılmıştır. Mizahi unsur ise Hz. Musa'nın beline taktığı can simididir. Bu can simidi onu herhangi bir aksaklıkta kurtaracak bir araçtır fakat halkı arkasına takıp böyle bir yola giren kişinin bu tarz bir şeyle denizin ortasına gelmesi elbette ki diğerlerinde şüphe uyandırır ki karikatürdeki diğer karakterimizin "hiç güven vermiyo lan" demesi buna bir işarettir. Çizer burada dini bir enstantaneden yola çıkmış ancak onda bazı ufak değişiklikler yapmıştır. Bu şekilde de mizah ortaya çıkmıştır.



Karikatür 36

Karikatür 36 direkt olarak insanın yaratılışı ve cennetten kovuluşuyla alakalıdır. Malum Âdem ile Havva yaratıldıktan sonra orada yedikleri bir meyve yüzünden cennetten

kovulmuş ve bu meyvenin yenilmesine de yılan şekline giren şeytan vesile olmuştur. İşte karikatür buraya dem vurur. Yılan tam Âdem ile Havva'yı kandırmayı düşündüğü sırada hikâyeye dâhil olan iki davetsiz misafirle yılanın işleri bölünür. Domuzların sorusuna ters bir yanıt verilir. Aslında karikatürde bu sahnenin yanında domuzların her şeyi yiyebildiklerinden yola çıkılarak dini metinlerin içine bile girebileceği gösterilmiştir. Arka planda ise Âdem ve Havva görünmektedir. Bu tarz inanç unsurlarıyla alakalı olan bir anlatıyla beraber ortaya çıkan bu durum karşısında mizah yine orada olmaması gereken bir öğenin olay anına eklenmesiyle sağlanmıştır.

Karikatür 37, 38, 39 ve 40 Âşıklık geleneğinden yola çıkılarak yapılmış olan çizimlerden ibarettir. Bu çizimlerle âşık edebiyatının belli noktalarına değinilmiş ve belli karakterler ya da âşıklar seçilerek mizahi yapı oluşturulmaya çalışılmıştır. Âşık edebiyatı Türk halk edebiyatı açısından büyük bir yere sahip önemli bir alandır. Âşıklık geleneği halen az da olsa devam etmektedir ancak tarihte belli yönleriyle ve belli kişileriyle önemli izler bırakmıştır. Karikatürlerde de bu kişiler ve olaylar özellikle tercih edilmektedir.



Karikatür 37

Bu karikatürde âşıkların genel manasıyla sevgiliyi tanımlamak için kullandıkları bir tabir olan "dilber" kelimesinden yola çıkarak bir mizahi unsur oluşturulmuştur. Âşık şiirini okurken kullandığı dilber tabirine karşısındaki kadın daha güncel bir söylemle cevap verir. "Dilber ne abi ya?" özellikle günümüzde gençlerin çok kullandığı bir tabir olarak karşımıza çıkmıştır. Bu elbette ki o dönemin dil özelliklerine uygun bir söylem değildir ve bu yönüyle de mizahi unsuru sağlamak için kullanılmıştır. Aşığın bu tepki üzerine başka bir şiire geçiş yapması ve orada kullanılan "yalan dünya filan şey oldu" tabiri âşıkların işledikleri konuların benzerliğine işaret etmektedir.



Karikatür 38

38. Karikatürde yine âşıklık geleneğinin kullanıldığını görmekteyiz. Âşık bir kişiye sevgilisinden haber getirip getirmediğini soruyor bunu elbette ki elindeki sazıyla yapıyor. Burada mizahi unsuru oluşturan nokta yine güncel bir hareketin geleneksel yapının içine sokulmasıyla olmaktadır. Haber getiren kişinin "mmmh" gibi bir tepkinin gelmesi şu anda gençler arasında "trip atmak" diye kullanılan kırılganlığı ve üzgünlüğü belirtmeye yarayan bir edayla kullanılması mizahi yapıyı oluşturmaktadır. Bu karakterin kullandığı kelime belki o dönem için naz etme ya da küslüğünü belirtme için kullanılabilir ama özellikle karakterin duruşu ve tavrı günümüze bir atıfta bulunmaktadır. Bu yönüyle de gelenekseli temel alarak güncel bir hareketin verilmesi karikatürde halk edebiyatı unsurlarının kullanımına farklı bir yorum getirmiştir.



Karikatür 39

Bu karikatürde ise yine âşıklık geleneğinden önemli bir sima olan Köroğlu'na gönderme mevcuttur. Kör oğlunun ünlü dizesi "Benden selam olsun Bolu Beyi'ne" atıf vardır. Burada şiiri söyleyen kişi Köroğlu değil, Robin Hood'dur. Aslında karakter ve verdikleri mücadele düşünüldüğünde birbirlerine yakın karakterler olarak görebileceğimiz bu ikili birbirlerinin yerine kullanılmış ve Köroğlu'nun dizeleri Robin Hood'un ağzından söyletilmiştir. Karşısındaki kişinin ise "çok şaşıracak" ifadesi mizahi yapının güçlenmesini sağlamıştır çünkü gerçekten de Bolu Beyi'nin Robin Hood ile bir bağlantısı yoktur. Burada da âşıklık geleneğinin saz çalma ve şiir söyleme geleneği ön plana çıkarılmış ama karakterlerin farklılaştırılmasıyla karikatür oluşturulmuştur.



Karikatür 40

40 numaralı karikatür de 39 numaralı karikatürle aynı konu üzerinden ilerlemektedir. Burada ise şiiri söyleyen gerçek Köroğlu karşısındaki de Bolu Beyi'dir. Ancak bu sefer de Bolu Beyi karşısındaki kişiyi tanımayarak mizahi unsurun oluşumuna katkı sağlamıştır. Tarihi bir doku içinde kurulan bu karikatürün en can alıcı noktası ise Bolu Beyi'nin ağzından dökülen "kimdi lan bu? İfadesidir. Burada da günlük yaşamda sıkça karşılaşılan bir duruma gönderme mevcuttur. Günümüzde birçok kişiyle tanışırız ve bazılarının gerçekten de kim olduğunu hatırlayamayız işte böyle bir durumda da karşımızdakini kırmamak için sohbete devam ederiz işte tam olarak bu durumu anlatan yapı Bolu Beyi'nin şahsı üzerinden işlenmiştir.



Karikatür 41

41. karikatür özellikle destan devrinde karşımıza çıkan kişilerin kahramanlıklarından sonra isim alması konusuna değinmektedir. Bu konuyla alakalı durumun en iyi örneklerini Dede Korkut hikâyelerinde görmekteyiz. Çocuk bir kahramanlık gösterdikten sonra Dede Korkut gelerek onun kahramanlığıyla bağlantılı bir isim verir. Eğer çocuk bir kahramanlık gösteremezse isimsiz kalır. Bununla ilgili en iyi örnek Dirse Han Oğlu Boğaç Han Boyu adlı hikâyede görülebilir. Bir boğayı öldüren çocuğa Boğaç ismi verilir. Türk destanlarında bu tarz bir yapının örnekleri sıkça görülebilir. İşte karikatür de tam olarak bu noktayı çıkış noktası kabul eder. Bir erkeğin bir kızla tanışması durumunu destanlara özel olan bir yapıyla verir. Karakterin ismi yoktur çünkü kendi açıkladığı gibi henüz bir kahramanlık yapmamıştır. Zaten problem de buradan kaynaklanır ve mizahi öğeyi tanışamamalarının farkında olmasıyla söylediği "tanışamadık di mi ?" sözüyle verir.

Sonuç

Sonuç olarak Selçuk Erdem bir karikatürist olarak Türk karikatür tarihinde önemli yere sahip olan birisidir. Burada özellikle halk edebiyatı ve halkbilimi ile alakalı karikatürlerinden bir bölüm seçilip incelenmeye çalışılmış ve bu ürünlerin karikatürler etrafında nasıl şekillendiği gösterilmeye çalışılmıştır. Halk edebiyatı ürünleri sadece üretildikleri dönemle sınırlı kalmayan ve güncel durumlara göre kendini yenileyen, uyum sağlayan yapıdadır. Bunu özellikle bu tarz daha yeni edebi ürünlerde görmemiz tezimizi desteklemektedir. Buradan yola çıkarak Selçuk Erdem'in karikatürlerinde genel olarak halk edebiyatı ürünleri ile günlük hayatta karşımıza çıkabilecek olan durum, kişi, söz ve davranışları bir araya getirdiğini söyleyebiliriz. Yani gelenekselin ve modernin birleşmesiyle ortaya çıkan durum mizahı ve espriyi oluşturmuştur. Özellikle bu tarz konuları kullanması da onun halk edebiyatı ürünlerine yatkınlığını ve bu alandaki bilgisini göstermektedir. Bunun yanında elbette ki zıtlıkların kullanımı ve olmaması gerekenin bu karikatürlerin içinde yer alması mizahi öğenin bir başka işleniş şeklidir.

İncelediğimiz karikatürlerde halk şiirinden, destanlara, inanç unsurlarından, fıkra kahramanlarına, sözlü edebiyattan, yazılı edebiyata kadar geniş perspektifli bir yapı söz konusudur. Selçuk Erdem halk edebiyatı ve halk biliminin her alanından bir şeyler kul-

lanarak karikatürlerini zenginleştirmiş ve geleneksel ürünlerin ya da bilgilerin günümüz dünyasına aktarımında da etkili olmuştur.

Kaynakça

Alptekin, Ali Berat, (2011), *Halk Hikâyelerinin Motif Yapıs,.* Ankara, Akçağ Yayınları.

Boratav, Pertev Naili, (1973), *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı,* İstanbul, Gerçek Yayınevi.

Bozlağan, Osman, (2007), "Selçuk Erdem: Biz İyi Çocuklar Değiliz", http://arsiv.indigodergisi.com/arsiv/osman_20.htm

Çetinkaya, Gülnaz,(2006), "Gırgır Dergisi'nin Türk Halkbilimi Açısından İncelenmesi", Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, Hacettepe Üniversitesi.

Doğramacıoğlu, Hüseyin, (2012), "Namık Kemal'in Diyojen Gazetesindeki Mizahi Yazıları Üzerine Bir Değerlendirme". Turkish Studies 7/1, 935-951.

Durgeç, Petek,(2009), "Popüler Kültür Bağlamında Mizah Dergilerinin Değişen İşlevi: Penguen Dergisi", Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir, Ege Üniversitesi.

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

Elçin, Şükrü, (1997), *Halk Edebiyatı Araştırmaları,* Ankara, Akçağ Yayınları.

Ergin, Muharrem(2008a), *Dede Korkut Kitabı 1,* Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları.

Ergin, Muharrem,(2008b), *Orhun Abideleri,* İstanbul, Boğaziçi Yayınları.

Gökdağ, Atila, (2010), *Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü,* İstanbul, Üç Harf Yayınları.

Gündüz, Pelin. "Cumhuriyet Dönemi Mizah Dergilerinden Akbaba'da Edebiyat ve Karikatür İlişkisi", Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi, 2009.

Güneri, Canan, (2008), "Sanat Alanı Olarak Mizah: Sanat, Mizah, Karikatür İlişkisi ve Türkiye'den Üç Örnek", Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Malatya, İnönü Üniversitesi.

Güvenç, Ahmet Özgür(2011), "Dede Korkut Kitabında Mizah", *A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi* 46, 157-180.

Karakurt, Sebati, (2002), "Penguen Geliyor", http://arama.hurriyet.com.tr/arsivnews.aspx?id=97476

Köprülü, Fuad, (2004), *Nesreddin Hoca,* Ankara, Akçağ Yay.

Ong, Walter, (2010), *Sözlü ve Yazılı* Kültür Sözün Teknolojileşmesi, İstanbul, Metis Yayıcılık.

Ögel, Bahaeddin, (2010), *Türk Mitolojisi II,* Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Özdemir, Nebi, (2008), *Medya Kültür ve Edebiyat,* Ankara, Geleneksel Yayıncılık.

Tez, Zeki(2008), *Mitolojinin Kültürel Tarihi Doğu ve İslam Mitolojisi Mitolojik Söylenceler,* İstanbul, Doruk Yayımcılık.

Tokmakçıoğlu, Erdoğan, (1991), Bütün Yönleriyle *Nasreddin Hoca,* İstanbul,Yılmaz Yayıncılık.

Kullanılan İnternet Siteleri

http://tr.wikipedia.org/wiki/Sel%C3%A7uk_Erdem

http://tr.wikipedia.org/wiki/Lord_Voldemort

Karikatürler Listesi

Karikatür 1: Penguen Dergisi, Sayı 567, 1 Ağustos 2013.

Karikatür 2: Penguen Dergisi, Sayı 441, 3 Mart 2011.

Karikatür 3: Penguen Dergisi, Sayı 488, 28 Ocak 2012.

Karikatür4: Penguen Dergisi, Sayı 528, 1 Kasım 2012.
Karikatür5: Penguen Dergisi, Sayı 412, 12 Ağustos 2010.
Karikatür6: Penguen Dergisi, Sayı 415, 2 Eylül 2010.
Karikatür7: Penguen Dergisi, Sayı 421, 14 Ekim 2010.
Karikatür8: Penguen Dergisi, Sayı 437, 3 Şubat 2011.
Karikatür9: Penguen Dergisi, Sayı 409, 22 Temmuz 2010.
Karikatür10: Penguen Dergisi, Sayı 431, 23 Aralık 2010.
Karikatür11: Penguen Dergisi, Sayı 515, 2 Ağustos 2012.
Karikatür12: Penguen Dergisi, Sayı 546, 7 Mart 2013.
Karikatür13: Penguen Dergisi, Sayı 542, 7 Şubat 2013.
Karikatür14: Penguen Dergisi, Sayı 407, 8 Temmuz 2010
Karikatür15: Penguen Dergisi, Sayı 516, 9 Ağustos 2012.
Karikatür16: Penguen Dergisi, Sayı 499, 12 Nisan 2012.
Karikatür17: Penguen Dergisi, Sayı 496, 22 Mart 2012.
Karikatür18: Penguen Dergisi, Sayı 427, 25 Kasım 2010.
Karikatür19: Penguen Dergisi, Sayı 449, 28 Nisan 2011.
Karikatür20: Penguen Dergisi, Sayı 453, 26 Mayıs 2011.
Karikatür21: Penguen Dergisi, Sayı 488, 28 Ocak 2012.
Karikatür22: Penguen Dergisi, Sayı 511, 5 Temmuz 2012.
Karikatür23: Penguen Dergisi, Sayı 451, 12 Mayıs 2011.
Karikatür24: Penguen Dergisi, Sayı 440, 24 Şubat 2011.
Karikatür25: Penguen Dergisi, Sayı 511, 5 Temmuz 2012.
Karikatür26: Penguen Dergisi, Sayı 439, 17 Şubat 2011.
Karikatür27: Penguen Dergisi, Sayı 457, 23 Haziran 2011.
Karikatür28: Penguen Dergisi, Sayı 421, 14 Ekim 2010.
Karikatür29: Penguen Dergisi, Sayı 417, 16 Eylül 2010.
Karikatür30: Penguen Dergisi, Sayı 439, 17 Şubat 2011.
Karikatür31: Penguen Dergisi, Sayı 460, 14 Temmuz 2011.
Karikatür32: Penguen Dergisi, Sayı 417, 16 Eylül 2010.
Karikatür33: Penguen Dergisi, Sayı 344, 23 Nisan 2009.
Karikatür34: Penguen Dergisi, Sayı 574, 19 Eylül 2013.
Karikatür35: Penguen Dergisi, Sayı 505, 24 Mayıs 2012.
Karikatür36: Penguen Dergisi, Sayı 432, 30 Aralık 2011.
Karikatür37: Penguen Dergisi, Sayı 470, 22 Eylül 2011.
Karikatür38: Penguen Dergisi, Sayı 545, 28 Şubat 2013.
Karikatür39: Penguen Dergisi, Sayı 431, 23 Aralık 2010.
Karikatür40: Penguen Dergisi, Sayı 580, 31 Ekim 2013.
Karikatür41: Penguen Dergisi, Sayı 477, 10 Kasım 2011.

TÜRK EDEBİYATINDA ELİFNÂME GELENEĞİ VE ÂŞIK RUHSÂTÎNİN ELİFNÂMELERİ

Ümit YAVAŞ

Çanakkale 18 Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Özet

Elif-nâme, elif ve nâme sözcüklerinin vasf-ı terkibî yoluyla birleşmesinden meydana gelmiş bir kelime olup aynı zamanda bir türün de adıdır. Hem Divan hem de Halk edebiyatında kullanılan bu türün edebiyatımızda çok sayıda örneği bulunmaktadır. Biçim olarak genellikle *Elif* (ا) harfinden *Ye* (ى) harfine doğru alfabetik olarak sıralanan elif-nâmelerin bu özelliği akrostiş yani muvaşşah sanatı ile örtüşmektedir. İçerik olarak ise çok çeşitli konularda yazılabilen elif-nâmeler harf, harf simgeciliği ve Hurûfîlik açısından da değer taşımaktadır. Bu çalışmada, öncelikle elif-nâmenin tanımı yapılmış ve genel olarak elif-nâmeler hakkında bilgi verilmiştir. Daha sonra ise Âşık Ruhsâtî'nin hayatından kısaca bahsedilmiş, sanatı ve şairliği tanıtılmış, ardından da onun elifnâme türünde yazdığı dört adet manzûmesi tahlîl edilmeye çalışılmıştır. Bu çalışma neticesinde; elif-nâmenin bir tür mü yoksa şekle bağlı bir sanat mı olduğu sorusu, elif-nâmelerin hangi biçimlerde ve hangi içerikte yazılabildiği konuları daha netleşmiş olacaktır.

Anahtar Kelimeler: Elif-nâme, elif, harf, hurûfîlik, Âşık Ruhsâtî, harf simgeciliği, muvaşşah, ebced.

Abstract

Aleph-name is a phrase merged from words aleph via vasf-ı terkibî and nâme; and the name of a literary genre. There are too many samples of this genre used both in divan and folk literature. Aleph-names consists of poems ordered alphabetically from aleph (ا) to *ye* (ى) and this genre with this characteristic is equivalent to acrostic in Western literature and muvaşşah in classical Turkish liteture. Aleph-names written in various themes are important in terms of letter, letter symbolism and Hurufism. In this paper, firstly we defined aleph-name and general information about aleph-names. After, we mentioned the life and art of Âşık Ruhsâtî; and we tried to analyse the four poems of Âşık Ruhsâtî. As a consequence of this paper, the question about if aleph-names are a genre or an art.

Key Words: Aleph-nâme, aleph, letter, hurufism, Âşık Ruhsâtî, letter symbolysm, muvaşşah, numerological.

Giriş

Türk edebiyatında harfler ve harf simgeciliği başlangıçtan günümüze kadar önemli bir yer tutar. Özellikle de Türk şiirinde klasik dönemde bu durum açıkça görülürken diğer dönemlerde de kendisini çeşitli şekillerde göstermiştir.

Seslerin gösterim şekli olan harfler, çoğu zaman bir benzetme ve sembolize etme aracı olarak karşımıza çıkmaktadır. Gerek dîvân şiirinde gerekse halk şiirinde ilk olarak

sembolize edilen varlık dâimâ sevgili olmuştur. Bu sevgili; ister maddî anlamda insan bir sevgili olsun isterse de manevî anlamda mutlak sevgili olan Allah, her iki durumda da aynı veya benzer harflerle sembolize edilmiştir. Arap alfabesinin ilk harfi olan **Elif (ا)** mutlak sevgili olan Allah'ı, vahdet-i vücûd anlayışını, O'nun birliğini ve eşsizliğini sembolize eder. Bunun yanında mâşuk ya da maddî anlamda sevgilinin de boyu Elif harfi ile sembolize edilir. Ayrıca sevgilinin dudağı **mim(م)**, gözleri **ayn(ع)**, zülfleri de **lam(ل)** gibi çeşitli harflerle simgeleştirilmiştir. Şiirde harf ve harf simgeciliğinin kullanımı yalnızca Dîvân şiiriyle sınırlı kalmaz. Halk şiirinde de elif boylu mim dudaklı sevgililerden çıkar karşımıza. Bunun yanında harf simgeciliği günümüze kadar devam eder. Cumhuriyet dönemi şairlerinden Âsaf Hâlet Çelebi'nin "He, Lamelif" gibi şiirleri harf simgeciliğinin bu dönemde yansıması gibidir.

Harfler ve harf sembolizmi yalnızca metinlerin muhtevâsında yer almaz. Çeşitli edebî türler harflerin işlenmesi sonucunda ortaya çıkmıştır. Dîvân şiirinde bir harfi başlı başına konu edinen âzâde türler olduğu gibi alfabenin tümünü işleyen "elifnâmeler" de mevcuttur. Eski Yunan ve Latin edebiyatlarındaki "akrostiş" ve Fars ve Arap edebiyatındaki "muvaşşah", harflerin ön planda olduğu edebî türlerdir ve bu bakımdan elifnâmeler ile benzerdir.

Elifnâme Nedir?

Elifnâme; elif ve nâme sözcüklerinin vasf-ı terkîbî şeklinde birleştirilmesiyle oluşmuştur. Elif; Arap alfabesinin ilk harfinin adı[1], nâme ise Farsça mektup, risâle, kitap anlamındadır. İki sözcüğün birleşmesi sonucunda elifnâme kavramı ortaya çıkmıştır. Türk edebiyatında hem Dîvân hem de Halk geleneğinde kullanılan bu türün edebiyat araştırmalarına konu olması merhûm Âmil Çelebioğlu'nun araştırma ve yazıları netîcesindedir. Çelebioğlu, harflerin edebiyatımızda kullanımını şu şekilde sınıflandırmıştır:

1. Genel Manada Harflerin Sembol Olarak Kullanılması
a) Ladinî olarak harflerin mahiyeti
b) Tasavvufî olarak harflerin mahiyeti
2. Özel Manada Harfler
3. Hurûfîlik
4. Ebced Hesabı
5. Çeşitli Hususiyetler
a) Tevşih
b) Kısaltmalar
c) Kekeme dili
6. Elifnâmeler[2]

Elifnâmeler üzerine araştırma yapan bir diğer araştırmacı Nihat Öztoprak, farklı şekil ve konularda bulunan elifnâmeler arasında ölçü, şekil gibi bazı benzerlikler olabileceğini söyler: "Elif-nâme, mısra veya beyitlerin ilk harfleri alt alta getirildiğinde, elif'ten ye'ye alfabetik bir şekilde s*ıralanan, ekseriyetle aruzun* fâilâtün/fâilâtün/ fâilâtün/ fâilün kalıbıyla ya da 11'li hece ölçüsüyle nazm edilen, gazel, kas*îde*, müseddes gibi farklı şekillerle yazılabilen, daha çok d*înî* ve didaktik konulu olmakla birlikte her konuda örnekleri görülebilen şiirlerdir."[3]Abdurrahman Güzel ise elifnâmeleri "Osmanlı Türkçesindeki

[1] Çelebioğlu, A., (1998), *Elif Harfiyle İlgili Bazı Edebî Hususiyetler*, İstanbul, MEB Yay., s. 607-624.
[2] Çelebioğlu, A., (1998**),** s. 599.
[3] Öztoprak, N., (2009), "Elifnamelerin Tertip Hususiyetleri ve Metin Tesisindeki Yeri", Erzurum, *Uluslararası*

otuz üç harfin değişik konularda, değişik şekillerle, genellikle mısra başlarındaki harflerin alt alta alfabetik sıra ile beyitler hâlinde yazılarak devam etmesi neticesinde oluşan manzum eserlerdir."diye tanımlar.

Elifnâmeleri tasnîf konusunda çalışma yapan bir diğer araştırmacı Doğan Kaya, elifnâmeleri gelen olarak 5 ana gruba ayırır:

1. Elif ve takip eden harfler beyit başlarında yer alabilir.
2. Elif ve takip eden harfler dörtlük başlarında yer alabilir.
3. Elif ve diğer harfler dörtlüklerde sıra ile her dizenin başına getirilir.
4. Elif ve diğer harfler beyit sonlarına getirilir.
5. Beyitlerle yazılmış şiirlerde elif ve diğer harfler dize başlarına ve ortalarına getirilir.[4]

Elifnâme bir şekil değil, "şekle bağlı bir sanattır" savında olan Nihat Öztoprak ise şu tasnîfi yapar:

1. Düz Elifnâmeler,
2. Ters Elifnâmeler,
3. Düz-Ters Elifnâmeler,
4. Kafiyeleri alfabetik sıralanan Elifnâmeler,
5. Eğitici ve Eğlence amaçlı Elifnâmeler[5]

Tüm bu değerlendirmelerin ışığında elifnâmelerin genel özelliklerini şu şekilde özetleyebiliriz:

1. Beyitler halinde yazılanlarda uzunluk anılan harfin mısra, beyit içerisinde birer kez yer alışı veya birden fazla yer alışına göre değişebilmektedir. Dörtlük biçiminde olanlarda ise dörtlük sayıları 6-34 arasında değişmektedir.
2. Başta dînî ve tasavvûfî konular olmak üzere hemen her konuda söylenebilir.
3. Kekeme dilinde, yaşnâme veya şâirnâme gibi biçimlerle bir arada olabilir.
4. Çeşitli şekillerde yazılmıştır.
5. Elif'ten ye'ye kadarki harflerin sıralanış biçimleri farklılık gösterir:
   a) Elif ve diğer harfler beyit başlarına getirilir,
   b) Elif ve diğer harfler dörtlük başlarına getirilir,
   c) Elif ve diğer harfler dörtlüklerde sıra ile her dizenin başına getirilir,
   d) Elif ve diğer harfler beyit sonlarına getirilir,
   e) Beyitlerle yazılmış şiirlerde elif ve diğer harfler dize başlarına ve ortalarına getirilir.
6. Günümüz şairleri, alfabemizdeki A dan Z'ye kadar olan harflerle Elifnâme benzeri şiirler ortaya koymaktadır.[6]

İsmini ilk kez Âmil Çelebioğlu'nu zikrettiği elifnâmeler üzerine pek çok araştırma yapılmıştır. Türk edebiyatında saptanan yüz kadar elifnâme vardır. Elifnâme yazan şâirler şunlardır: Esrar Dede, Ahmed Kuddûsi, Şeyh Ahmed Rindî, Derviş Osman, Dertlî, Kul Himmet, Ruhsâtî, Âşık Ömer, Âşık Şenlik, Âşık Şem›î, Âşık Minhacî, Posoflu Âşık Zülalî, Yozgatlı Hüznî, Âşık Talibî, Sivaslı Âşık Tabîbî, Sadık Baba, Âşık Deryanî, Posoflu Âşık Sâbit, Müdâmî, Silleli Figânî, Göğçeli Âşık Elesker, Dârendeli Kâtip Bakâyî, Erkiletli Âşık Hasan, Mihrî Hatun, Nesîmî, Hatâyî, Fuzûlî, Muhibbî, Âşık Paşa. [7]

Türklük Bilgisi Sempozyumu Bildiriler-2, s. 817.

[4] Kaya, D., (2007), *Ansiklopedik Türk Halk* Edebiyatı *Terimleri Sözlüğü*, Ankara, Akçağ Yay., s. 309.

[5] Öztoprak, N., (2009), s. 817-829.

[6] Öztürk, N., (2012), "Elifnâme ve Nidâî'nin Elifnâme'si", Adana, *Prof. Dr. Mine Mengi Adına Türkoloji Sempozyumu Bildirileri*, s. 173-185.

[7] Kaçar, B., (1997), *"*Türk Edebiyatında Elifnameler*",* Ankara, *V. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi*

Âşık Ruhsâti Kimdir?

Âşık Ruhsâtî 1835 yılında, Sivas'ta doğmuştur. Yaşadığı dönemin usta âşıklarındandır. İsmiyle anılan âşık kolu onun ününü gösterir cinstendir. Kendi söylemiyle Hak ona uzun bir ömür bahşetmiş ve yetmişini geçmiştir. 1911 yılında, doğduğu köyde hayata gözlerini yummuştur.[8] Ruhsâtî hem nicelik hem de nitelik olarak usta ve üretken bir âşıktır. Doğan Kaya'nın tezinde saptadığı beş yüz civarı şiiri kayıtlıdır. Bunların dışında halk ağzında yaşayan yüzlerce şiiri olan Ruhsâtî'nin üç yüzden fazla şiiri bestelenmiştir. Şiirlerinde hemen her konuyu işleyen şairin ağırlıklı olarak güzellik ve aşk şiirlerine yer verdiğini söyleyebiliriz. Bunun yanında öncelikle Nakşîbendî daha sonra ise Bektâşî olan Ruhsâtî'de tasavvûf ve dînî içerikli şiirler de önemli bir yer tutar. Ciddî bir eğitim almamasına karşın şiirlerinde ilmin açık ve net şekilde görüldüğünü söylersek yanılmış olmayız. Dîvân edebiyatının son bulduğu bir dönemde yaşayan Âşık Ruhsâtî'nin şiirlerinde şekil olarak dörtlük ve hecenin yanına beyit ve aruz; içerik olarak ise tasavvûf, din, coğrafya, tarih ve aşk önemli bir yer tutar. Onun, aruzla yazdığı Kadı Kızı ile Uğru Hikâyesi kısa bir mesnevî hüviyetindedir. Halk edebiyatı türlerinin pek çoğunu deneyen ve eser veren Ruhsâtî'nin; koşma, gazel, türkü, kıt'a, yaşnâme gibi pek çok tür şiirinin yanında makalemize konu olan dört adet elifnâmesi de mevcuttur. Bu bağlamda, Türk edebiyatında en fazla elifnâmeye sahip şâir Ruhsâtî'dir diyebiliriz.

Âşık Ruhsâtî'nin Elifnâmeleri

I

Elif	**e**ylen bile ben de gideyim
Be	**b**enim derdimden bil kerem eyle
Te	**t**amam derdimin hesabı yoktur
Se	**s**abit gözyaşım sil kerem eyle
Cim	**c**emalin gitmez benim gözümden
Ha	**h**ukukun çıkmaz iki gözümden
Hı	**h**ayret gördün mü benim yüzümden
Dal	**d**ilber ver bana dil kerem eyle
Rı	**r**ahmeylersin bilirim ben seni
Ze	**z**ülalin yakar nice bin canı
Zel	**z**elil eyledi bu aşkın beni
Sin	**s**elâmın her gün sal kerem eyle
Şın	**ş**ükür görmüşüm düşünü bugün
Sad	**s**ıdk ile tuttum peşini bugün
Dad	**z**abıta saram döşünü bugün
Tı	**t**abib derdimi al kerem eyle
Zı	**z**iya vermemiş hüsnün kemali
Ayın	**â**lem verir malı menali
Gayın	**g**ayret ettim görem cemali
Fe	**f**erah karşımda kal kerem eyle
Kaf	**k**urban etmişem yoluna canı
Kef	**k**erem et güzel âşıkın tanı
Lam	**l**utfet sevdiğim unutma beni

Halk Edebiyatı Seksiyon Bildirileri I, s. 307.

[8] Kaya, D., (1994), *Sivas'ta Âşıklık Geleneği ve Âşık Ruhsatî*, Sivas, Cumhuriyet Üniversitesi Yayınları, s. 107-110.

Mim	**m**erhamet gölüne dal kerem eyle
Nun	**n**'olur koynuna girsem bir gece
Vav	**v**allahi havfım kalmaz zerrece
He	**h**ele sevdiğim gezek böylece
Lâmelif	**lâ** deme gel kerem eyle
Ye	**y**emez Ruhsâtî seni sevdiğim

Sırrını kimseye demez sevdiğim
Ak göğsün üstünde namaz sevdiğim
Sen de benim gibi kıl kerem eyle[9]

"Kerem eyle" redifli bu elifnâme klasik bir güzelleme örneğidir diyebiliriz. 11'li hece ölçüsüyle ve xbxb/cccb/dddb… koşma tipi kâfiyeyle yazılmıştır. Halk edebiyatında yaygın olduğu şekliyle yarım uyak kullanılmıştır. Elifnâmeleri tasnîf konusunda değindiğimiz şekliyle Arap alfabesi elif'ten ye'ye kadar yukarıdan aşağı sıralanmış ve her harften sonra o harfle başlayan bir kelime getirilmiştir. Bu şekliyle düz elifnâmelere güzel bir örnektir. Genel olarak sevgiliden kerem eylemesi üzerine kurulu şiirin dili sâdedir. "Dil vermek, gözünden cemali gitmemek, merhamet gölüne dalmak" gibi pek çok deyim ve yerel söylem şiirde karşımıza çıkan bir başka husustur. Şair son dörtlükte mahlasını verir.

II

Elif	Allah'ı seversen beri bak
Be	benden vazgeçme boyu güzelim
Te	ile **Se** ile seni severim
Cim	ile cilvesi huyu güzelim
Ha	ile **Hı** ile hor bakma bize
Dal	ile **Zel** ile gûş eyle söze
Rı	ile **Ze** ile gel çıkma yüze
Sin	ile safası soyu güzelim
Şın	ile şad olup tut bu bendimi
Sad	ile **Dad** ile sakın kendini
Ta	ile **Za** ile etme andını
Ayındır	kaşların yayı güzelim
Gayın	gafletlerden eyleyip güzar
Fe	ile **Kaf** ile gel eyle hazer
Kef	ile **Lam** ile âlemi gezer
Mim	ile **Nun** nuru ayı güzelim
Vav	ile **He** ile güftarı yazar
Lamelif	diyenler canından bezer
Ya	ile Ruhsâtî böyle yazar
	Cennet-i âlâsı köyü güzelim[10]

"Güzelim" redifli bu elifnâme Ruhsâtî'nin diğer elifnâmelerine göre daha kısadır. Şiirin büyük bölümünde her mısrada iki harfin söylendiği bu elifnâme tarz olarak düz-ters elifnâmelere örnektir. İlk metinle konu olarak benzer olan bu şiir de bir güzelleme örneğidir. Şiirin muhâtabı sevgilidir. Bunu güzelim seslenişinden kolayca anlayabiliyoruz. Şiir-

[9] Kaya, D., (1994), s. 246-247.
[10] Kaya, D., (1994), s. 364-365.

de sevgilinin güzellik unsurları çeşitli benzerlikle harflere benzetilmiştir. Çoğu yerde ise ilk metnimizdeki gibi sevgiliden istekte bulunmuştur. İlk metinde "kerem eyle" redifiyle bunu açıkça söyleyen aşığımız bu şiirde sevgilisinden; "benden vazgeçme, yüze çıkma, hazer eyle" gibi çeşitli isteklerde bulunur. Yine 11'li hece ölçüsü ve xbxb/cccb/dddb/… kâfiyelenişi yazılmış olan bu şiirde yarım uyak vardır. Şair son dörtlükte mahlasını verir.

III

Elif	ile ne sorarsan bana
Be	ile bekmezi balı severim
Te	ile **Se** ile yemem soğanı
Cim	ile cennette dalı severim
Ha	ile helvayı severim paşa
Hı	ile ham olup yanaşmam keşe
Dal	ile dolmayı sürün ateşe
Zel	ile zerdali gülü severim
Re	ile rakipler yesin vebali
Ze	ile zeytini çifte çuvalı
Sin	ile sirkeli köfte yapalı
Şın	ile şekeri narı severim
Sad	ile salamur yağlıca çörek
Dad	ile dolandırma kadayıf börek
Tı	ile tavşan kaz eti gerek
Zı	ile zulm etmem adli severim
Ayn	ile âlemden çektim elimi
Gayın	ile gaflet büktü belimi
Fe	feragat kıldım bildim ölümü
Kaf	ile Kur'an'ı dîni severim
Kef	ile Kabe'ye sürsem yüzümü
Lam	ile levnimi silsem gözümü
Mim	ile Muhammed yaktı özümü
Nun	ile nurunda teli severim
Vav	ile vuslata erişsek n'olur
He	ile hidayet Mevlâ'dan gelir
Lamelif	derunum bir Mev**lâ** bilir
Ye	ile Ruhsat'ım hali severim[11]

"Severim" redifli bu üçüncü elifnâme diğer iki metinden farklı konudadır. Se harfi dışında elif'ten ye'ye bir sıralama yapılmış ve "se" de "te" ile başlayan mısranın içinde zikredilmiştir. Şekil olarak düz elifnâmedir. Konu bakımından ise tasavvûfî bir metindir. Şiirin başında ilk mısradan yani elif'ten zı'ya kadar her harfle ilgili yemekleri ve dünya nimetinden istediğini sayan şair ayn'a gelince birden tavrını değiştirir ve âlemden elimi çektim der. Bu sözden sonra âdetâ dünyadan ukbâya dönmüş bir havası vardır. Ölümü arzuladığından, Hz. Muhammed'i görme isteğinden ve nihâyetinde mutlak sevgili olan Mevlâ'ya kavuşma isteğinden bahseder. Bir bakıma bu şiir tasavvûfta çekilen yolun sim-

[11] Kaya, D., (1994), s. 366-367.

gesidir. Başta dünyayı arzularken önce dünyadan geçen şair daha sonra ukbadan da geçer ve âdetâ Yunus Emre'nin "Bana seni gerek seni" dediği gibi "Bir tek Mevlâ'm yeter" der. İnanç yaşamında önce Nakşîbendî daha sonra da Bektaşî olan şairin çilesini bu elifnâmeye yansıttığını söylesek yanılmış olmayız. 11'li hece ölçüsü yazılmış ve xbxb/cccb/dddb/… koşma tipi kâfiyelenen bu şiirde de yarım uyak kullanılmıştır. İlk iki metinden mahlas olarak Ruhsâtî'yi kullanan şair bu şiirde Ruhsat'ım diye kendini takdim eder.

IV

Elif	**e**la gözlerine bakanlar hayran olur
Be	**b**iz iltifat etsen can u dil handan olur
Te	**t**avaf etsem ziyaret hâk-i pay-i devletin
Se	**s**enalar edip Hakk'a su'alim asan olur
Cim	**c**emalin görmek için gözlerim kan ağlıyor
Ha	**h**alime rahm edersen can sana kurban olur
Hı	**H**üda bilir severim derûn-ı candan seni
Dal	**d**evasız dert elinden hayalin Lokman olur
Zel	**z**evale erdi ömrüm bir murada eremedim
Re	**r**ahmin zerre olursa açılır gülşen olur
Ze	**z**ebunum ben bilirim Settar ismin hüccetim
Sin	**s**u'al-i hesap zamanı ciğerim büryan olur
Şın	**ş**ükür Gafur ismine bağlıdır muhkem benim
Sad	**s**ığındım hamdülillah rehberim Kur'an olur
Dad	**z**evrağım sadr-ı mahal ismin ezber dildedir
Tı	**t**arikim Nakşibendi pirimiz Sultan olur
Zı	**z**uhura geldi Halid Terzi Baba kulumuz
Ayın	**a**ynımız açıldı nefsimiz düşman olur
Gayın	**g**ayret etmedikçe salik derviş olamaz
Fe	**f**eda kılmadı canı kılmayan pişman olur
Kaf	**k**uluyum kurbanıyım Şah-ı Nakşibendi'nin
Kef	**k**erameti zahirdir çar köşe ferman olur
Lam	**l**al etme dillerimi son nefeste el-aman
Mim	**M**uhammed ümmetiyim ihlasım iman olur
Nun	**n**'olur ey padişahım beni mahrum eyleme
Vav	**v**arınca huzuruna dideler pür kan olur
He	**h**idayet Hakk'tan olsa sen de kılsan şefa'at
Lamelif	**la**yık değil ki yerimim niran olur
Ye	**y**alvar Ruhsâtî candan isteyen bulur necat
	Eğer rızasın bulursan yoldaşın gılman olur[12]

"Olur" redifli IV numaralı elifnâme hem tarz hem de konu olarak diğer üç metinden ayrılmaktadır. Öncelikle koşma değildir. Dörtlükler değil ikilikler kullanılmıştır. Kâfiyeleniş şekli de aa/ba/ca/da… kâsîde tipi kafiyedir. Uyak olarak tam uyak tercih edilmiştir. Kullanılan dili ve işlenilen konuyu da göz önünde tutarsak Dîvân şiiri tarzında bir elifnâmedir diyebiliriz. Konu olarak tarîkat âdâbını ve yükselişi söyleyebiliriz. Tasavvûf edebiyatında nutuk olarak adlandırdığımız nefeslere benzemektedir ancak nefesler dörtlükle yazılır. Bu bakımdan bir alımlama ya da taklît diyebiliriz. Şiirde şair, Şeyh Nakşîbendî

[12] Kaya, D., (1994), s. 496-497.

ve Nakşîbendî'likten bahseder. Bunun yanında hayatının bir döneminde dergâhta karşılaştığı Halid Terzi Baba'dan da söz eder. Şiirin genelinde tarîkat âdâbı ve Tanrı'nın isim ve sıfatlarından bahseden şâir, şiirin sonunda necata ermek muradında olduğunu söyler. Nakşîbendî'nin pîri olduğundan, Kur'ân'ın rehberi ve kurtarıcısı olduğundan bahseden şâir derdinin dermânının Lokman'da da olmadığını, onu ancak Hak, Hüdâ, Gaffur ve Settar isimlerine sahip Allah'ın kurtaracağını söyler. Necata ulaşmanın yolunun da ehl-i sünnet ve ehl-i îman olduğunu dile getirir.

Sonuç

Türk edebiyatının Dîvân, Halk ve Tasavvûf kollarının müşterek bir türü olan elifnâmelerin tamamının incelenmesi ve yayınlanması sonucunda harf simgeciliği üzerine net bir çalışma yapılmış olacaktır. 19.yüzyılın usta âşıklarından olan Ruhsâtî, edebiyatımızda elifnâme yazmış şâirler içinde en üretken ve çeşitlilik gösterenedir. Âmil Çelebioğlu'nun ve sonrasında Nihat Öztoprak'ın söylediği, "elifnâmeler net bir sınıflandırmayla ayrılamaz" tezini destekleyen önemli bir unsur da Ruhsâtî'nin elifnâmeleridir. Kendisin şimdilik saptanın dört adet elifnâmesi hem şekil hem de içerik olarak birbirinden ayrıldığını incelememizde görmüş olduk. Özellikle çalışmamızda belirttiğimiz IV numaralı elifnâme metinler arasılık bağlamında Dîvân şâirlerinin elifnâmeleriyle karşılaştırılabilecek türdendir. Yapılacak benzer çalışmalar neticesinde Dîvân ve Halk edebiyat geleneklerinin ayrı olmadığı, aynı kaynaktan beslendiği ve birlikte incelenmesi gerektiği anlaşılmış olacaktır.

Kaynakça

Çelebioğlu, Âmil, (1998), "Elif Harfiyle İlgili Bazı Edebî Hususiyetler", *Eski Türk Edebiyatı Araştırmaları*, İstanbul, MEB Yay.

Çelebioğlu, Âmil, (1998), "Harflere Dair", *Eski Türk Edebiyatı Araştırmaları*, der. N.Ötoprak, S.Deniz., İstanbul, Millî Eğitim Bakanlığı Yay.

Kaya, Doğan, (1994), *Sivas'ta Aşıklık Geleneği ve Aşık Ruhsati*, Sivas, Cumhuriyet Üniversitesi Yay.

Öztoprak, Nihat, (2006), "Bursalı Feyzi Efendi'nin Elifnâmeleri*", İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, c.XXXV.

Öztoprak, Nihat, (2006), "Elifname Yazma Geleneğine Göre Fuzûlî'nin Elifnamesi Üzerine Bazı Değerlendirmeler", *Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Uluslararası V. Dil, Yazın, Deyişbilim Sempozyumu Edebiyat, Edebiyat Öğretimi ve Deyişbilim Yazıları*.

Öztoprak, Nihat, (2009), "Elifnâmelerin Tertip Hususiyetleri ve Metin Tesisindeki Yeri", *Uluslararası Türklük Bilgisi Sempozyumu Bildiriler-2*.

ABDULLAH TUKAY'IN ŞÜRELE VE SU ANASI ESERLERİNDE MİTOLOJİK KARAKTERLERİN YANSIMASI

Yağmur OKULMUŞ

Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Çağdaş Türk Lehçeleri ve Edebiyatları Anabilim Dalı

Özet

Eğer bir dünya yazarından bahsedecek olursak ve dünyada çok az yaşayıp çok işler yapan yazarlar hakkında söz edilecek olursak onlardan biri hiç şüphesiz Abdullah Tukay'dır. Edebiyat dünyası Tukay'ı dünyanın en büyük şairleri arasında görmektedir ve onu halk tarzında dünya şairi saymaktadır. Türki halkları Tukay'ı kendi şairleri, kendi yazarları olarak benimsemişler ve onların eserlerinde onun etkisi görülüp hissedilmektedir. Hatta Rus ve Avrupa şairlerini de etkilemiştir. Abdullah Tukay için milli uyanış şairi demek doğru olur. O miras olarak büyük eserler bırakmıştır. Tukay'ı bu derece büyük ve önemli kılan etkenlerin başında eserlerini oluştururken kullandığı halk hikâyelerinden beslenmiş olmasıdır. Tatar kültürünün, Tatar edebiyatının bin yıllık tarihinden geleneklerinden yetişip çıkan Tukay'ın eserlerinde halk hikâyelerinin etkileri göze çarpar. Bu çalışmada ise aynı adı taşıyan "Şürele ve Su Anası" karakterlerini mitolojik açıdan ve Türk lehçelerindeki karşılaştırmaları bakımından incelenmiştir.

Anahtar Kelime: Abdullah Tukay, Türk Lehçeleri, Su anası, Şürele, Tatar Edebiyatı

Abstract

If we are to mention about world writers who did or has achieved a lot, Abdullah Tukay will surely be one of them. Literature world sees Tukay among the biggest poets in the world and accepts him as a folkloric poet. Turki people embrace him as their own poet and writer. His influence can be seen on Turki people's works. Moreover, Russian and European poets have been influenced by Tukay. It is possible to call Tukay as the poet of national awakening poet. He left many great works as his legacy. What makes him such an influential literary person, his having been feed by folkloric tales which he had used while producing his works. In works of Tugay who had been grown up in Tatar culture and literature that has a thousand-year history, the effects of folkloric tales can be seen. In this study the two characters Su Anası and Şürele in the self-titled works of Tukay have been investigated mythologically and in terms of their comparisons to other Turki dialects.

Key Words: Abdullah Tukay, Turki dialects, Su anası, Şürele, Tatar Literature

Abdullah Tukay 1886 yılında Kazan'a bağlı Kuşlavıç köyünde dünyaya geldi. Babası Muhammet Arif, Muhammet Alim adlı imamın oğludur.[1] Küçük yaşta yetim kaldığı için evlatlık verildiği aileler ve akrabaları arasında elden ele ve ilden ile dolaşan Tukay'ın çocukluğu Sansa, Üçili, Kırlay köylerinde geçmiş; ilköğrenimini Kırlay köyü medresesinde almıştır.[2]

Abdullah Tukay, 1911 yıllında Astrahan'da bulunduğu dönemde tüberküloz hastalığı artık kendini dışa vurmuştur. Sonunda yakınlarının girişimiyle Kleçkin hastanesine yatırılır. Tukay , Fatih Emirhan'a yazdığı mektupta, şöyle bir ifade kullanmaktadır: *" Buradakiler bana neden daha evvel gelmediniz? Diyorlar. Onlara, biz hastaneyi ölümden önce ki istasyon olarak biliriz. Az da olsa dünyada yaşamak istedim! Diye cevap verdim"* der. Bu mektubundan kısa bir süre sonra da hayata gözlerini yumar.[3]

Çok kısa bir ömür süren Tukay, ardında zengin bir edebi miras bırakmıştır. Halk şiirinden, mitolojisinden ve atasözlerinden yararlanan Tukay şiirlerini milli kaynaklarla beslemekle yetinmemiş: insan ruhunu derinlemesine ele alabilmek için Puşkin, Lermontov, Tolstoy ; Shakespeare , Goethe, Schiller gibi dünya çapında isimlerin eserlerinden kuvvet alıp onların ustalıklarından da istifade etmiştir. Dünyaya bir Tatar gözü ile bakan Tukay, dünyanın gidişatını ve dünyadaki problemleri bir Tatar olarak kendi yüreğinde hisseder. Tukay, sözlü edebiyatın millet hayatındaki yerini ve etkisini gören şairlerden biridir. Taşıdığı ruh ve halk edebiyatı kaynaklarından beslenmesi dolayısı ile sahip olduğu halkçı özelliği ile Tukay'ın eserleri, günümüz Tatar dilinin şekillenmesinde büyük ve önemli bir rol oynamıştır[4]

Abdullah Tukay kısa ömründe Tatar edebiyatına çok zengin eserler bırakmıştır. Eserleri dünya çapında tanınmıştır. Tukay'ı ölümsüz yapan eserlerin temelinin çoğunda halk hikayeleri, efsaneleri, Tatar mitolojisi yer alır. Saf Tatar kimliğiyle ön plana çıkardığı bu eserleri Abdullah Tukay'ı günümüzde hala yaşatmaktadır ve yaşatacaktır da.

Bu çalışmada Tukay'ın Tatar mitolojisinden ve efsanelerinden yararlanarak yazdığı *"Şürele" ve "Su Anası"* eserlerindeki mitolojik yansımalara bakacağız.

Kaynağı halkın çok eski geçmişinden, kültüründen, hatta yaşadığı coğrafyadan alan halk inanışları, bir milletin kimliğini ve karakteristik özelliğini belirleyen en önemli faktörlerdendir. Animizm, fetişizm ve Şamanizm gibi sistemlerin izlerini taşımakta olan inanışlar, her şeyden önce bir halkın en erken dönemlerinde ortaya çıkan düşünce şeklini, çevre, doğa ile olan ananevi bağlarını göstermektedirler. Bütün halklarda mevcut olan mitolojik yaratıklarla ilgili mitler ve inanışlar ise tiplerin esrarengizliği ile bütün halkların mitolojisinde özel yere sahiptirler.[5] Geleneksel Türk Dininde her şeyin bir ruhu/ iyesi olduğuna inanılmaktadır, bu bağlamda kır ruhu, orman ruhu, ev ruhu ve yer ruhu gibi çok sayıda ruhlardan oluşan ruh anlayışı, Geleneksel Türk Dininde ortak bir anlayıştır.[6] Türk kültüründe yaygın olarak kabul gören inanca göre bütün dünya ruhlarla doludur.[7]

İnsanların düşünce ve inançlarında suyun başlangıçtan beri çok önemli bir yeri olduğu şüphesizdir. Kendi deney ve gözlemleriyle insanlar, suyun hayatın devam edebilmesi

[1] Özkan, F., (1994), *Abdullah Tukay'ın Şiirleri* , Ankara, Ankara Üniversitesi Basımevi, s.19
[2] Uzun, M., (2013) , "Abdullah Tukay'ın Tatarca Üzerindeki Etkileri", *Turkish Studies*, 8/4 Spring, s.1428
[3] Türkmen, F., (2012) "Abdullah Tukay'ın (1886-1913) Yetiştiği Çevre ve Halk Kültürü", *Milli Folklor*, Sayı 93, s. 39
[4] Uzun, M., (2013), s. 1429- 1433- 1437
[5] Zaripova, Ç., (2007) "Tatar Türklerinde Mitolojik Varlıklarla İlgili Mitler Ve İnanışlar (İyeler ve Yaratıklar)" *Bilig Dergisi***,** Güz., Sayı 43, s.2
[6] Küçük, M. A., (2013), "Geleneksel Türk Dini'ndeki ' Ana / Dişil Ruhlar'a Mitolojik Açıdan Bakış" *Iğdır Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi***,** Sayı :1, s. 107
[7] Ergun, P., (2010), " Türk Kültüründe Ruhlar ve Orman Kültü" *Milli Folklor*, s.113

için zorunlu olduğunun şuuruna varınca, bunu inanç ve düşüncelerinde de canlandırmaya, efsaneler halinde ifade etmeye başlamışlardır.[8] Su kültü büyük imparatorluklar zamanında gelişerek önemli bir kült haline gelmiştir.[9] Ekrem Ayan, "*Türk Mitolojisinde Su Kültü ve Yada Taşı"* adlı çalışmasında su kültü ve bunun Türk mitolojisine nasıl yansıdığı üzerine durmuş, bunu Türklerin ritüelleri ve gelenekleri bağlamında değerlendirmiştir.

Tatar halk edebiyatında mitolojik varlıklarla ilgili mitler, genelde nesir şeklinde yazılan, iyeler ve olağanüstü yaratıklar hakkında oluşan eserlerdir, [10] Onlarda, insanların orman yaratığı *Şüräle*, suda yaşayan yaratıklar *Su Atası, Su İyesi,* evde yaşayan *Ev İyesi, Biçura* ve katledilmiş insanların ruhu olduğuna inanılan *Öräk* (Hortlak) gibi mitolojik varlıklar ile "karşılaşması" anlatılır. Bu gibi hikâyelerde geçen olaylar gerçeklerden ne kadar uzak olursa olsun, onlar her zaman insan hayatında yer alan bir vaka olarak anlatılırlar ve dinleyenler de onları genelde gerçek olarak kabul ederler.[11]

Tatar halk anlatılarına (masal/efsane) baktığınızda bir " orman ruhu/iyesi" çıkar: Şüreli.[12] A. Tukay'ın "Şürele" şiiri dünya edebiyatında tanınmış eserdir.[13] Şüreli Kayyum Nasıri tarafından ilim, Abdullah Tukay'ın yazdığı bir şiirle edebiyat, F. Yarullin tarafından da tiyatro dünyasına tanıtılmıştır. [14] Tukay'ın şiirlerinde konu ettiği ruhlardan ilki bir roman ruhu olan Şüreli'dir. Adını yaşadığı mekândan alan orman ruhları; çoğunlukla ilkbaharda ortaya çıkan, ormana gelenlerin yolunu kaybetmesini sağlayan varlıklardır.[15]

Çuvaşçadaki *şĕvĕr* (sivri) kelimesi daha sonra *şüreke* (horizon) şekline dönüşmüş, yine Çuvaşça *alâ* (el) ile (eski Türkçe elig) birleşerek *Şürelĕ* kelimesi meydana çıkmıştır.[16] *Şürelĕ, Sorel, Arsuri* kelimeleri *şür, sur* kökünden türemiştir. *Şürelĕ* adının etimolojisi Tatar bilim adamı L.Zamaletdinov tarafından incelenmiş vaziyettedir. O, bu kelimenin Eski Türk dilinde "kötülük, ziyan" anlamında kullanılan *şär* ile *äl* kelimelerine sıfat anlamı yüklü *le* eki eklenip otaya çıktığını savunmuş, yani *Şürelĕ* "kötü elli" anlamına geldiğini belirtmiştir.[17]

Tatar halk inancına göre Şürele, aynı orman iyesi gibi karanlık ormanda yaşar ve dış görünümü ile insanlara benzer; fakat ağaçlar gibi uzun boylu, uzun kollu, parmakları iki – üç arşın uzunlukta olan Şürele'nin vücudu tüyle kaplıymış.[18] Uzun kulaklı ve bazen boynuzludur, kadınların çuval gibi memeleri vardır, onları omuz başlarına atarak yürür, insan gibi konuşur, insan giysileri giyer.[19] Bir de Şürele'nin koltuk altlarında delik olur, bu delikten onun bütün iç organları gözükürmüş, Şürele hiçbir zaman kolunu havaya kaldırmazmış, çünkü onun koltuk altı deliklerine ağaç budağı saplanıp öldürülebilirmiş.[20]

---

[8] Türkyılmaz, A., (2013), "İslamiyet Öncesi Türklerde Su Kültü ve Günümüze Yansımaları", *Bilim ve Kültür – Uluslar arası Kültür Araştırmaları Dergisi***,** Sayı:4, Aralık, s.85

[9] Ayan, E., (2002)"Türk Mitolojisinde Su Kültü ve Yada Taşı", *Türkler Ansiklopedisi***,** Ankara, s.622

[10] Zaripova, Ç., (2007) , s.2

[11] Zaripova, Ç., (2007) s.2

[12] Atnur, G., (2007) "Tatar Halk Anlatılarında Şüreli Tipi" *Milli Folklor*, s.26

[13] Möhiyarova, R. H., (2006) " Şürele Poyemasına Lingvopoetik Analiz", *Abdullah Tukay: Seçilmiş Eserler ve Makaleler*, Türksoy yayınları**,** Ankara, s. 238

[14] Atnur, G., (2007), s. 26

[15] Atnur, G., (2009),"Abdullah Tukay'ın Şiirlerinde Efsane ve Masal Unsurları" *Bilig Dergisi***,** Güz, Sayı: 51, Ankara, s.3-4

[16] Atnur, G., (2007) , s.26

[17] Zaripova, Ç., (2007), s.11

[18] Zaripova, Ç., (2007), s.9

[19] Atnur, G., (2007), s.27

[20] Zaripova,Ç., (2007), s. 9

O ormana giden insanları kandırıp onların yollarını kaybetmelerine sebep olur. Şayet kişi ormana yalnız gitmişse onu hile ile yanına çağırır, izin isteyerek onunla gıdı gıdı oynamak ister; hele bir de o şahsın dişlerini görmüşse, kendisine hâkim olamaz ve onu öldürünceye kadar gıdıklar; ancak maksadı insanları öldürmek değil eğlenmektir.[21] Şürele, ormanda tek başına olmayan veya yanında köpek olan birinin yolunu asla kesmez. Onun ilginç bir özelliği var: Şürele insanların sorduğu soruları yanıtlamaz, kendi adını söylemez; ancak kendisi soru sormayı sever. Bunun yanında Şürele, çok saf bir yaratıktır, bu yüzden ona halk arasında *Urman Sarığı* (Orman Koyunu) da derler.[22]

Şüreleden kurtulma yolları zorda olsa vardır. Ondan kaçmak isteyen insan üzerindeki giysileri ters giyip, ayakkabılarını sağ ve solu değiştirerek giymeli ya da ters koşmak gerekmiş. Şüreli sudan korktuğu için ondan kaçan kişi akarsuya doğru koşmalıdır. Gıdı gıdı oynamak isteyen Şürelenin uzun parmaklarını bir ağaç yarığına sıkıştırıp onu öyle bırakıp giderek de ondan kaçılabilirmiş.

Şürele'nin bir özeliği de ata binmeyi sever. Ormanda otlayan at sürüsünün içinden en iyi atı seçer ve ona gün boyu biner. Eve dönen at sürülerinde bazı atlar ter içinde dönmüşse ona Şürelenin bindiğine inanılır. İnsanlar bazen sürüsündeki en iyi atın üstüne zift (katran) sürerler, o ata Şürele bindiğinde yapışıp kalır ve inemediği için köye gelir. Köy halkı ona sopa ile vurarak eziyet edip öldürür veyahut bir yere kapatarak yakarlar. Şürele ölmeden önce bu köye beddua (kargış) eder ve bu köyün bu bedduadan etkilenildiğine inanılır.

Omsk, Tobol ve Tömen Tatarları mitolojisinde Şürele'ye benzer yaratık insan kılığındaki bir maymun olarak bilinir, Sibirya Tatarları da çirkin yüzlü kır saçlı kadına benzeyen maymun kılığındaki orman yaratığına *Matsin, Miçin* derler, bir inanca göre, kambur, uzun boylu, koyu tüylü maymun kılığındaki bu orman ruhu genelde avcıların evinde yaşar ve ormana yalnız gelen insanları orman içindeki uçuruma götürüp orada öldürürmüş.[23] Tatar halk anlatılarında bazen Şüreli ile denk görülen Yarımtık adlı bir başka orman ruhu daha vardır.[24] Adından da anlaşılacağı gibi Yarımtık yarı insandır. Yarım vücutlu, tek göz, tek kollu, aksak ayaklı bir orman ruhudur. Yarımtık'a ait muhtelif arkeolojik kalıntıların incelenmesiyle, onun Türklerin çok eski dönemlerden getirdiği bir ruh olduğu, hatıraları unutulmaya başlanınca onun yerini bugünkü Şüreli tipi aldığı kabul edilmiştir.[25] Kazaklarda Şüreli'ye *Sorel* derler. Çuvaş Türkleri ise Şüreli'yi Arsuri olarak tanırlar ve onun kır sakallı ihtiyar veya yakışıklı bir genç kılığında olduğuna inanırlar.[26]Çuvaşlardaki Arzurri/ upate ölen veya yaşlı, sakat, hasta vb. olmasından dolayı ormana terk edilen, normal olarak gömülmemiş, öldürülmüş kişilerin ruhlarından meydana gelmiştir.[27] Arzurri/ upate, kadın veya erkek olabilir. Maymun kılığındadır. Bazı kaynaklarda dört gözü olduğu, üç eli ve üç ayağı olduğu söylenir. Ormana gelen kişileri öldürür. Arzurri'nin kanı yere döküldüğünde binlerce Arzurri'nin oluştuğuna inanılır. Bir giysisi olduğu fakat kimsenin görmediği söylenir; fakat biri Arzurri'nin kıyafetini bulursa zengin olur ve onu yaz kış giymelidir. Çıkardığı takdirde bir rüzgâr oluşur ve kıyafeti Arzurri'ye eri götürür. Arzurri de Şüreli gibi insanları ormanın derin tarafına çeker ve gıdıklayarak öldürür. Köpekten ve sudan korkar.

[21] Atnur, G., (2007), s.27
[22] Zaripova, Ç., (2007), s.9
[23] Zaripova,Ç., (2007), s.10
[24] Atnur,G., (2007), s.28
[25] Atnur, G., (2007), s.28
[26] Zaripova, Ç., (2007), s.11
[27] Atnur, G., (2007) s.28

Fin – Ogur halkının mitolojisinde orman ruhu karşımıza çıkmaktadır. Şüreli'nin benzeri olan Viryava Fin – Ogur mitolojisinde yer alır.

Caferi Türklerin inanışlarında gece atlara binerek dolaşan bu adla tanınan bir cin vardır. At sabahleyin terli ve yorgun bulunursa durum anlaşılır. Cin ata binince onun yelesini örermiş. Bu cini yakalamak için atın yelesine zift sürülür, onun buraya yapışması sağlanırmış. Bu şekilde yakalanan cinler yakasına bir iğne takılarak esir edilir, her işte kullanılırmış. Fakat esir cin bir gün elindeki ekmeği bir çocuğa verir, onu kandırıp, iğneyi çıkarttırır, kaçarmış[28]

Eski Türklerin dini inanışlarının esasını Gök Tanrı inanışı, atalar kültü ile birlikte tabiat kuvvetlerine inanç oluştururdu. Eski Türkler, tabiatta gizli kuvvetlerin varlığına inanırlardı. Bu inanış sisteminde tabii objelerin bir göstergesi olarak İzi / İye (yiye / eye) adını taşıyan koruyucu ruhların ayrı bir yeri vardı.[29] Türk folklorunda kutsal ve aydınlık olarak yorumlanan su, tüm Yaratılış ve Türeyiş destanlarında doğanın başlangıç noktasıdır. Türk boylarının hemen hepsinde her suyun bir iyesi olduğu inancı hakimdir.[30] Tatarlarda nehirlerde, göllerde, ırmaklarda üç su iyesinin yaşadığına inanırlar. Bunlar *"Su Atası, Su Anası ve Su İyesi"*dir. Su Anasının Su Atasıyla evli olduğuna ve Su İyesinin de onların oğlu olduğuna dair bir inanç vardır.

Su Anası, kadın cinsinden bir su iyesidir. Su Anası suyun kenarına çıkmayı çok sevdiği rivayet edilir ve bu yüzdendir ki onun hakkında çokça hikayeler yaratılmıştır. Su Anası kadın kılığında, uzun kara (bazen sarı) saçları neredeyse yere değmekte, göğüsleri iri, gözleri siyah pörtlek, kaşları yok, teni kırmızımsı bir renktedir.[31]

Su Anası genellikle uzun saclarını su kenarında tarağıyla taradığı zaman görülür, insanlardan korktuğu içinde birden kendisini suya attığına inanılır. Altın tarağını su kenarında unutur ve eğer bir insan o tarağı alırsa o kişiyi asla rahat bırakmadığı inancı vardır.

Azerilerde ise bu su iyesi karşımıza Çay Ninesi olarak çıkmaktadır. Yaşlı kadın kılığında, çayda (ırmakta) yaşadığına İnanılır. "Çay Ninesi", köprüden geçerken suya çok bakılırsa kızar ve insanın başını döndürür. Başı dönen İnsanın gözleri kararır ve çaya düşer.[32]

Batı Sibiıya Tatarlarında, Tatar-Mişerlerinde, Kumuklarda ve Karaçaylarda bu motifin adı, "Su Anası "dır. (Suu-suv anası). Uzun kızıl saçlı "Albastı" da Sibirya Tatarlarında "Su Anası" olarak bilinir. Başkurtların görüşlerine göre, su sahiplerinin hepsi suda yaşarlar. İnsanlara da hiçbir zarar vermezler. Onların yaşadıkları sarayın girişi, nehirlerin derinliklerinde bir taşın altındadır. Bu "Su sahibinin adına; Kazaklar "su perisi", Türkmenler "suv adamı", Özbekler de "su atvastisi" derler.[33]

"Albastı" da insanlara su kenarında görünür. Su Anası kendisiyle birlikte kuraklık ve hastalık getirdiğine dair bir inanış yaygındır. İnsanları suya çektiğini ve boğduğu söylenir. Bu inanıştan dolayı ilk defa su kenarına su doldurmaya gelen geline demir para attırılır.

Tobol Tatarlarına göre "su anası", insanların ayaklarından tutup suya batıran kötü ruhların lideridir. Tobol Tatarları onu, uzun, beyaz ve dağınık saçlı, yaşlı bir kadın kılığında olduğu söylenir.

---

[28] Duvarcı, A., (2005), "Türklerde Tabiat Üstü Varlıklar ve Bunlarla İlgili Kabuller, İnanmalar, Uygulamalar" *Bilig Dergisi*, Kış, Ankara, s. 128

[29] Türkyılmaz, A., (2013), s.86

[30] Ayan, E., (2002), s. 625

[31] Zaripova, Ç, (2007), s.22

[32] Beydili, C., (2004), *Türk Mitolojisi Ansiklopedik Sözlük,* Ankara, Yurt Kitap Yayını, s. 136

[33] Beydili, C, (2004), s.136

Sonuç

Tukay şiirlerinde en fazla yer verdiği unsurlar masal ve efsanelerdir. Şüreli, Su Anası adlı şiirlerinde efsane konuları ve mitolojik karakterleri işlemiştir. Bu iki karakter Tatar efsanelerinde ve halk anlatılarında çok sık rastlanılan ruhlardır. Tukay'ın çocukluğunun kırsal kesimde geçirmiş olmasını göz önünde bulunduracak olursak bu anlatıları duymuş olması muhtemeldir. Bu mitolojik karakterler zamanla efsane şeklini almışlardır. Tukay eserlerinde işlediği bu karakterlerin aslına ve halk içinde anlatılan anlatılara sadık kalmıştır.

Bu eserlerini şairane bir dille okuyucuya aktarmış, halka iletmek istediği mesajlar doğrultusunda yönlendirmiştir.

Şürelě ve Su Anası adlı eserlerde halkın folklor ürünlerini kullanması, Tatar Türklerinin zengin bir folklor mirasına sahip olduğunun bilincinde olan bir edebiyatçıdır.

Halkın zihninde asırlarca var olan bu iyeler, mitolojik karakterler, ruhlar günümüzde de hala gizemini korumaktadır. Bu karakterler bize eski dönemdeki görüşler, inançlar hakkında izler taşıdığını göstermektedir.

Çocukların bu mitolojik karakterlere inanmalarını sağlamanın yanında bu karakterlerin asıl temelinde yatan sebep doğaya çevreye saygı göstermek ve her zorluğa karşı mücadele etmesi yönünde yetiştirmektir.

Tukay halk anlatılarından beslenerek oluşturduğu bu eserlerle Tatarların çok eski dönemden beri çok eski ve zengin bir mirasa sahip olduklarını ortaya koymuştur. En önemlisi ise bu eserleriyle Tatarların ve tüm Türki halkların gönüllerine tesir eden bir Tatar Edebiyatı ortaya çıkarmak için kullanmış ve bunda da çok başarılı olmuştur.

Kaynakça

Türkyılmaz, Atilla, (2013), "İslamiyet Öncesi Türklerde Su Kültü ve Günümüze Yansımaları", *Bilim ve Kültür – Uluslar arası Kültür Araştırmaları Dergisi***,** Sayı:4, Aralık.

Duvarcı, Ayşe, (2005), "Türklerde Tabiat Üstü Varlıklar ve Bunlarla İlgili Kabuller, İnanmalar, Uygulamalar" *Bilig Dergisi*, Kış, Ankara.

Beydili, Celal, (2004), *Türk Mitolojisi Ansiklopedik Sözlük***,** Ankara, Yurt Kitap Yayını.

Zaripova, Çulpan, (2007), *"Tatar Türklerinde Mitolojik Varlıklarla İlgili Mitler Ve İnanışlar (İyeler ve Yaratıklar"),Bilig Dergisi***,** Güz, sayı: 43.

Ayan, Ekrem, (2002), "Türk Mitolojisinde Su Kültü ve Yada Taşı", *Türkler Ansiklopedisi*, Ankara

Özkan, Fatma, (1994), *Abdullah Tukay'ın Şiirleri***,** Ankara, Türk Kültürü Araştırma Enstitüsü, Ankara Üniversitesi Basımevi.

Türkmen, Fikret, (2012), "Abdullah Tukay'ın (1886-1913) Yetiştiği Çevre veHalk Kültürü", *Milli Folklor*, Ankara, Sayı: 93.

Atnur, Gülhan, (2007), " Tatar Halk Anlatılarında Şüreli Tipi" Milli Folklor, Ankara.

Atnur, Gülhan, (2009), "Abdullah Tukay'ın Şiirlerinde Efsane ve Masal Unsurları" *Bilig Dergisi***,** Güz, Sayı: 51, Ankara.

Küçük, Mehmet Alparslan, (2013), "Geleneksel Türk Dini'ndeki ' Ana / Dişil Ruhlar'a Mitolojik Açıdan Bakış", *Iğdır Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi***,** Sayı :1, Nisan.

Uzun, Murat, (2013), "Abdullah Tukay'ın Tatarca Üzerindeki Etkileri", *Turkish Studies*, 8/4 Kış, Ankara.

Möhiyarova, R. H., (2006), " Şürele Poyemasına Lingvopoetik Analiz" *Abdullah Tukay: Seçilmiş Eserler ve Makaleler,* Türksoy yayınları**,** Ankara.

Ergun, Pervin, (2010), " Türk Kültüründe Ruhlar ve Orman Kültü" Milli Folklor, Ankara.

POSTER BİLDİRİLER

UYGURLAR İLE İLGİLİ YAYIMLAR BİBLİYOGRAFYASI DENEMESİ

Aygül ÇETİNKAYA

Gaziosmanpaşa Üniversitesi/Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü/Tarih Bölümü

Özet

Uygurlar,6.yüzyılda kuzeydoğu Asya da Selenga nehri ile Yenisey nehrinin başına kadar olan bölgede yaşamışlardır.606 yılında Göktürkler'in hakimiyeti altına girdiler.745 yılında Köktürkler'e son verip Türk devletinin başına geçtiler.Devletin başkenti Ordubalık şehridir.Uygurlar'ın ilk hükümdarı Kutluk Bilge Kağan'dır.Mani dinini kabul ederler.Daha sonraları Tibetliler ve Kırgızlar Uygur devletini iyice zayıflattı.840 yılında ise Kırgızlar Ötüken Uygur devletini ortadan kaldırdılar.Böylece Ötüken Uygur devleti sona erdi.Şu ana kadar bu önemli devlet ile ilgili makale,ansiklopedi maddesi ve kitaplar kaleme alınmıştır. Fakat bu konu ile ilgili çalışmaları bir bibliyografya içerisinde toplayan herhangi bir yayın bulunmamaktadır.Yapacağımız bu çalışmanın amacı bu konudaki eksikliği giderip araştırmacılara bir kolaylık sağlamaktır.

Anahtar Kelimeler: Uygurlar,Mani dini, Ordubalık ,Ötüken,Kutluk Bilge Kağan.

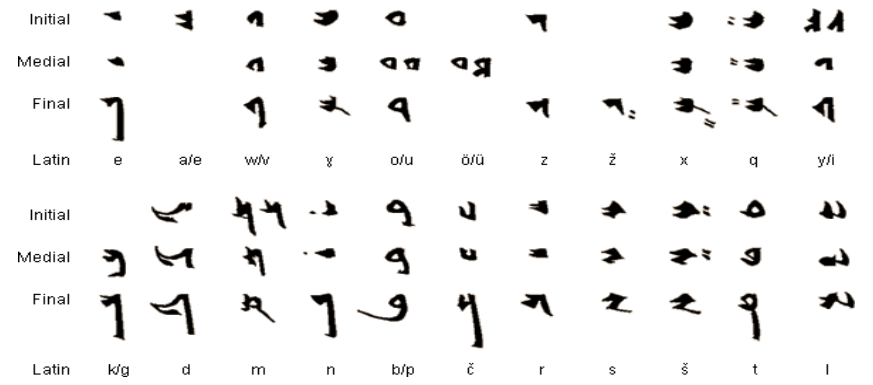
Abstract

The Uighurs lived in the region along the Selegna and Yenisei(Xinjiang) rivers up until their sources in the 6th century. In 606, they came under domination of Gogturks. Having put an end to Gokturk domination in 745 they founded a new Turkish state the centre of which was Ordu Balykh. Its first ruler was Qutlugh Bilge Köl Qaghan. They converted into Mani religion in 762. Afterwards, the Tibetans and Kyrgyz weakened The Uighur State too much. In 840, The Kyrgyz overthrew the Uighur State. So it went out of existence.

Numerous studies such as articles, encyclopedias, books on this significant state have been published in our country up to now. However there aren't any publications on this topic including all studies in a bibliography. The aim of this study, which we are going to do is to fill the gap in this field and make a neat list of the publications related to Uighurs and thus making a modest contribution to the history of Turks.

Key words*:* Uighur, Mani Religion, Ordu Balykh, Otuken, Qutlugh Bilge Köl Qaghan.





I.Giriş:Uygurlar ile ilgi yapmış olduğum bu çalışmada amacım Uygurlar ile ilgili yapılan çalışmaları bir araya getirmek ve bu alanda çalışmak isteyen kişilere çalışmalarında kolaylık sağlamaktır.

II.Geçmişten Günümüze Kadar Yapılan Bibliyografya Çalışmalarının Kronolojik Sıralaması:

II.a.Kitaplar:

Friedrich, M., (1908-1931),W.K. Uigurica, I-IV, Berlin

Radloff, W., (1909), Chuastuanift-das Busgebet der Manichaer, (Chuastuanift-Mani Tövbe Duası) St.Petersburg

Le Coq, A., (1912-1922), Türkische Manichaica aus Chotscho,I-III,ABAW

Radloff, W-Malov, S., (1913-191), Suvarnaprabhasa, St.Petersburg

Bang-Kaup,W.; Gabain, A., (1929-1931),Türkische Turfan Texte,I-V,[=Türkçe Turfan Metinleri] SBAW

Caferoğlu, A., (1934), Eski Uygur Türkçesi Sözlüğü, Enderun Kitabevi, İstanbul

Rahmeti Arat, R., (1936-1959), "Türkische Turfan-Texte" VII-X,ABAW

Namık Orkun, H., (1940), Prens Kalyanamkara ve Papamkara Hikayesinin Uygurcası, Türk Dil Kurumu Yayınları,İstanbul

Gabain, A., (1941), Alttürkische Grammatik (Eski Türkçenin Grameri), Leipzig

Tekin, Ş., (1976), Uygurca metinler II: Maytrisimit, Burkancıların Mehdisi Maitreya ile Buluşma Uygurca İptidai Bir Dram, Ankara

Röhnborn, K., (1977-1998), Uigurisches Wörterbuch,Sprachmaterial der vorislamischen türkischen Texte aus Zentralasien,Lieferung I-II-III-IV-V-VI(=Uygurca Sözlük. Orta Asya'dan İslam Öncesi Dil Materyalleri) (a-agrıg),Wiesbaden,(devam ediyor)

Tekin, T., (2004), Irk Bitik Eski Uygurca Fal Kitabı, Öncü Kitap Yayınları, Ankara,128.s

Kafesoğlu, İ., (2005), Türk Milli Kültürü,Ötüken Yayınevi, İstanbul

Kaya, C., (2008), Uygur Harfli Rızvan Şah ile Ruf-afza Hikayesi, Türk Dil Kurumu Yayınları, 216 s.

Almas, T., (2010), Uygurlar, (çev:Ahsen Batur), Selenge Yayınları, İstanbul

II.b.Makaleler:

Rahmeti Arat, R., (1964-1965), "Eski Türk Hukuk Vesikaları", Journal de la Societe Finno-Ougrienne, s. 13-77

Saadet Çağatay, (1978) "Uygurcada Hendiadyoinler", Türk Lehçeleri Üzerine Denemeler, Ankara,s. 2-65

III.c.Tezler:

Çandarlıoğlu, G., (1972), Ötüken Bölgesindeki Büyük Uygur Kağanlığı, (İstanbul Üniversitesi Basılmamış Doçentlik Tezi), s. 10-15-20 vd, İstanbul

Tokuda, H., (2010), Uygur-Çin Ticari İlişkilerinin Gelişimi (8 ve 9. Yüzyıllarda), (Doktora Tezi), Ankara

II.d.Ansiklopedi Maddeleri:

Thomsen, W., (1912), "Dr.M. Aurel Stein's Manuscripts in Turkish 'Runic'Script fromMiran and Tun- Huang", JRAS, s. 181-227

Okay, O.; Aktaş, Ş., (1985) "Uygur Edebiyatı" Başlangıcından Günümüze Kadar Büyük Türk Klasikleri, C.I, İstanbul, s. 79-113

II.e.Elektronik Kaynaklar:

Tekin, Ş., (2013), "Eski Türk Dili", http://turkoloji.cu.edu.tr/ESKI TÜRK DILI/s_tekin_02.pdf

Sosyal Bilgiler Dergi, (2013), http://web.firat.edu.tr/sosyalbil/dergi/arsiv/cilt17/sayı1/115-130.pdf

III.Sonuç:

Uygurlar ile ilgili yapmış olduğum bu çalışmada toplam 23 adet kaynakça yer alıyor.Bunların 9'u yabancı,14'ü de Türk araştırmacı ve Türkologlar tarafından yapılan çalışmalardır.Bunların dışında burada paylaşamadığım daha birçok çalışma yapılmıştır. Bu çalışmamı bu kadar kaynakçayla sınırlandırmamın nedeni sempozyum kuralları gereği materyal sınırlılığından kaynaklanmaktadır.

DEVRİK KELİME GRUPLARI

Ayşe AKGÜL

Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili Ve Edebiyatı

Özet

Bu bildiride Devrik Kelime Grupları incelenmiştir. Bugüne kadar konuyla ilgili yapılan çalışmalarda üzerinde fazla durulmamış olan Devrik Kelime Grubu konusu incelenmiştir. Çalışmalarda ağırlıklı olarak belirtili isim tamlamalarının devrik yapılı örnekleri üzerinde durulmuştur. Diğer kelime gruplarında devrik yapıların bulunup bulunamayacağı hususuna değinilmemiştir. Bu bildiride belirtili isim tamlamasından başka kelime gruplarında görülen devrik yapılar tek tek ele alınmış, kelime gruplarının devriklenebilme ve devriklenememe sebepleri de tespit edilmeye çalışılmış, çalışmamızda kullandığımız örnekler edebi eserlerden, ağırlıklı olarak da manzum eserlerden seçilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Kelime Grubu, Devrik Kelime Grubu, İsim Tamlaması, Sıfat Tamlaması

Giriş

Dilbilimcilerin bir kısmı Türkçedeki grupların tamlanan ve tamlayan olmak üzere iki unsurdan oluştuğunu, tamlanan(baş üyenin) her zaman tamlayandan önce geldiği ve düzenli bir şekilde tamlama grubunun kelime grubu oluşturduğunu ifade etmişlerdir. İsim tamlaması konusunda belirtili isim tamlaması unsurlarının yer değiştirebildiği gibi kelime grubunda da tamlayan ile tamlananın yer değiştirmesi sonucunda oluşan yeni bir kelime grubunu devrik kelime grubu altında inceleyebiliriz.

1. Basit Belirtili İsim Tamlamarında Devrikleme

Konuşma cümlelerinde veya şiirde belirtili isim tamlamasının kurucu öğeleri yer değiştirebilir. İsim tamlamasının arasına çeşitli dil birlikleri girebilir. İsim tamlamaları ve iyelik öbeklerinde, gerek tamlayan gerekse tamlanan öğeler birden fazla olabilir.

1.2. İkiden Fazla Kelimelerden Oluşan Belirtili İsim Tamlamasında Devrikleme

İlk devrikleme durumunda görüldüğü gibi tek kelimeden oluşan tamlayan sıfat tamlaması biçimindeki tamlamadan sonra gelebilir.

Tam kenarında havuzun
(havuzun tam kenarı) CST
Bitecek kara parlaması bakırın

(Bakırın kara parlaması) FHD

Adı haritalarda bile bulunamayan bir köyündeyim Anadolu'nun

(Anadolu'nun bir köyü) E.GÖKÇE

İsim tamlamasında tamlayan, tamlanandan sonra geliyor ve tamlayan ile tamlanan arasına başka bir unsur (burada yüklem) giriyor.

Gönlümü Maraşlının yaktı kara haberi

(Maraşlının kara haberi) FNÇ

Sonra ağır ağır büyüdüm mesut yalnızlığına erdim ömrümün

(Ömrümün mesut yalnızlığı)N.AKINCIOĞLU

- Hâlâ dilimdedir tuzu engin denizlerin

(engin denizlerin tuzu) YKB• Sırtına Sakarya'nın Türk tarihi vurulur

(Sakarya'nın sırtına) NFK

- Göremez zâtını mahlûkunun âdî nazarı

(Mahlukun zâtı) Şinasi

- Bir su gibi dibinden ekinlerin

(ekinlerin dibinden) CK

- Bakardı ardından trenlerin

(trenlerin ardından) SKA

- Sen sabahı, akşamı adanın gecesi ben

(adanın akşamı) İB

- Dante gibi ortasındayız ömrün

(ömrün ortası) CST

- Şanlı hikayesi binlerce erin

(binlerce erin şanlı hikayesi) AHT

- Yaşıyor sihrini geçmiş zamanın

(geçmiş zamanın sihri) AHT

- Gece sessizliği semtin

(semtin gece sessizliği) YKB

- Kurum satıyorsa meydanlarında Paris'in

(Paris'in meydanlarında) SB

- Ağılığı gökyüzünün

(gökyüzünün ağılığı) FHD

- Nasıl ölümsüzüm aynasında aşkın

(aşkın aynasında) AMD

- Birde sermayesinde nargile

(nargile sermayesi) RI

- En dalgını sınıfın

(sınıfın en dalgını) RI

2. Sıfat Tamlamasında Devrikleme

İsim ile niteleyen unsurun (sıfat) yer değiştirmesiyle oluşan devrikleme.

- Bir ışıltı bakraçta eski

(eski bakraçta bir ışıltı) SKA

- Titredi emeller, ümitler ma'lûl

(ma'lûl umitler) İ.RAİF

• O güzel bir kızdı ince alımlı

(ince alımlı bir kız) OVK

• Domates sarı çekirdekli yanında sivri biber

(sarı çekirdekli domates) OVK

3. Sıfat Fiil Grubunda Devrikleme

Cümlenin dizilişinde ve kelime grubu sırasına göre tamlayan ile tamlanan unsurunun yer değiştirmesi ve sıfat fiil ile devriklemenin gerçekleştirilmesidir.

• Açılan bir gülsün sen yaprak yaprak

(yaprak yaprak açılan bir gül) AMD

• Ki tercemân-ı lisandır anı eden takrîr

(takrîr eden tercâman-ı lisan) Şinasi

• Sâkî elinde bâde verirken elin öpen

(Elin öpen sâkî) Şinasi

• Gül biter bastığı yerlerde mübârek kademi

(Mübârek kademi bastığı yer) Ziya Paşa

• Nefsinde dahî eyleyen icrâ-yi adâlet

(İcrâ-yi adâlet eyleyen nefis) Ziya Paşa

• Emredilen ekmeği akşamları

(Akşamları emredilen ekmek) B.N.

4.Zarf Fiil Grubunda Devrikleme

Cümlenin dizilişinde ve kelime grubu sırasına göre tamlayan ile tamlanan unsurunun yer değiştirmesi ve zarf fiil ile devriklemenin gerçekleştirilmesidir.

• Vâreste olup dâire-yî havf-û recâdan

(Dâire-yî vâreste olup havf-û recâdan) Ziya Paşa

• Sönmeden yurdumun üstünde tüten en son ocak

(Yurdumun üstünde tüten en son ocak sönmeden) MAE

• Görüp ahkâm-ı asrı münharif sıdk-u selâmetten

(Ahkâm-ı asrı sıdk-u selâmetten münharif görüp) NK

5.Edat(Bağlama) Kelime Grubunda Devrikleme

Tamlayan ile tamlanan unsurlarının yer değiştirmesiyle birlikte, iki unsurun arasına edat unsurunun girmesi şeklinde gerçekleşir.

• Güzelliğin balıkları gibi İstanbul'un

(İstanbul'un balıkları gibi güzelliğin) İB

• Kükremiş sel gibiyim bendimi çiğner aşarım

(Sel gibi kükremiş bendimi çiğner aşarım) MAE

6.Belirtisiz İsim Tamlamasında Devrikleme

Belirtisiz isim tamlamasında devrikleme görülmez. Bunun nedeni ise vurgunun tamlayan üzerinde olmasından kaynaklıdır. Ayrıca belirtisiz isim tamlaması cins adı olarak kullanılmaya daha elverişli olduğu için ve birleşik yapının kelimelerinin yerleri değiştirildiğinde anlamsız bir grup ortaya çıkacağı için devrikleme görülmez.

Sonuç

Şiirde Geçici olarak tamlayan ve tamlanan unsurunun yerlerinin değiştirildiği görülmektedir. Bu durum belirtili isim tamlamasının yanı sıra; sıfat tamlaması kelime grubunda, tamlayan ve tamlananın yer değiştirip araya sıfatın girdiği durumlarda, sıfat-fiilin yer alıp sıfat yerine isim kullanılıp, isim unsuru ile yer değiştirdiği durumlarda, tamlayan ile

tamlananın yer değiştirip tamlama grubunun arasına edat unsurunun girdiği durumlarda, tek tamlayanın birden fazla unsuru karşıladığı durumlarda da tamlayan ve tamlayan unsurunun değiştirildiği görülmektedir.

Kaynakça ve Kısaltmalar:

Akyüz, K., (1985), *Batı Tesirinde Türk Şiiri Antolojisi*, İstanbul, İnkilâp Kitabevi.
Banguoğlu, T., (2007), *Türkçenin Grameri*, Ankara, Türk Dil Kurumu Yay.
Ergin, M., (2001), Üniversiteler İçin Türk Dili, İstanbul, Bayrak Basımevi.
Karahan, L., (2012), *Türkçede Söz Dizimi*, Ankara, Akçağ Yay.
Oktay, A. (1993), *Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı*, Ankara, Kültür Bakanlığı Yay.

AHT: Tanpınar, Ahmet Hamdi
FHD: Dağlarca, Fazıl Hüsnü
NFK: Kısakürek, Necip Fazıl
YKB: Beyatlı, Yahya Kemal
AMD: Dranas, Ahmet Muhip
FNÇ: Çamlıbel, Faruk Nafız
OVK: Kanık, Orhan Veli
BN: Necatigil, Behçet
İB: Berk, İlhan
RI: Ilgaz, Rıfat
CK: Kudret, Cevdet
MAE: Ersoy, Mehmet Âkif
SB: Birsel, Salah
CST: Tarancı, Cahit Sıtkı
MCA: Anday, Melih Cevdet
SKA: Aksal, S. Kudret
E.GÖKÇE: Gökçe, Enver
NK: Kemal, Namık
YBB: Bakiler, Yavuz Bülent

İŞIQ QƏZETİNDƏ ÇAP OLUNMUŞ“DİL MƏSƏLƏSİ” MƏQALƏSİ HAQQINDA

Elnure RZAYEVA

Azərbaycan Qafqaz Üniversitesi, Türk Dilleri

İnsan həyatında ana dilinin çox əmiyyətli bir yeri vardır. Öz ana dilinə dərindən yiyələnən şəxslər, bir-biriləri ilə daha yaxşı münasibət qurar və daha müvəffəqiyyətli olarlar. Dil mənsub olduğu xalqın həyatı ilə sıx bağlıdır. Hər hansı bir xalqın milli şüuru, mədəni səviyyəsi inkişaf etdikcə onun dili də inkişaf edir, təkmilləşir.

Ümumiyyətlə, cəmiyyətimizdə dil məsələsi, dilçilik problemləri hər dövr üçün aktual, həlli vacib məsələlərdən olmuşdur. Belə ki, bütün dövrlərdə dilin saflığı və təmizliyi uğrunda qabaqcıl elm xadimlərimiz, ziyalılarımız mübarizə aparmışdılar.

Qeyd edim ki, 1911-1912-ci illərdə Azərbaycanda yayımlanan “İşıq” qəzeti də öz növbəsində daim bu məsələlərə həssas münasibət nümayiş etdirmişdir. Artıq mətbuatda da qadın azadlığı önə çəkilmiş və bununla əlaqədar bir sıra fikirlər dərc olunmağa başlamışdır. Təbii ki, qadınların “azadlıq” istəməyi bir mənalı qarşılanmırdı. Bunu vacib amil olaraq dəyərləndirənlərlə yanaşı bu işi görənləri Azərbaycan qadınını pozğunluğa çəkməkdə günahlandıranlar da az deyildi.

Ancaq bütün bunlara rəğmən, Azərbaycanın ziyalı qadınları öz səslərini cahillik içində yaşayan, hələ də cəfəng inanclara inanan, qadının sadəcə yemək bişirib, uşaq baxmaqdan ibarət bir məfhum olduğuna inanmaq məcburiyyətində qalan bacılarına çatdırmaq üçün əllərindən gələn hər şeyi etməyə hazır idilər. Bu mövzular ilə əlaqədar dövrün bir sıra mətbu orqanlarında odlu-alovlu məqalələr nəşr etdirir, qadınları azadlığa, öz haqq və hüquqlarına tanımağa səsləyirdilər. Bu yazıların dərc olunması, sırf qadınlar haqqında, qadınlara səslənən, qadınlara aid olan bir mətbu orqanına ehtiyacın olduğunu hiss edən bəsirətli xeyriyyəçi Hacı Zeynalabdin Tağıyev xeyir-duası və maliyyə dəstəyi ilə 1911-ci ildə “İşıq” adlı bir qəzet təsis edir.[1] Və bununla da Azərbaycan tarixində bir ilkə imza atılır. Azərbaycanın ilk qadın qəzeti...Bəli, təsadüfi seçilməyən bu ad Azərbaycan qadınının həyatına doğacaq bir işıq idi. Azərbaycan qadınını maarifə, elmə, biliyə səsləyəcək, cahillikdən uzaqlaşdıracaq bir işıq. Hətta qəzetin hər sayının ilk səhifəsində nəşr edilən rəsm də rəmzi bir məna daşıyırdı. Qara çadralı ana öz uşağına doğulan Günəşi

[1] Qafqazlı H., 1965., *Kiçik bir xatirə. “Azərbaycan qadını” Jurnalı* ,Bakı, №:5

göstərir. Bəli, rəmzi bir məna daşıyan bu rəsmin nə mənaya gəldiyi yəqin ki, hər kəsə aydındır. "İşıq" la birgə Azərbaycan qadının həyatına bir Günəş doğuldu. Hansı ki, o Günəş sadəcə Azərbaycan qadınının həyatını, zəkasını deyil, eyni zamanda o qadının böyütdüyü, tərbiyə etdiyi uşağının həyatını da aydınladacaqdı. Çünki uşağın tərbiyəsində ən böyük rolu ana oynayır. Ana elmli, bilikli, zəkalı olarsa, ondan törəyən uşaq da elmli, tərbiyəli olacaqdır.

Qəzet ilk nəşrə 22 yanvar 1911-ci ildə başlamış və 1912-ci ilə qədər davam etmişdir. Bu dövr ərzində qəzetin 68 sayı dərc olunmuşdur.[2] Qəzet 8, az hallarda isə 12 səhifə həcmində nəşr olunurdu.

Bəs, qəzetin yaradıcısı kim idi?! Kim idi bu bəsirətli ideyanın müəllifi?! Əlbəttə ki, Azərbaycan qadınının halına yanan, bu "qadın azadlığı hərəkatının" fəal üzvlərindən biri olan Azərbaycan qadını- Azərbaycanın ilk qadın redaktoru – Xədicə xanım Əlibəyova. Doğulan "İşıq" ın məqsədi Azərbaycan qız və qadınlarının təhsilə cəlb olunmasını idi. Elə qəzetin ilk saylarından birində qəzetin nəşr olunma məqsədi belə açıqlanırdı: "Bizim arzu etdiyimiz hüquqi-nisvan odur ki, arvadlar şəriəti-müqəddəsimizə müvafiq öz xilqəti-insaniyyəsində olan həya və ədəbi, əql və fərasəti puç etməyib elm və tərbiyədən bilmərrə və məhrum qalmasınlar".[3]

Qəzet Azərbaycan xalqına, sadə ev qadınlarına ünvanlandığı üçün dil məsələlərinə xüsusi önəm verir, ortaya çıxan dil qüsurlarının aradan qaldırılması üçün bir növü mübarizə aparırdı. Ümumiyyətlə, XX əsrin əvvəllərindən başlayaraq şeir və nəsrdə sadə, anlaşıqlı bir dil istifadə edilirdi. Üsluba isə xüsusi diqqət yetirilirdi. Məqalələr daha çox sosial yönümlü, qadın azadlığı, təhsil alma haqqları, cahillikdən qurtulma yolları axtarılmışdır. Məqsədimizə uyğun olan qəzetin 24-cü sayının 3-cü və 26-cı sayını 2-ci səhifəsində "Balaca Aliyə xanım" imzalı bir yazarın "Dil Məsələsi" başlıqlı məqaləsi üzərində dayanırıq. Məruzəmizin əsas mövzusu da məhz bu məqalədir. Məqalə əski əlifbadan latın qrafikasına uyğunlaşdırılmışdır.

Dil Məsələsi[4]

Bu son zamanda bəşəriyyət aləmində dil məsələsi mühim məsələlər cümləsinə soxulmuşdur.

Həqiqətən hər qövmün yaşaması və diriliyi adı həmin adəti- təbayəsinin hifzi ilə bilə dilin möhkəm saxlamasıdır. Hər tayfa öz qövmiyyətini ancaq ana dili ilə isbat edər. Yaranmışların əvvəlindən olubki müxtəlif dillərə dara olublar burası məlumdur. Tarix isə bir çox qövmün bu əsrdə yox olduğunu isbat edə bilir. Onların məhv olmağına da ümdə səbəb həmin dillərini və adətlərini dəyişdirmək olubdur. Yer yüzündən yox olmayıblar fəqət qeyri bir tayfa adlanırlar.

Bir qədər vazeh desək! Bəşəriyyət aləmində dilinin qədrini bilməyən millətlərədən və bir çox qövmdən indi quru bir ad qalıbdır. Bəlkə bəzisinin adı da qalmayıb.

İmdi başa düşüb və öz əcdadının tarixinə bələd olanlar istiyorlar ki bir dövr elədikcə millətlərin diriltsinlər. Lakin heyhat! Çox uzaqlaşıblar öz dillərindən. Hər millət ki əvvəldən öz dilini möhkəm saxlayıb səadətlə yaşamağa müqtədirdir.

Necə ki erməni milləti bir vaxt öz dilini biltamam unudub özgə dilləri qatışdırıb danışırdılar. Birdən birə ayılıb anladılar ki gərək öz dillərinə vüsət verib erməni dilini bir

[2] Axundov N. (1965) *Azərbaycanda dövrü mətbuat* (1832-1920) Bibliografiya , Bakı, Azərbaycan SSR EA , s. 47
[3] Əlibəyova X. (1911, 5 fevral) "İşıq" qəzeti, , №: 3
[4] Balaca A. (1911). *İşıq qəzeti,* No..24.sh.,3.

ədəbi növə salsınlar. O vaxt erməni dilindən başqa bir dil ilə lazım gələn yerdə də danışmayıb mütərcimlərə çağırdırır idilər.

Əlhasil hər millətin bəqavə davamı dini imanı, ismətindən uzaq oldu tezlikcə nabud və puç olmağına heç şəkk və şübhə yoxdur.

Millətlər dedikdə biz də Türk millətindən hesab oluruq. Hər qövmü ayırıb ayrı- ayrı mizanə vurmaq lazım gəlsə əzimət və vuzun sahibi Türk qövmü olmaqdan şübhə etməməliyik.

Onunla belə bu saat xalis Türk dilin danışan bir Türk tapmaq dünya yüzündə bilə olmaz.

Qafqaz və Osmanlının Türklərinin danışığı türk dili isə ərəb, fars və avropa kəlimələrindən qatışır.

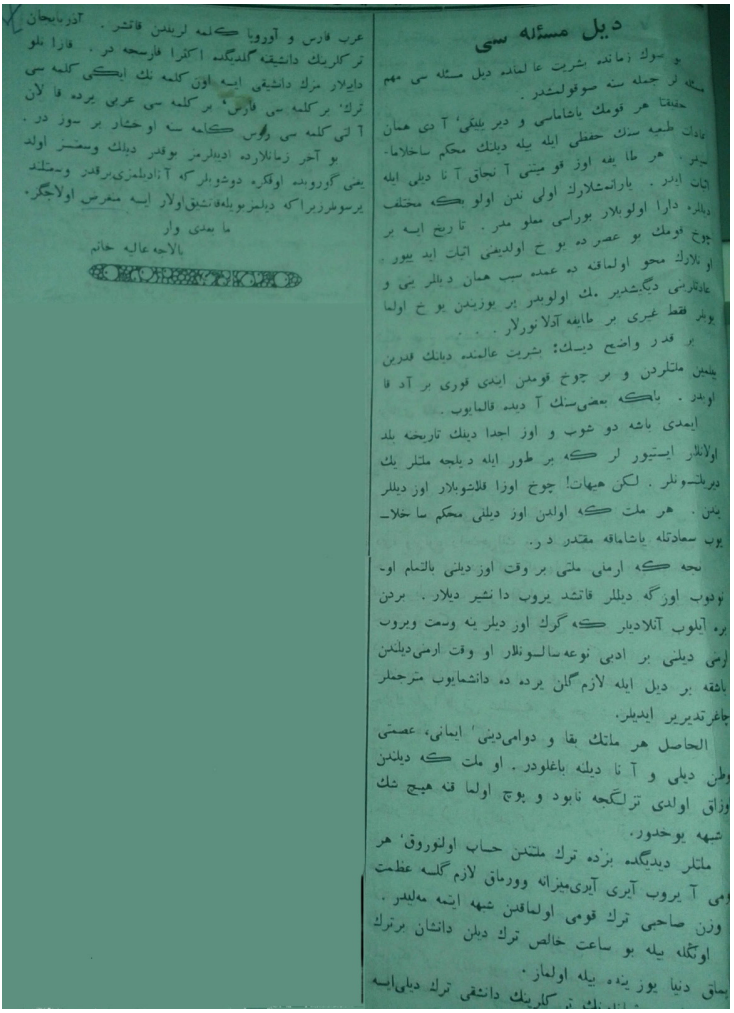
Azərbaycan türklərinin danışığına gəldikdə əksər farscadır. Qazanlı dayılarımızın danışığı isə on kəlimənin iki kəliməsi türk bir kəliməsi fars, bir kəliməsi ərəbi, yerdə qalanı altı kəliməsi rus kəlməsinə oxşar bir sözdür.

Bu axır zamanlarda ədiblərimiz bu qədər dilin vasitəsiz olduğunu görübdə o fikrə düşüblər ki anadilimizi bir qədər vüsətləndirsinlər. Zira ki dilimiz böylə qatışıq olar isə münqəriz olacağıq.

Balaca Aliyə xanım.

Göründüuü kimi, o dövr üçün də dilimizdə olan problemlər bu gün də aktuallığını qoruyur. Bəli, indi də dilimizdə ərəb, fars, rus sözləri işlədilir. Bəzən yazıçılarımız və yaxud jurnalistlərimiz elə qəliz sözlər işlədirlər ki, zənn edirəm ki, onların yazdıqlarını özlərindən başqa heç kim başa düşmür. Ələxsus qəzet yazıçılarımız anlamalıdırlar ki, onların yazılarını elm adamları ilə birgə, sadə xalq da oxuyur. Çünki dilimizin taleyi müəllimlərin, yazıçıların, elm adamlarının əlindədir. Məsuliyyət də onlardadır.

Ümidvaram ki, hər kəs öz öhdəsində olan vəzifəni layiqincə yerinə yetirəcəkdir.



دیل مسئله سی

بو سوك زمانده بشریت عالمنده دیل مسئله سی مهم مسئله لر جمله سنه سوقولمشدر .

حقیقتا هر قومك یاشاماسی و دیر یلمکی، آ دی همان دیلیله دوام ایدر . یارانمشلارك اولی ندن اولو بکه مختلف دیللره دارا اولوبلار بوراسی معلو مدر . تاریخ ایله بر چوخ قومك بو عصر ده بو خ اولدیغنی اثبات ایدیور . اولارك محو اولماقه ده عمده سبب همان دیللر ینی و عادتاریتی دگیشدیر مك اولوبدر بر بوزیندن بو خ اولما یوبر فقط غیری بر طایفه آدلانورلار . . .

بو قدر واضح دیسك: بشریت عالمنده دیلك قدرین بیلمین ملتلردن و بر چوخ قومدن ایندی قوری بر آد قا اولدیر . باکه بعضی سنك آ دینه قالمایوب .

ایمدی باشه دو شوب و اوز اجدا دیلك تاریخه بلد اولانلار ایستیور لر که بر طور ایله دیلجه ملتلر یك دیریلتسونلر . لکن هیهات! چوخ اوزا قلاشوبلار اوز دیللر ینی . هر ملت که اولدن اوز دیلنی محکم ساخلا- یوب سعادتله یاشاماقه مقتدر در .

نجه که ارمنی ملتی بر وقت اوز دیلنی بالتمام او- دوب اوز گه دیللر قاتشد یروب دا نشیر دیلار . بردن بره آیلوب آنلادیلار که گرك اوز دیلر یه وسعت ویروب ارمنی دیلنی بر ادبی نوعه سالسونلار او وقت ارمنی دیلندن باشقه بر دیل ایله لازم گلن یرده ده دانشمایوب مترجملر جاغرتدیریر ایدیلر.

الحاصل هر ملتك بقا و دوامی دینی، ایمانی، عصبتی وطن دیلی و آ نا دیلنه باغلودر . او ملت که دیلندن اوزاق اولدی تزلگجه نابود و پوچ اولما قه هیچ شك شبهه یوخدور.

ملتلر دیدیگمه بزده ترك ملتندن حساب اولنورق، هر قومی آ یروب آیری آیری میزانه ووردیغی لازم گلسه عظمت وزن صاحبی ترك قومی اولماقدن شبهه ایتمه ملیدیر . اونگله بیله بو ساعت خالص ترك دیلن دانشان برترك یوخ دنیا یوزینده بیله اولماز .

عرب فارس و آوروپا کلمه لریندن قاتشر . آذربایجان ترکلریك دانشیقه گلدیگنه اکثرا فارسجه در . قازا نلو دیللار مزك دانشیقی ایسه اوتن کلمه نك ایکی کلمه سی ترك، بر کلمه سی فارس، بر کلمه سی عربی یرده قا لان آ لتی کلمه سی روس کلمه سنه او خشار بر سوز در .

بو آخر زمانلارده ادیللرمز بوقدر دیلك وسعتنه اولد یعنی گوروبده اوقدره دوشوبلر که آ نادیلمزی برقدر وسعتلند یرسونلر زیرا که دیلمز بوله قانشیق اولار ایسه مغرض اولاجگر.

ما بعدی وار

بالاجه عالیه خانم

Ədəbiyyat

Axundov, N., (1965), *Azərbaycanda dövrü mətbuat* (1832-1920) Bibliografiya, Bakı, Azərbaycan SSR EA .

Balaca, Aliyə xanım, (1911), *İşıq qəzeti* No: 24.

Əlibəyova, Xədicə, (1911, 5 fevral), *İşıq qəzeti*, , No: 3

Qafqazlı, H., (1965), Kiçik bir xatirə. *Azərbaycan qadını Jurnalı*, Bakı, No: 5

MÜASIR TÜRK ƏDƏBI DILINDƏKI AVROPA MƏNŞƏLI ALINMA TERMINLƏRIN LEKSIK-SEMANTIK CƏHƏTDƏN MƏNIMSƏNILMƏSI

Ferid CAFERİ

Bakü Devlet Üniversitesi Tük Dili ve Edebiyatı Bölümü

Məlumdur ki, hər bir dil məxsus olduğu xalqın keçirdiyi ictimai-tarixi sosial həyat şəraiti və iqtisadi-siyasi amilləri ilə bağlı inkişaf edir. Dildə ən tez və asan dəyişikliklərə məruz qalan sahə leksika sayılır. Müasir türk ədəbi dili inkişaf etmiş dillərdən hesab olunur. Təbii ki, bu inkişafda avropa mənşəli sözlərin rolu böyükdür. Bu sözlər müəyyən məfhum və anlayışları ifadə edərək mənimsənilmiş və vətəndaşlıq hüququ qazanmışdır. Fransız və ingilis söz və terminlərin türk dilində yayılma dərəcəsi onların aid olduğu sahələrin spesifikasından və ya cəmiyyətin fəaliyyətinin konkret tarixi şəraitindən asılıdır. Alınma söz və terminlərlə ifadə olunan anlayış və hadisə nə qədər aktuallıq kəsb edirsə, həmin dil vahidləri məhdud içləklikdən çıxaraq geniş işləklik sferasına düşür.

Fransız və İngilis mənşəli sözlərin türk dilinin müxtəlif sahələrinə təsiri eyni deyildir. Belə ki, türk dilində vətəndaşlıq hüququ qazanmış fransız və ingilis alınmaları xalqın içtimai həyatına və məişətinə daxil olan anlayış və əşyalar ehtiva edir. Fransız və ingilis mənşəli alınmalar bir çox hallarda türk dilinin daxili müqavimətini qırmır, əksinə, bu dil yalnız səs və qrammatik deyil əlavə sistemin qanuna uyğunluqlarna da tabe edilir., yeni sözlər və terminlər lüğətlərin semantik strukturuna da yenilik gətirir, yeni terminoloji sahələr formalaşır.

Türk dilindəki fransız və ingilis mənşəli mövcud alınmaları nəzərdən keçirdikdə onları mənasına görə bir neçə qrup və məzmunlarından asılı olaraq bir neçə yarım qrupa bölmək olar:

a) elm və onun müxtəlif sahələrinə aid sözlər (terminoloji sözlər). Məsələn, alegori, arterit, vektör, agnostizm, amonyak, amper, antisiklon, adrenalin və s. ;

b) məişətə aid sözlər (məişət əşyaları, avadanlığı, geyim və parçalar, kulinariya və ərzaq və s.). Məsələn, büfe, dantel, bermuda, fritöz, barbekü, greypfurt, blucin və s.;

c) incəsənət və mədəniyyətə aid sözlər (musiqi, rəssamlıq, teatr-kino sənəti, memarlıq və s.). Məsələn, animasyon, aranjör, aktris, caz, folk, star, feding, akordeon, spiker və s.;

ç) ictimai-siyasi məzmunlu sözlər. Məsələn, lider, aparthayd, boykot, terrorizm, homologasyon, arena və s.;

d) texnikaya aid sözlər. Məsələn, buldozer, konteyner, akümülatör, greyder, ekskavatör və s.;

e) dəniz, nəqliyyat və rabitəyə aid sözlər. Məsələn, abonman, armatör, adres, drednot, internet və s. Müşahidələr də onu göstərir ki, alınma terminlərin əksəriyyəti elmi üslubda işlənir və elmin bütün sahələrini əhatə edir.

Qeyd edək ki, leksik-semantik assimilyasiyanın xarakterik xüsusiyyətlərindən biri də alınma söz və ya terminlərin məna daralması və ya genişlənməsidir. Məsələn, ingilis mənşəli "doping" sözü türk dilində daha çox idman sahəsində işlənərək "bir yarışmada vücuda yüksək enerji və güc verməklə məqsədilə istifadə olunan dərman" mənasını kəsb edir, halbuki etimon dildə bu sözün bir neçə mənada işlənməsi müşahidə olunur: 1) laklamak, sürtmək; 2) qarışdırılma; 3) texnikada: aşqar vurma; 4) həvəsləndirmə, şövqləndirmə və s. Fransız mənşəli "fantaisie" sözü türk dilinin leksik sisteminə "beyində canlandırma, təsəvvür etmə" mənasında keçmişdir. Fransızcada isə "uydurma, yalan; müəyyən forması olmayan bəzi musiqi əsərlərinin adı; həvəs" və s. mənalarda işlənir. Nümunələrdən göründüyü kimi bu alınma terminlərin semantik mənimsənməsi zamanı məna strukturunun həcmi daralmışdır. Bəzi hallarda isə sözalan dildə, əksinə, məna genişlənməsi baş verir. Məsələn, Fransız dilində "permis" sözü "icazənamə, buraxılış, vəsiqə" mənasında işlənir. Türk dilində isə mövcud məna ilə yanaşı, "dövlət dəmir yollarında pulsuz yol bileti" əlavə bir məna da qazanmışdır. Alınma sözlərin semantik baxımdan genişlənməsi türk dilinin semantik ifadə imkanlarının zənginliyini bir daha sübut edir.

Kaynakça

Мяммядли Н. Алынма терминляр (1920-95-ci illər), Бакы: Елм, 1997.

Эрамер Теримлери, Тцрк Дили, Тцркче-Франсызъа Беллетен, Seри ЫЫ, Sayı: 11-12. 1941

Левенd, Agah Cırrı,Тцрк Дилинде Gелишме ве Sаделешме Еврелери. Анкара: ТТК Басымы, 1960, 497 с.

Yalçın Şiar, (1998), *Doğru Türkçe*, Metis Yay.

Hony I.C., (1957), *The Turkish-English Dictionary*. Oxford: Oxford University Press.

Щербинин В.Г., (1998), Большой русско-турецкий словарь. Москва: Изд-во «Русский язык», 679 с.

LANGUAGE AND GENDER IN TURKISH LANGUAGE

Şeyma ALTINAY

Uşak University, Institute of Social Sciences, Department of Turkish Language and Literature

Gender is socio-cultural dimension of the division of humans into male and female persons, rather than its biological determinants (i. e. sex). While the distinction between sex and gender as well established in usage, it presupposes that we can distinguish between innate and environmental differences, and that is far from the case at present.[1]

Sex is not only relevant to the construction of sexual identity and sexual identity is not only relevant to the communication of sexual meanings.[2] However, "gender" is more decent to tell the differences of speech between genders.

There is a lot of researches about the language of women or the way they use to speak. According to some researchers, women have assimilated into the dominant group in the following ways; they use deeper voices, they swear and use taboo language, they adopt a more assertive style in group interaction, they adopt prosodic features more typical of male , they address themselves in public to traditionally male topics: business, politics, economics, they are beginning to exploit the use of non-standard accents.[3]

Women are more fragile and sensitive than men. They understand everything by their own way. They focus the details, while men focus the total. As a consequence, they have their style of speech.

Sex and gender are under a grammatical category of the words in several languages, which shows the differentation presented in terms of masculinity, feminity or neutrality. While the category of gender exists in most of Indo - European languages and in the languages belonging to the semitic languages, it doesn't exist in Altaic languages and

[1] Romaine, S, (1994), Language and *Society, An Introduction to Sociolinguistics*, New York, Oxford University Press, p. 101.
[2] (Cameron, D, Kulick, D, (2004), *Language and Sexuality*, Cambridge, Cambridge University Press, p. xi)
[3] Coates, J, (1993), *Women, Men and Language*, London, Longman, p. 10)

Turkish language. So the words don't have gender. However, it is affirmed by some linguists that the morphemes regarded as gender affixes take place in some words in Turkish language.[4]

Briefly, there are not masculine and feminine forms of words in Turkish language. But, of course there are some differences between speech of women and men just as there are some words that carry gender meaning semantic dimension even if they do not carry grammatical meaning.

As we mentioned before, there is no masculine and feminine forms of words in Turkish. The first example of this is the words of "man" and "woman". In Turkish, the meaning of these words are "erkek/adam"(man) and "kadın"(woman). As you can see, the word of woman is not derived from the word of man. This stuation is same with titles. For example Mister is "Bey", Mistress is "Hanım" in Turkish and their orders and styles are different. If there is a man whose name is Ümit and surname is Demirel, you call him "Ümit Bey". That is, you use his name and then the title. To give another example; in Romanian, every words have masculine and feminine forms. If you want to say "Turkish" to a boy/man, you say "Turc"; but if you want to say to a girl/woman, you say "Turcoaica". Contrary to this, both of them are "Türk", in Turkish. However if you want to emphasise that the person that you mentioned is a man, you can say "Türk erkeği" (Turkish man) and if it's a woman, you say "Türk kadını"(Turkish woman).

In Turkish, the women's names are not derived from men's names. However, it's common to give the Arabic names, in Türkiye, such as Ali> Aliye, Emin>Emine (second names are women's names).

To get to the surname issue, there are some surnames carrying masculine meanings such as Sakallı (Bearded), Erkek (Man), Yiğit (Hero). In our opinion, these surnames seem strange with women. However, there is one kind of surname that end with "oğlu, oğulları, oğul" (someone's son, someone's sons, son) such as Demiroğlu, Denizoğulları, Arıoğul. The origin of the word of "oğul" is "child" (boy or girl) but in time, the meaning of it has been changed and become only "son". But it does not seem strange with women in this day and age.

About titles and professions, we will say similar things with the above. Firstly, like almost every words, titles and professions are same in Turkish. To give examples, "yönetici" (director, directrice), "oyuncu" (actor, actress); "müdür" (manager, manageress). These stuation is same with terms of endearments. To give an example in Romanian, if you want to say "my dear" to a boy, you say "dragul meu" but, if you want to say to a girl, you say "dragă mea". In Turkish, the same word is used for both of them; "canım".

With all that, there are some adjectives that carry gender meaning and they are used for only one gender. To illustrate, "aslanım" (my lion), "yiğidim" (my hero) etc. are terms of endearment used only for men; "papatyam" (my daisy), "çiçeğim" (my flower) etc. are used only women.

In Turkish language, family terms are almost measureless. We find beneficial to give the family terms as many as we can (the words that have differences with English). To start from "sister" and "brother", both of them mean "kardeş", if you want to emphasise

[4] Doğan, E, (2011), "Marks of Gender Category in Turkish Language", *The Journal of International Social Research*, Volume:4, Issue: 17, Spring, p. 89

that you have a (younger) sister/elder sister, you say "kız kardeş/abla", for (younger) brother/older brother "erkek kardeş/abi". If we compare Turkish and English; when someone say "uncle", it's harder to understand whose brother he is, in English. In Turkish, the meaning of mother's brother is "dayı" and the meaning of father's brother is "amca"; just as the sister of mother is "teyze" and the sister of father is "hala". The meaning of uncle's wife is "yenge". The meaning of aunt's or sister's husband is "enişte". This stuation is same with niece and nephew; both of them are "yeğen" but if you want to emphasise their sexuality, you say "kız yeğen" for niece and"erkek yeğen"for nephew. The rest of the family terms are; dede: grandfather (father of mother/ father of father), anneanne: grandmother (mother of mother), babaanne: grandmother (mother of father), baldız: sister of wife, görümce: sister of husband, kayınbirader: brother of wife/husband, bacanak: husband of wife's sister, elti: wife of husband's brother.

One particularly influental book tried to identify a number of characteristics of women's speech which made women seem as if they were tentative, hesitant, lacking in authority, and trivial.[5] These reasons make their speeches different.

There are differences between the speech of men and women in Turkish like every language. These differences are mostly associated with sexuality. As you know, women are more fragile, sensitive, tentative than men and they have their own way to speak.

In Turkish, some words that are only used by women and it is weird to be used by men exist. One of them is "Ay!" (Whoops!). When somebody (woman) crashes something or somewhere, it is common to say "Ay!". If you are a man and use this word, be ready to be regarded as strange. The other word is "Ayol!"(Hey!) weird to be used by men. Women generally use this word while they are talking to their close friends to enrich their conversation.

Bibliography

Cameron, Deborah and Kulick, Don, (2004), *Language and Sexuality*, Cambridge, Cambridge University Press.

Coates, Jennifer, (1993), *Women, Men and Language*, London, Longman.

Doğan, Enfel, (2011), "Marks of Gender Category in Turkish Language", *The Journal of International Social Research*, Volume:4, Issue: 17, Spring, p. 89-98.

Romaine, Suzanne, (1994), *Language and Society, an Introduction to Sociolinguistics*, New York, Oxford University Press.

[5] Romaine, S, (1994), Language and *Society, An Introduction to Sociolinguistics*, New York, Oxford University Press, p. 99

MOĞOLİSTAN'IN BAYAN-ÖLGİİ EYALETİNDE BULUNAN YENİ BİR YAZIT: HAR-MAGNAİ YAZITI

Zagarperenlei TUMENBAYAR

Moğolistan Millî Üniversitesi Yabancı Diller ve Kültürler Fakültesi Türkoloji Bölümü

Türk kültürünün başlangıç noktası olarak kabul edilen ve en eski dönem Türk kültür varlıklarını barındıran Moğolistan coğrafyasında bulunan yazıtlara bir yenisi daha eklenmiştir. Moğolistan'ın Bayan-Ölgii aimağı Tsagaannuur köyünün güneydoğu tarafından 13 km mesafede yer alan Har-Magnai Dağı çevresinde bulunması dolayısıyla aynı adı taşıyan yazıtın, kahve renkli kaya bir üzerine kazınmış 13 karakterden oluştuğu tespit edilmiştir. Söz konusu yazıt, daha önce adı geçen bölgede 1989 yılında Moğol araştırmacı D. Bayar tarafından, 1994 yılında ise Rus araştırmacı V. D. Kubarev, Birleşik Devletlerin Oregani Üniversitesinden E. Yakobson ile Moğolistan Bilimler Akademisinden D. Tsevendorj tarafından incelenen iki yazıtın ardından bulunmuştur. Böylece bölgede bulunan Eski Türk Yazıtlarının sayısı üçe çıkmıştır.

Bu çalışmada, Har-Magnai Yazıtı üzerindeki yazının çözümlenmesi ve ilgili diğer çalışmalar ışığında değerlendirilmesi ile ilgili inceleme sonuçlarına yer verilmiştir. Yazıt üzerinde yapılan incelemeler sonucunda 7.-8. yüzyıllar arasında, II. Köktürk Kağanlığı Döneminin son zamanlarına ait olduğu düşünülmektedir. Yazıt çevresinde oldukça fazla sayıda kayaüstü tasvir de bulunmaktadır. Yazıt üzerinde yapılan incelemeler, göçebe yaşam ve avcılıkla geçimin sağlandığı dönemlerde yaşanan savaşlara şahit olan bireylerce yazıldığını düşündürmektedir.

Har-Magnai I. Yazıtı: Mogolistan'ın Bayan-Ölgii Aimağının Nogoonnuur sumunun tam olarak batı tarafından yaklaşık 40 km uzaklıkta Har-Magnai dağ boğazı yer almaktadır. Dağ boğazının güney tarafında bulunan Khuşuut adlı büyük dağın arka yamacında yer alan Har-Magnai ırmağının batı tarafındaki yola bakan tepede küçük kahverengi kaya üzerinde yazıt bulunmaktadır. Aynı tepe üzerindeki kayalıklarda inek, dağ keçesi, kurt, köpek gibi hayvanların kaya resimleri yer almaktadır.

Söz konusu bölgedeki kaya resimlerinin kuzey batıya bakan yüzüne yazılmış olan yazıt, 11 karakterden oluşmaktadır. Karakterlerin yüksekliği 2 cm olarak ölçülmüştür. Bu yazıt, ilk olarak 1989 yılında fark edilmiş, 1990 yılında Moğolistanın Bilimler Akademisinin "Bilim ve Hayat" dergisinin 6.'ncı sayısında arkeolojik çalışmalar yapan araştırmacı D. Bayar tarafından yayımlanmıştır[1]. Bu yazıtı daha sonra 1998 yılında Prof. Dr. Ts. Battulga, Moğolcaya çevirmiştir.[2]

Har-Magnai II. Yazıtı: Moğolistan'ın Bayan-Ölgii aimağının Tsagaannuur sumunun kuzey doğusunda 4-5 km uzaklıkta bulunan Har-Magnai dağında, 1994 yılında Rus etnograf ve akademisyen V. D. Kubarev, Birleşik Devletlerin Oregani Üniversitesinden Prof. Dr. E. Ykobson ve Moğolistan Bilimler Akademisi, Tarihi Enstitüsünden araştırmacı D. Tseveendorj liderliğinde gerçekleştirilen "Eski Altay" projesi kapsamında bulunmuştur. Bu projede görev alan Dr. V. D. Kubarev, proje raporunu Rusya'nın "Робачая трибуна" gazetesinde yayımlamıştır. V. D. Kubarev bu gazetede "ну а в пункте, расположенном в 4-5 км на запад от Цаганнуура, имеются типично алтайская петроглифы. Датируемые древнетюркской эпохой монгольские олени органично сочетались с рунической надписью из 18 знаков (4-5 km uzaklıkta batı taraftaki Tsagaannuur'da Altay kaya resimleri bulurmuştur. 18 karakterden oluşan bu Kök Türk yazıtı, ve yanındaki geyik tasviri, Moğolistan'da bulunmuştur.) şeklinde bilgi vermiştir[3].

Kahve renkli kaya üstüne kesici malzemelerle çizildiği görülen bu tek satır yazıtı, 1998 yılında Prof. Dr. Ts. Battulga, Moğolca'ya "Цэрэг цэрэглэн ирэв. Цэл залуу баатар эрстэй минь дайтав. Хилэгнэн байлд. Эндээс гарч одоцгоо (Ordular sevk edildi. Genç kahramanlar savaş etti. Sinirlenip harp et. Buradan çık...)"[4] şeklinde çevirmiştir.

Har-Magnai III. Yazıtı: Bu çalışmada daha önce incelenmemiş olan Har-Magnai III yazıtı üzerinde durulmaktadır. Yazıt üzerinde yaptığımız incelemelerde yukarıda adı geçen I. ne II. Yazıtta olduğu gibi kesici aletlerle kaya üzerine yazıldığı anlaşılmıştır. Bölgede daha önce tespit edilen iki yazıtın ardından söz konusu üçüncü yazıtın da bulunmuş olması Har-Magnai dağ boğazının çevresinde arkeolojik araştırmaların ve de keşif araştırmalarının daha fazla yapılması gereğini ortaya koymaktadır.

Bayan-Ölgii aimağının Tsagaannuur köyünün güney doğu tarafından 13 km uzaklıkta, Har-magnai adlı küçük kayalıklardan oluşan dağın ön tarafında bulunan yazıt, deniz seviyesinden -2397 m yükseklikte yer almaktadır. Kahve renkli kaya üzerinde bulunmaktadır ve 13 karakterden oluşmaktadır. Karakter yüksekliği 2-5 cm arasındadır, yazıtın tüm karakterlerinin kapladığı alan 32.5 cm'dir.

Yapılan incelemeler sonucu yazıtın 7. yüzyıldan 8. yüzyıla kadar olan süreç içerisinde yazıldığı düşünülmektedir. Yazıt çevresindeki kayalıklarda da kaya resimleri fazlasıyla yer almaktadır. Yazıtının üst ve alt kısımlarında geyik yahut at olduğu hususunda net karar verilemeyen tasvirler yer almaktadır. At olma ihtimali düşünüldüğünde kulaklarının daha büyük çizilmesi ve kuyruğunun yukarı doğru tasvir edilmesinden ötürü bir sonuca varılamamış; bu sebeple at değil geyik yahut dağ keçisi olma ihtimali ağırlık kazanmıştır. Hızlı koşarmışçasına tasvir edilen kaya resimleri, Kök Türklerin avcılık yaptıklarını veya savaş öncesi yahut savaş zamanlarında yapıldığı izlenimini vermektedir.

[1] Ил товчоо, 1994 оны 3-р сарын 20-31, s. 9 (112).
[2] Ц. Төрбат, Монгол алтайн археологийн дурсгалууд-I, Улаанбаатар, 2009, тал. 108.
[3] В. Д. Кубарев, Рабочная трибуна, Москва, 1994.04.01 №6 (3605), тал. 3.
[4] Ц. Төрбат, Монгол алтайн археологийн дурсгалууд-I, Улаанбаатар, 2009, тал. 110.



Fotoğraf: Har-Magnai III Yazıtı

Kök Türk dönemi yazıtlarla kıyaslandığında bu yazıtın yazıldığı dönem itibarıyla dilinin gramatikal özellikler açısından fazla gelişmemiş olduğunu söylemek mümkündür. Kullanılan bazı bilinmeyen karakterlerle birlikte, bazı karakterlerin de yerden tasarruf etmek amacıyla üst üste yazılmasından dolayı okunması da zorlaşmıştır. Yazıtının başındaki G - G, P – P karakterlerinin üzerinde ve çevresinde birtakım farklı çizgilerin olması karakterlerin okunmasını zorlaştırmaktadır. Yazıtın bazı karakterlerinin de ters çizildiği tespit edilmiştir. Oq-x karakterinin aşağı doğru çizilmesi gerekirken, tersi şekilde yanlış çizildiği görülmüştür.

Runik karakterlerin okunuşu:

13	12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1
R	S	L	z	S	x	G	x	H	N	R	P	G

Latin alfabesine transliterasyonu:

13	12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1
r	**s**	**l**	**z**	**s**	**oq**	**g**	**oq**	**b**	**n**	**r**	**p**	**g**

Kök Türkçe okunuşu:
igip eren böküg üküš az el es [es~eš] er
Türkiye Türkçesine çevirisi:
1. Yararlı askerleri olsa ağrı, /afet/ çoktur.
2. Küçük ilinin koca, arkadaş.
Kelimelerin açıklaması:

igip[5] - болезнь - hastalık[6] - өвчин; eren[7] - муж-коса[8] -мужчина-adam[9] -воин-savaşçı[10]; üküš – çok; az[11] - немного - küçük[12] ; el -племенной союз-aşiret ittifakları племенной организация - aşiret örgütü; es[13] - arkadaş; er[14]; муж-коса, мужчина-adam

Değerlendirme:

Bayan-Ölgii aimağının Tsagaannuur sumundaki Har-Magnai dağında, bilinen üç Runik yazıt bulunmaktadır. Söz konusu bölgede tespit edilen yazıtlar ve kaya üstü tasvirler incelendiğinde bunlar dışında daha fazla buluntunun olabileceği ihtimali yüksek olduğu söylenebilir. Şimdiye dek bulunmuş olan üç yazıtın yazılış özellikleri itibarıyla benzer olması benzer dönemlerde yazıldıkları ihtimalini de güçlendirmektedir. Yazıtlarla birlikte yer alan kaya üstü tasvirler alanın Moğolistan ve Türkiye için de tarih ve kültür açısından önemini artırmaktadır. Yazıtlarda geçen "asker, kahraman, savaş arkadaş" gibi ifadeler yazıtların savaş zamanlarında yazıldığı ihtimalini kuvvetlendirmektedir. V. D. Kubarev tarafından VII-VIII. yüzyıllar arasında yazılmış olarak değerlendirilmesi, yazıtların II. KökTürk Kağanlığının son zamanlarına ait olduğu anlamına gelmektedir. Ek olarak belirtmek gerekir ki bölgedeki yazıtlar üzerindeki çalışmaların artırılması, hem mevcut yazıtların yazıtın tam manasıyla çözümlenmesi hem de bulunma ihtimali yüksek olan yeni yazıtların da aydınlatılması açısından büyük önem taşımaktadır.

Kaynakça

Ариунболор, Б., (2008), *Türkçe-Moğolca Sözlük*, Улаанбаатар, Мөнхийн үсэг хэвлэх үйлдвэр.

Баттулга, Ц, (2005), Шивээт хайрханы дурсгал, Улаанбаатар, гар бичмэлээс.

Төрбат, Ц., (2009), Монгол алтайн археологийн дурсгалууд-I, Улаанбаатар.

Наделяев, В. М, (1969), Древне тюркский словарь, Ленинград, АКАДЕМИЯ НАУК СССР, Институт языкознания.

Tekin, T., (2003), *Orhon Yazıtları*, İstanbul, Sanat Kitabevi.

Orkun, H. N., (1987), *Eski Türk Yazıtları*, Ankara, Türk Dil Kurumu Yay.

Баяр, Д, (1994), *Ил товчоо*, IX / 2-3, 112.

Кубарев, В. Д., *Рабочная трибуна*, 1994.04.01 No: 6 (3605), стр: 3.

[5] В. М. Наделяев, Древне тюркский словарь, Ленинград, 1969, стр. 203.
[6] B. Ariunbolor, Türkçe-Moğolca Sözlük, Улаанбаатар, 2008, s. 173.
[7] В. М. Наделяев, (1969), стр. 176.
[8] B. Ariunbolor, Türkçe-Moğolca Sözlük, Улаанбаатар, 2008, s. 214.
[9] B. Ariunbolor, (2008), s. 214.
[10] B. Ariunbolor, (2008), s. 21.
[11] В. М. Наделяев, Древне тюркский словарь, Ленинград, 1969, стр. 71.
[12] B. Ariunbolor, Türkçe-Moğolca Sözlük, Ulaanbaatar, 2008, s. 214.
[13] Hüseyin Namık Orkun, Eski Türk yazıtları, Ankara, 1987, s. 798.
[14] М. Наделяев, Древне тюркский словарь, Ленинград, 1969, стр- 175.

ÖZEL İSİMDEN UNVANA BİR KELİMENİN MACERASI: KLASİK TÜRK ŞİİRİ'NDE "ÂSAF"

Elif ERTUNA

Sakarya Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı

"Mecaz-ı mürsel" bahsi, Türkçede Arap belagat kurallarından hareketle tasnif edilmiş bir anlam olayıdır. Türk dili, bir kelimenin hakiki anlamı dışında kazanmış olduğu farklı anlamlar açısından oldukça zengindir. Öyle ki ediplerin orijinal bir mecaza yer vermek için dilin imkânlarını zorlamaları icap eder.[1]

Mecâz-ı mürselin kullanıldığı bir meşhur kelime de "Âsaf"tır. Doğu edebiyatlarında vezirin eş anlamlısı olarak kullanılan bu unvan, Süleyman peygamberin meşhur veziri ve İsrailoğulları soyundan gelen Âsaf b. Berhıye'den kalmadır. Yine bir rivayette İsm-i A'zam kuvvetiyle Belkıs'ı tahtıyla birlikte getiren bu vezirdir. Şairler vezirleri överlerken onların "sâhib-i tedbir" ve "sâhib-i re'y" olduklarını bildirmek için bu kelimeden yararlanırlar. Şair bir vezirden söz açmışsa ona mutlaka "Âsaf"lık yakıştıracak ve bunun için hâkimane "idare-i devlet"ten, "hüsn-i tedbir"den söz edecektir. Şaire göre Âsaf bir fazilet, ileri görüşlülük, idare ve tedbir timsalidir. Hatta bu kelimenin edebiyattaki kullanılışı o derece yaygınlaşmıştır ki artık vezirin adını anmaya bile gerek yoktur.[2] Âsaf kelimesi, bugün Türk Dil Kurumu'nun Kişi Adları Sözlüğünde erkeğe verilebilecek isimler kategorisinde geçer. Yine bu sözlüğe göre iki anlam teşkil eder: 1. Vezir. 2. Hazreti Süleyman'ın veziri.

Mecâz-ı mürseldeki parça – bütün / bütün - parça ilgisiyle kurulan âsaf kelimesinin "vezir" manası XV. yüzyıldan itibaren klasik şâirler tarafından değerlendirilmiştir. Örneğin Ahmedî (ö. 1413) tarafından Fetret Devri'nde Edirne'de hükümdarlığını ilan eden Yıldırım Bayezid'in oğlu Emir Süleyman için yazılan,

---

[1] Şenödeyici, Ö, (2005), "Türk Dilinde Mecaz-ı Mürsel", turkoloji.cu.edu.tr/ESKI%20TURK%20%20EDEBIYATI/ozer_senodeyici_Mecaz-i%20Mursel.pdf

[2] Pala, İ, (2004), *Ansiklopedik Divân Şiiri Sözlüğü,* İSTANBUL, Kapı Yayınları, s.33.

Mîr Sülmân-ı Süleymân-kadr ü Âsaf-ma'rifet
Kim halîfe itdi cihâna Hak anı Dâvud-vâr[3] (Ahmedî, K. XXV/32)

(Hak, Âsaf gibi hünerli ve Süleyman gibi değerli olan kumandanı dünyaya Dâvud gibi halife etti.)

beytinde, Hz. Dâvud'un peygamberliği ve sultanlığı şahsında toplamasına atıf yapılarak[4], Emir Süleyman'ın da tıpkı vezir Âsaf gibi marifetli oluşundan söz edilmiştir. Bâkî'ye (ö. 1600) ait,

Koma ayakda bu masnû' u murassa' nazmı
Elde hoş yaraşur ey Âsaf-ı saf-der hâtem[5] (Bâkî, Ksd. 19/51)

(Ey yiğit vezir! Mühürlü yüzük elde hoş yaraşır. Sanatla yapılmış ve kıymetli taşlarla bezenmiş bu nazmı ayakta bırakma.)

beytinde ise, Âsaf kelimesi tevriyeli kullanılıp iki şekilde karşımıza çıkmaktadır. Şair, bir yandan Âsaf kelimesi ile doğrudan veziri karşılarken, diğer yandan Süleyman peygamberin üzerinde İsm-i Azam yazılı olan mühürlü yüzüğünü veziri olan Âsaf'a emanet etmesini hatırlatır. Dolayısıyla "Âsaf", hem özel ismi hem de mecaz yönüyle cins ismi karşılamaktadır.

Tedbîri gör ki irmedi kimse hayâline
Âsaf cihâna gelse göreydi vezâreti[6] (Bâkî, Musammat 1/VIII/5)

(Ey vezir! Tedbirini gör, senin hayaline kimse eremedi. Âsaf yeniden dünyaya gelseydi senden vezirlik görürdü.)

Şair için vezir öylesine tedbir sahibidir ki, onun hayaline bile kimse yanaşamaz. Âsaf yeniden dünyaya gelecek olsa ondan vezirlik öğrenecektir. Burada Âsaf gerçek anlamıyla kullanılırken, vezir ise yücelik bakımından Âsaf'tan üstün tutulmuştur.

XVII. yüzyıl şairi Nâilî (ö. 1666), aşağıdaki örnekte Âsaf'ı özel anlamıyla kullanmıştır. Dönemin vezir-i azamı Kara Mustafa Paşa'nın, engin becerisiyle adeta güneş ışığı gibi parlamakta olduğunu ifade eder.

Pâdişeh-kevkeb vezîr-i Âsaf u Dârâ-serîr
Mihr-i meh-peyker meh-i hurşîd-gevherdir gelen[7] (Nailî, Ksd. 11/9)

Nâbî'ye (ö. 1712) ait aşağıdaki örnekte ise vezir Âsaf'ın gücü ve kuvveti anlatılırken, kelime özel isim halindedir:

Gör Süleymân gibi peygamber-i âlî-şânın
Devleti olmuş idi Âsaf ile müstahkem[8] (Nâbî)

(Bak, Süleyman gibi şan ve şerefi büyük peygamberin devleti Âsaf ile sağlamlaşmıştı.)

Öyle âsaf kim muhît-i çarh ile mahdûddur
Ol mesâfet kim sarây-ı câhının pehnâsıdır[9](Nedîm, Ksd. 37/14)

Karîn-i izdivâcı âsaf İbrâhîm Pâşâya

[3] Akdoğan, Y, *Ahmedî Dîvân,* Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü Kültür Eserleri, E-Kitap 424, s. 72.
[4] Pala, İ,(2004), sf. 108.
[5] Küçük, S., Bâkî Dîvânı, Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü Kültür Eserleri, E-Kitap 426, s. 36.
[6] Küçük, S., s. 59.
[7] İpekten, H., (1990), Nâ'ilî Divânı, Ankara, Akçağ Yayınları, s. 55
[8] Pala, İ,(2004), s.33
[9] Macit, M., (2012), Nedîm Dîvânı, Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü Kültür Eserleri, E- Kitap 511, s. 114.

Buyurdu kasdım etmekdir bunu bir câmi‘-i zî-şân[10] (Nedîm, Kıta 21/9)

(Niyetim, evliliği yakın olan âsaf İbrahim Paşa'ya şerefli bir cami yaptırmayı buyurdu.)

Nedîm'e (ö. 1730) ait yukarıdaki iki beyitte, hakiki anlamının dışına çıkan âsaf, doğrudan bir kişiyi karşılayacak şekilde anlam değişmesi yaşamıştır. Bu değişim esnasında özel bir isim olmaktan çıkan kelimenin, ilk harfinin büyük harfle yazımı da zamanla terk edilmiştir.

Nice âsaf selefin görmemiş ebnâ-yı zamân

Gerd-i kutb-ı feleği devr edeli heft-evreng[11] (Nef'î, Ksd. 38/2)

(Yedi yıldız, dönen felek çarkını devrettiğinden beri zamanın insanları senden başka nice vezir görmemiştir.)

Görüldüğü üzere Âsaf kelimesi, özel bir isimken unvan halini alarak cins isim haline gelmiştir. Anlam değişimine uğrayan kelime, şairlerce çokça rağbet görmüştür. Bu yapı, klasik şiir söz hazinesinin genişliğini ve anlam değişmelerini göstermek bakımından güzel bir örnektir.

Kaynakça:

Akdoğan, Yaşar, *Ahmedî Dîvân*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü Kültür Eserleri, E-Kitap 424

Akkuş, Metin, (1993), *Nef'î Dîvânı*, Ankara, Akçağ Yayınları

İpekten, Haluk, (1990), Nâ'ilî Divânı, Ankara, Akçağ Yayınları

Küçük, Sabahattin, *Bâkî Dîvânı*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü Kültür Eserleri, E-Kitap 426

Macit, Muhsin, *Nedîm Dîvânı*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü Kültür Eserleri, E-Kitap 511

Pala, İskender, (2004), *Ansiklopedik Divân Şiiri Sözlüğü*, İstanbul, Kapı Yay.

Şenödeyici, Özer, (2005), "Türk Dilinde Mecaz-ı Mürsel", turkoloji.cu.edu.tr/ESKI%20TURK%20%20EDEBIYATI/ozer_senodeyici_Mecaz-i%20Mursel.pdf.

[10] Macit, M,(2012), s. 149

[11] Akkuş, M., (1993), Nef'î Dîvânı, Ankara, Akçağ Yayınları, sf. 171

MEÇHUL BİR ŞAİR RÂFİ› VE MECMUASI

Hatice KARACA

Ahi Evran Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Giriş

Şiir mecmuaları Eski Türk Edebiyatına kaynaklık eden eserler arasındadır. "Mecmû'a" Arapça "عمج" kökünden gelip mef'ûl bâbında müennes bir kelimedir. "Toplanmış, bir araya getirilmiş" anlamına gelir. Kütüphanecilik literatüründe mecmuanın karşılığı "derleme"dir. Günümüz Türkçesinde "dergi" olarak karşılığını bulmuştur.

Şiir mecmuaları yazıldıkları dönemin edebiyatı hakkında bilgi vermeleri bakımından önemlidirler. Mecmuaları önemli ve değerli kılan unsurlardan biri de kaynaklarda adı geçmeyen, unutulmuş şairlerin şiirlerine mecmualarda rastlanabilmesidir. Derleyeninin şair olduğu bir şiir mecmuası edebiyat tarihi araştırmalarına katkısı bakımından daha kıymetli sayılır (Köksal 2012: 83-103).

I. Râfi' Hakkında

İncelediğimiz el yazması şiir mecmuasının derleyicisi Râfi'dir. Râfi' ismi ya da mahlası ilk kez "Mecmuanın yazarı tarafından kaleme alınmıştır" manasına alınabilecek "li-muharririhî" başlığıyla verilen 24b sayfasındaki gazelde geçer. Bu şiirin mahlas beyti şöyledir:

Şeb-i gamda yaturken haste ahbâbı dimişler kim
Seher-gâh-ı visâle Râfi'-i şeydâ yetişmezmiş

Râfi' "yükselten, değerini artıran, izzetli ve şerefli kılan" demektir.

Râfi', gazellerinde klasik edebiyat geleneğine bağlıdır. Kadın, aşk ve şarap konularını işlemiştir. Sevgilinin güzellik unsurlarından, aşk yüzünden çektiği ıstıraplardan, dünya hayatından ve dünyanın geçiciliğinden bahseden Râfi', gazellerinde sade ve anlaşılır bir dil kullanmıştır. Mahlas beyitlerinde Râfi'-i şeydâ, Râfi'-i zâr, Râfi'-i dil-haste olarak kendini tanıtan şairin mecmuada 13 gazeli bulunmaktadır. Gazelleri 5 ile 8 beyit arasındadır.

Şair dünyanın geçiciliğinin farkındadır. Gazellerinin çoğu bu farkındalık üzerine kurulmuştur. Dünya hayatının gelip geçici olduğunu, dünyanın bir belâ yeri olduğunu, zenginliğin ancak kanaatle elde edilebileceğini Râfi' bir beytinde şöyle anlatır:

Terk-i tama' et Râfi'â ancak kanâ'atdir gınâ
Bu bezme şâh u hem gedâ bî-nân gelür bî-nân gider

Aşk ve gam/belâ Râfi''nin şiirinin diğer bir cephesini oluşturur. Aşk davasında, aşk yolunda dur durak bilmeden âh ettiğini, Husrev, Ferhâd ve Mecnûn ile kıyaslanamayacağını, başka bir sevda vadisine düştüğünü söyler.

Bana temsil olunmaz Husrev ü Ferhâd ile Mecnûn
Benim düşdigim vadî-i sevdâ başka 'âlemdir

Râfi' sıkıntıya düştüğünde Allah'a sığınır, dua eder ve Allah'tan yardım ister.

Açup dü dest-i duâyı hulûs ile Râfi'
Niyâz-ı magrifet-i Rabbi niyâz idelim

Gazellerinde mahalli unsurlara da rastlanmakla birlikte genel olarak hikemî üslupla yazmıştır. Hikemî üslubu tercih etmesinin sebebi dönemindeki sosyal olaylarla ilgili olabileceğini akla getirmektedir. Dünyanın geçiciliği ve Allah'a sığınma şeklinde yansıyan düşünceleri bir tarikat ehlinin düşünceleri de olabilir. Bunlar gazellerinden hareketle yaptığımız yorumlardır. Öğüt verdiği bir gazelin beyti şöyledir:

Zenbûr-ı 'asel-veş yanına varma urur nîş
Hîleyle seni sokma durur kârı cihâ nın

Aşk şarabının keyfinden şiire heves eden Râfi', orijinal mazmunlar bulamamaktan, bikr olan mazmunları da şairlerin bozduğundan şikâyet etmektedir.

Alınmıyor hele âgûş-ı fikre bir mazmûn
Ki bikr ola anı bozmamış olalar şu›arâ

Râfi', en fazla "fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün" kalıbını kullanmıştır.

II. Mecmû'a-ş Râfi'

33 varak tutarındaki Mecmû'a-i Râfi', 150x120 mm dış ölçülerinde, yıpranmış bez kaplı mukavva ciltte, suyolu filigranlı mavi kâğıda talik hatla yazılmıştır. Mecmuanın derlendiği tarih bilinmemekle birlikte mecmuada aşağıda isimleri yazılı şairlerin biyografilerine bakıldığında mecmuanın 17. yüzyılın sonları ile 18. yüzyılın başlarında derlendiği söylenebilir.

Mecmuada nazım şekli veya nazım türü müşterekliği bulunmamakla birlikte gazeller çoğunluktadır. Mecmuada belli bir sıralama sistemi bulunmamaktadır. Ancak bir şairin bütün şiirlerinin art arda yazılması dikkat çekmektedir. Bir istisna olarak Sırrî'nin 18 gazeli art arda verilmekle birlikte araya Nedîm'in bir gazeli konmuştur. Râfi''nin gazelleri de art arda yazılmıştır. Vehbî'nin bir gazeliyle başlayan mecmua Nâbî'nin ve 'Âtıf'ın gazelleriyle devam eder. Mecmuada 27b'den itibaren Be-nâm-ı Tayfûr, Hâşim Efendi el-Amidî, Şeyh İsmail Efendi, Emin Burûsî, Hazım Efendi gibi bazı isimlere yazılmış muammalar, Sıddık isimli bir şairin gazeli, Arapça ve Farsça beyitler, şairi belli olmayan şiirler, bir adet tahmis, velehû başlığı ile ayrılmış beyitler bulunmaktadır. Mecmuada 70 gazel, bir muhammes, 14 beyitlik bir mesnevi ve dört kıt'a bulunmaktadır.

Mecmuada gazeli bulunan şairler ve gazel sayıları şöyledir: Vehbî(14), Nâbî(3), 'Âtıf(17), Sırrî(18), Nedîm(1), Mezâkî(2), Râfi'(13) ve Sermed(1). Sermed'in "İtdiğim zamanlar idi" redifli gazeliyle Râfi''nin bir gazeli aynı rediftedir. Bu iki şairin birbirlerine nazire yazdıkları düşünülmekle birlikte kimin kime nazire yazdığı bulunamadı.

Mecmuada bulunan muhammes ve mesnevinin şairleri belli değildir. Mecmuada bulunan kıt'alardan birinin (9b'de bulunan kıt'a) 'Âtıf'a ait olduğu tespit edildi. Diğer

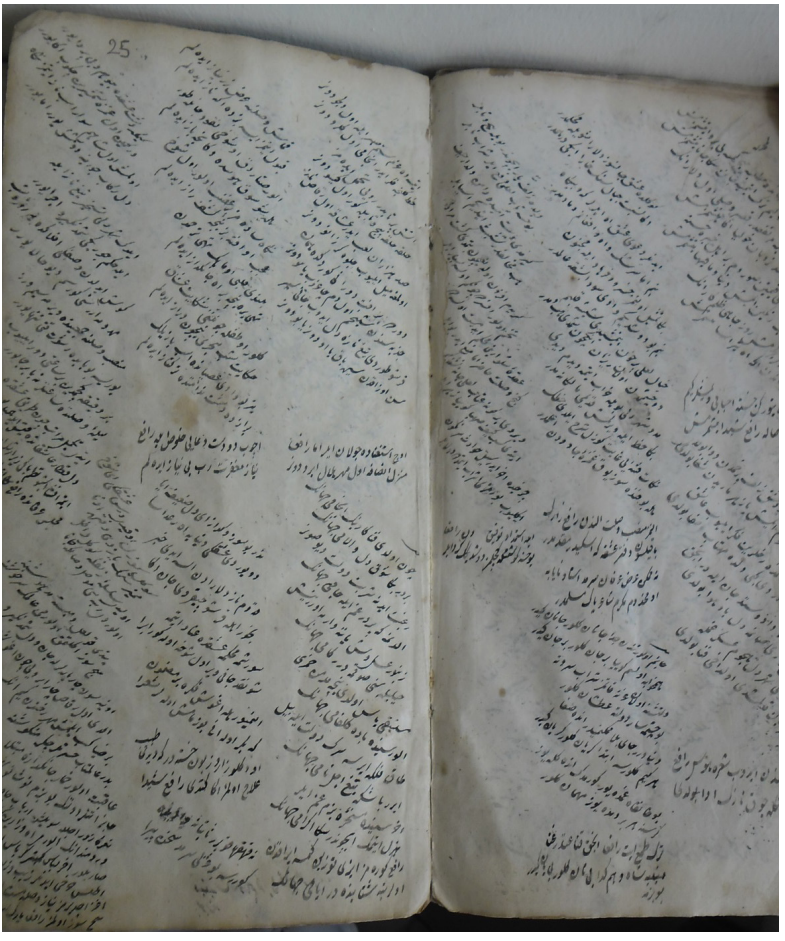
üç kıt’anın şairleri belli değildir. Mecmuada, velehû başlığı ile ayrılan 83 beyit dışındaki şiirlerde en çok . - . - / . . - - / . - . - /. . - kalıbı kullanılmıştır. Bu kalıbı kullanan şairler ve kaç defa kullandıkları şu şekilde verildi: Vehbî(5), ‘Âtıf(1), Sırrî(6), Mezâkî(1), Râfi’(3) ve Sermed(1).

Mecmuada yer alan şairlerin kafiye ve redif tercihleri şöyledir:

15:ن 12:ه 11:ا 9:ر 4:ت 4:م 3:ب 3:ش 2:ل 2:و 1:غ 1:ق 1:د 1:ز

Mecmuada redifsiz iki adet, redifi ek olan 18 adet, redifi bir kelimeden oluşan 30 adet, redifi iki kelimeden oluşan dört adet, redifi üç kelimeden oluşan dört adet, redifi ek+1 kelimeden oluşan dokuz adet, redifi ek+2 kelimeden oluşan iki adet şiir tespit edilmiştir.

Bildirimiz sadece bir mecmua tanıtımından ibaret değildir. Kaynaklarda adı anılmayan Râfi’ mahlaslı bir şairin tanıtılması ve edebiyat tarihimize kazandırılması bakımından çalışmamızın, Klasik Türk Edebiyatı araştırmacılarına bir nebze de olsa katkı sağladığı inancındayız.



TASAVVUFUN İÇİNDE KADININ ROLÜ

Hatice YAHŞİ

Gaziosmanpaşa Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Tasavvuf; lügat manası itibariyle;"Gönlünü Allah'a bağlama",ıstılahı manada ise; "Züht ve takva ile ruhu temizleyip Hakk'ın ahlakı ile ahlaklanmak, kendi varlığını hak sevgisinde eriterek masivadan ilgiyi kesmek ve bu hal içinde onun emir ve yasaklarına tam bir uyuşla sonsuz mutluluğa ermektir".[1] Tasavvufun kaynağı kitap ve sünnettir. Hz. Muhammed (s.a.v) efendimizin yaşadığı züht hayat, yani dünyadan el etek çekme hali, ashabı tarafından da yerine getirilmiştir.[2] Tasavvufun gayesi önce nefsi temizleyip daha sonra o tertemiz nefisle Allah'a ulaşmaktır. Bu düşünceyi kendilerine hayat felsefesi yapan pek çok Allah dostu vardır. İbrahim Ethem (k.s); Belh şehrinde dünyaya geldi, melik evladıdır.[3] Veysel Karani, Hasan-ı Basri, Muhammed b. Vasi, Fudayl b. İyaz gibi pek çok mutasavvıf tasavvuf yolunda ilerlemişlerdir. Mutasavvıfların hal ve hareketlerinde her an şeytana karşı tetikte durmalarını dile getirdikleri sözlerden anlıyoruz. "Beş çeşit kimsenin sohbetinden sakının; biricisi yalancı. Onunla beraber olduğun müddetçe aldanış içinde bulunursun. İkincisi ahmak. Sana faydalı olmak istediği zaman zarar verir, bununda farkında olmaz. Üçüncüsü cimri. En kıymetli vaktini alır. Dördüncüsü, kötü kalpli kimse. İhtiyaç zamanında sana sahip çıkmaz. Beşincisi fasık. Çok önemsiz bir lokmaya tamah edip seni bir lokmaya satar.»[4] Bilindiği gibi Türk milleti karakteristik bir özelliği olan teşkilatçılık anlayışına sahiptir. Anadolu sahasında pek çok mutasavvıf yetişmiştir. Bu dönemde dikkat çeken mutasavvıflardan olan Hacı Bektaşi Veli'nin büyük bir ihtimalle "Haydariyye" tarikatının bir mensubu olarak Anadolu'ya geldiği, daha sonra Baba İlyas-ı Horasani çevresine girerek "Vefaiyye" intisap ettiği tahmin edilmektedir. Hayatının sonuna kadar muhtemelen bu şekilde yaşayan Hacı Bektaşi Veli, adını taşımasına rağmen "Bektaşilik" tarikatının banisi değildir.[5]

[1] Güzel, A., (2009), *Tasavvufi Türk Edebiyatı El Kitabı*,Ankara,Akçağ yay., s.161.
[2] Eraydın, S., (1984),*Tasavvuf ve Tarikatler,* İstanbul,Marifet yay., s.28.
[3] Eraydın, S., (1984), s.30.
[4] Attar, F., (2013), *Tezkiretü'l-Evliya,Çeviri:*Süleyman Uludağ,İstanbul,Semerkant, s.79.
[5] Şentürk, A. ve Kartal, A., (2011), *Eski Türk Edebiyat Tarihi,İ*stanbul,Dergah yay., s.56.

Tasavvuf çevrelerinde genelde erkek mutasavvıfların adının duyulması, bayanların bu çevrede geri planda kalıp soyutlanması, kadınların tasavvuf çevrelerinde olmadığı izlenimini uyandırmaktadır. Tarih seyri içinde müslüman toplumlarda kadının durumunu ve konumunu belirleyen unsurlar vardır; Sosyal çevre, dini kurallar, sosyal, siyasi ve kuşaktan kuşağa aktarılan kültür mirası. Bundan dolayı kadın her toplum ve dönemde aynı muameleye tabi tutulmaz. Kadın hep eksik etek görüldüğü için şiir yazması ve tasavvuf çevresinde yer alması aydın çevresinde pek hoş karşılanmamış. Bu durum İslam öncesinde de aynıydı. Daha hicretin birinci asrında kadından uzak yaşamayı züht hayatının gereği sayan zahitler ve abidler vardı.[6] Mutasavvıfların çoğu bu görüşte değillerdi. Aksine kadını Allah'a ulaştıran bir araç olarak görüyorlardı. Bunun temelinde ise aşk yatar. Aşkın makamı çok yüksektir. Temeli yıkılmaz. Aşk olmasa feleğin dönmesi olmaz.[7] Bu aşkla yoğrulmuş pek çok kadın mutasavvıf vardır. Bunların başında olan Rabia el-Adeviyye'dir. Naklederler ki babasının evinde onu saracak bir bez parçası, göbeğini yağlamak için bir katre yağ ve çerağ bulunmamıştı. Babasının üç kızı daha vardı Rabia dördüncü idi. Bunun için ona Rabia, yani "dördüncü" ismini vermişlerdi.[8] Rabia Bin İsmail veya diğer adıyla Suriyeli Rabia, maddi varlığını, aynı zamanda tanınmış bir sofi mürşit olan kocası, Ahmet İbn. Abi el-Havari ve yandaşları için kullanan Suriye'nin büyük kadınlarından biriydi.[9]Mutasavvıf hanımlardan biride Meryem el-Basriyye idir. Rabia'nın sohbetinde bulunmuş ve ona hizmet etmiştir. Muhabbet hakkında konuşurdu. Muhabbet ilimlerini duyduğunda rengi değişirdi.[10] Mu'aze bnt. Abdullah el-Adeviyye saliha hanımlardan birisidir. Rabia'nın çağdaşıdır. Onun samimi arkadaşıdır. Kırk yıl gözünü semaya kaldırmadı.[11] Zekkare aşık abide kadınlardandır.[12] Uneyze el-Bağdadiyye hicri 14.asrın ilk yarısında yaşamış Bağdatlı sufilerden olan Uneyze el-Bağdadiyye'nin yaşamı hakkındaki malumatımız yok denecek kadar azdır.[13] Bahsedilen mutasavvıf hanımların hayatları hakkındaki bilgiler sınırlıdır. Ancak onların züht hareketinin yaygınlaşmasına olan katkıları ve içtenlikleri, büyük bir aşkla ortaya koydukları uygulamalara karşın isimlerinin dahi bilinmemesi dikkat çekicidir. Bunun sebebi onların şöhretten kaçınmaları ile ilişkili olduğu kadar o günün toplumunda hanımların çok fazla ileri çıkma şanslarının olmayışından ve de onların daha çok kendileri ile sınırlı uygulamalara ağırlık vermelerinden kaynaklanmaktadır, diyebiliriz.[14] Müslüman kadınların tasavvufi düşünceye yakınlık duymalarının şüphesiz pek çok nedeni vardır. Bu sebepler arasında; Müslüman kadınların, dinin zahir hükümleriyle dış dünyada kendileri için çizilen dar bir çerçeve yerine, tasavvufi düşüncenin onlara sunduğu uçsuz bucaksız manevi alanı tercih etmelerini ve tasavvufi düşüncenin yapısının kadın duyarlılığına ve kabiliyetine olan yakınlığı sayabiliriz.[15] Mevlana Celaleddin Rumi, günden güne genişleyen çevresinde, saf ve samimi imanın hür bir temsilcisi olarak, iktisadi bunalım ve sosyal huzursuzluk-

[6] Uludağ,S,(2009), *Sufi Gözüyle Kadın,* İstanbul,İnsan Yay.,s.20.
[7] Hakkı,İ,(1999), *Marifetname,* Çeviri: Faruk Meyan, İstanbul, Bedir Yayınevi, s.857.
[8] Attar, F., (2013),s.125.
[9] Helmenski, C.,A., (2004), *Sufi Kadınlar Gizli Bir Hazine,* Çeviri:Aslı Özer, İstanbul, Samsara Yay.,s.75.
[10] Es-Sülemi, A., (2012), *Kendilerini İbadete Adayan Sufi Kadınlar",*Çeviri:Ali Akay, İstanbul, İlk Harf Yay., s.37.
[11] Es- Sülemi, A., (2012), s.39.
[12] Es-Sülemi, A., (2012), s.91.
[13] Çubukçu, H., (2006), İlk Dönem Hanım Sufiler, İstanbul, İnsan Yay., s.112.
[14] Çubukçu, H., (2006), s.49.
[15] Çubukçu, H., (2006), s.11.

ları kendi tefekkürünün potasında eriterek birlik ve beraberlik ruhunu aşılamıştır.[16] İnsan bütün ibadetlerinde yaklaşmayı hedeflediği için o ibadet onun kurbanıdır.»Kul ile Halik arasında ki ilişkiyi sağlamlaştırmada» da kadınla erkek arasında hiçbir fark yoktur.[17] Kadının kıymet ve yüceliğine sık sık vurgu yapan Mevlana, "Kadın, Hak nurudur, sevgili değil, sanki yaratıcıdır, yaratılmış değil" sözü ile kadını yaratılmış mahluk değil yaratıcı olarak görmektedir.[18] Bu düşünce çerçevesinde kadın tasavvufta geri planda kalmamış, ulların övgülerine bile mazhar olmuşlardır.

Kaynakça

Amuli, Cevadi, (1996), *Celal ve Cemal Aynasında Kadın*, Çeviren: Ejder Okumuş, İstanbul, İnsan Yay.

Attar, Feridüddin, (2013), *Tezkiretü'l Evliya,* Çeviren: Süleyman Uludağ, İstanbul, Semerkand.

Çubukçu, Hatice, (2006), *İlk Dönem Hanım Sufiler*, İstanbul, İnsan Yay.

Eraydın, Selçuk, (1984),*Tasavvuf ve Tarikatler*, İstanbul, Marifet Yay.

Es-Sülemi, Ebu Abdurrahman, (2012), "Kendilerini İbadete Adayan Kadınlar", Çeviren: Ali Akay, İstanbul, İlk Harf yayınevi.

Güzel, Abdurrahman, (2009), *Dini-Tasavvufi Türk Edebiyatı El Kitabı*, Ankara, Akçağ.

Hakkı, Erzurumlu İbrahim, (1999), *Marifetname*, Çeviren: Faruk Meyan, İstanbul, Bedir Yayınevi.

Helminski, Camille Adams, (2004), *Sûfi Kadınlar Saklı Bir Hazine*, Çeviren: Aslı Özer, İstanbul, Samsara.

Özköse, Kadir, (2007), *Mevlana Celaleddin-i Rumi Düşüncesinde Kadın*, C.Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi, 6/1.

Şentürk, Ahmet Atilla; Kartal Ahmet, (2011), *Eski Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul, Dergah Yay.

Uludağ, Süleyman, (2009), *Sufi Gözüyle Kadın*, İstanbul, İnsan Yay.

[16] Güzel, A., (2009), s.528

[17] Amuli, C., (1996), *Cemal ve Celal Aynasında Kadın,* Çeviri: Ejder Okumuş, İstanbul, İnsan Yay., s.325.

[18] Özköse,K,(2007), *Mevlana Celaleddin-i Rumi Düşüncesinde Kadın, C*. Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi, 6/1, s.51-67.

16. YÜZYIL ŞAİRLERİNDEN KÂNÎ VE MECMUASI

Tuğba SARIKURT – Hilal GÜL

Ahi Evran Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

I. Kânî, Hayatı, Eseri

I.1. Hayatı

Mecmuanın 52b sayfasında "Li-muharririhî" başlığı altında yazılan gazelden, mecmuayı derleyenin "Kânî" mahlasıyla şiirler yazan bir kişi olduğu anlaşılmaktadır. Kânî'nin mecmuada arka arkaya yazılmış üç gazeli bulunmaktadır.

Kânî, Arapça "kinayeli söyleyen; dokunaklı, iğneli söz söyleyen" anlamlarına gelir; Farsça, "maden ile ilgili" anlamındadır. Eserin 16. Yüzyılda yazıldığını esas aldığımızda Kânî'nin de 16. yüzyılda yaşamış olması gerektiğini düşünüyoruz.

Kaynaklarda Kânî mahlasıyla anılan isimlerden sadece bir tanesi 16. yüzyılda yaşamıştır. "Kânî Efendi" olarak adı geçen şair Kastamonuludur. Bilginler zümresindendir ve devrinin şairlerindendir. Müderris, hadisçi, fakìh ve bilgili bir kimsedir (Hasan Çelebi, 2009: 2/195). Kânî Efendi'ye ait sadece bir gazelin üç beyiti bulunmaktadır. Bu gazelin ilk beyiti, mecmuaèda bulunan İshâk'ın bir gazelinin ilk beyitine benzerdir. Bir nazire olabilir. Beyitler şöyledir;

Kânî:	Cām-ı mey olur ise leb-i cānāna berāber
	Dünyāda bir iştir bu ki çaḳ ḳana berāber
İsḥāḳ:	Cām-ı mey(i) ṭutmañ leb-i cānāna berāber
	Lāyıḳ mı bir iş eyleyesün ḳana berāber

I.2. Eseri

Şairin hayatı hakkındaki bilgiler kesin değildir ve şairin incelediğimiz mecmuaè dışında herhangi bir eserinin varlığı hakkında bilgimiz yoktur.

II. Kânî'nin Mecmuası

II.1. Tertip Şekli

Mecmuada şiirler kafiyesine, redifine, türüne, veznine ya da şairine göre sıralanma-

mıştır. Bir kafiye veya redif ile yazılmış şiirin ardında, farklı bir kafiye veya redif ile yazılmış şiir bulunduğu gibi bazen de aynı kafiye ve redif ile yazılmış şiirler arka arkaya yer almaktadır. Aynı durum vezin ve şairlerde de görülmektedir fakat bu durum mecmuada sürekli olarak görülmez, belli bir tertip yoktur.

II.2. Mecmuadaki Şair ve Şiir Sayısı

Mecmuaèda toplam 51 şaire ait 214 şiir bulunmaktadır. Bu şairler ve şiir sayıları şöyledir;

‘Adnî: 3	Fahrî: 1	‘İsâ: 1	Niyâzî: 1	Sun’î: 1
Ahdî: 1	Fevrî: 4	İshâk: 13	Nizâmî: 9	Şem’î: 1
Âhî: 3	Figânî: 14	‘İzârî: 1	Rahîmî: 1	Şevkî: 1
Ahmed P.:10	Firâkî: 1	Kânî: 3	Revânî: 3	Tali’: 3
‘Arifî: 1	Gubârî: 1	Kenzî: 1	Riyâzî: 2	Tavâfî: 1
Cem’i: 1	Hafî: 1	Meâlî: 1	Rizâyî: 1	Velî: 1
Cihâdî: 1	Hâverî: 1	Mecîdî: 1	Rûmî: 1	Visâlî: 1
Çâkerî: 1	Hasbî: 1	Mesîhî: 8	Sabrî: 1	Zârî: 1
Efgânî: 1	Hayâlî: 32	Nazmî: 2	Sa’dî: 1	Zâtî: 23
Emîrî: 1	Hayretî: 13	Necâtî: 22	Sa’i: 1	Zecrî: 1
Emrî: 13				

Bunların yanı sıra makta beyiti sayfa kopukluğundan dolayı bulunmayan ya da yazılmamış olan, dolayısıyla şairi bilinmeyen 19 şiir bulunmaktadır. Bu şairlerden dört tanesinin ismine kaynaklarda rastlanılmadı. Bunlar; ‘İsâ, Efgânî, Rizâyî ve Tavâfî.

II.3. Mecmuadaki Nazım Şekilleri

Mecmuada baştan sona kadar gazel nazım şekli ile yazılmış şiirler vardır. Şiirlerin 3 tanesi hariç diğerlerinin başına “Gazel” başlığı yazılmıştır. Kânî’nin gazelinin başında ise “Li-muharririhî” başlığı vardır, sonrasında yer alan iki gazelin başında da “Velehû” başlığı yazılmıştır. Sadece mecmuaènın son sayfası olan 103a’da bir tane kıt’a bulunmaktadır. Gazellerde olduğu gibi kıt’aya da başlık yazılmıştır.

II.4. Mecmuadaki Kafiye, Redif ve Vezinler

Mecmuada bulunan toplam 233 şiirde kafiye olarak tercih edilen harfler şöyledir;

ر (r): 64	ك (ñ): 8	ش (ş): 3
ه (e,h): 34	ا (a): 7	ق (ú): 3
ى (i): 31	ك (k): 6	ل (l): 3
ن (n): 24	ت (t): 6	ع (è): 1
م (m): 19	ب (b): 4	غ (à): 1
ز (z): 14	د (d): 4	ف (f): 1

Mecmuadaki şiirlerde 77 defa ek redif, 75 defa kelimeden oluşan redif, 20 defa bir ek ve bir kelimeden oluşan redif kullanılmıştır. Bunlarla beraber 14 kez iki kelimeden oluşan redif, iki kez bir ek ve iki kelimeden oluşan redif ile iki kez üç kelimeden oluşan redifler vardır. 43 tane de redifsiz şiir bulunmaktadır.

Mecmuadaki 233 şiirde kullanılan vezinler ve sayıları şöyledir;

fâ’ilâtün / fâ’ilâtün / fâ’ilâtün / fâ’ilün :	78
mef’ûlü / fâ’i lâtü / mefâ’î lü / fâ’ilün :	41
fe’ilâtün/ fe’ilâtün / fe’ilâtün / fe’ilün:	24
mefâ’î lün / mefâ’î lün / fe’ûlün:	18

mefâ'î lün / mefâ'î lün / mefâ'î lün / me fâ'ilün:	16
mef'ûlü / mefâ'î lü / mefâ'î lü / fe'ûlün:	15
fâ'ilâtün/ fâ'ilâtün/ fâ'ilün :	11
fe'ilâtün / mefâ'î lün / fe'ilün:	6
fâ'ilâtün / fe'ilâtün / fe'ilâtün / fâ'ilün:	5
mef'ûlü / fâ'ilâtün/ mef'ûlü/ fâ'ilâtün:	3
fe'ilâtün / fe'ilâtün/ fe i lün:	3
mef'ûlü / mefâ'î lün / mefâ'î lün / fe'ûlün:	2
mefâ'î lün / mefâ'î lün / fe'ûlün:	2
fe'ilâtün / fe'ilâtün / fe'ilâtün / fe'ilâtün:	2
mef'ûlü / mefâ'î lün / mef'ûlü / mefâ'î lün:	2
mef'ûlü / fâ'ilâtün / mefâ'î lün / fâ'ilün:	2
fâ'ilâtün/ mefâ'î lün / fâ'ilâtün/ mefâ'î lün:	1
müf te i lün / fâ'ilâtün / müf te i lün / fâ'ilâtün:	1
mefâ'î lün / fe'ilâtün / fe'ûlün:	1

Kaynakça

Sungurhan, Aysun Eyduran, (2009), Kınalızāde Hasan Çelebi Tezkiretü'ş-Şuʿarā, Ankara.

ESRÂR DEDE RUBAÎLERİNDE SEBK-İ HİNDÎ ÜSLUBU

Ogün Engin ERKAN

İstanbul Kültür Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Asıl adı Mehmet olan şair, İstanbul'da doğmuştur. Doğum tarihi bilinmemektedir. S. Nüzhet Ergun Türk Şairleri adlı eserinde, bir kaynak belirtmeden onun H. 1162 / M.1748'de doğduğunu ve kırk dokuz yıl ömür sürdüğünü söyler.[1] Ailesi hakkında da ayrıntılı bir bilgi bulunmamaktadır. Şair Rum, Latin ve İtalyan dillerine vakıftır. Bunların dışında Arapça ve Farsça'ya şiir yazabilecek derecede hakimdir. Bu da şairin iyi bir eğitim gördüğünü göstermektedir. Oldukça geç bir yaşta Mevlevîliğe intisab eden şairin, Mevlevîlik'ten önce yaşadığı hayata dair şiirlerinden başka işe yarar bir bilgi bulunmamaktadır. Galata Mevlevihane'sinde bin bir gün süren çilesinden sonra dede ünvanını alır fakat o gece ölür (H. 1211/M.1796). Esrâr Dede'den bahseden kaynaklar, onun irfan sahibi, güzel ahlaklı, latif, gönül ehli bir Mevlevî dervişi olduğunu söylerler.[2] Bir divanı, bir tezkiresi (Tezkire-i Şu'arâ-yı Mevlevîyye), 176 beyitlik küçük bir mesnevisi (Fütüvvet-nâme-i Esrâr) ve bir adet lügat çevirisi (Lügat-i Talyân) bulunmaktadır.

Lirizmi oldukça fazla kullanan Esrâr Dede'nin, eserlerinde fikir ve duygu ön plandadır. O, şiirlerinde şekle önem vermek yerine duygularını ön plana çıkararak basit bir dil kullanmıştır. Bu sebeple Esrâr Dede "ses" değil, "söz" şairidir.[3] Şairin divanındaki rubaîleri toplam 148 adettir. Bunların sekiz tanesi Farsça yazılmıştır. Bildirimizin de konusu olan rubaî nazım şekline Sebk-i Hindî şairlerinin ilgisi diğer şairlere nazaran daha fazla olmuştur. Daha çok insanın iç dünyasını ve hayallerini işleyen Sebk-i Hindî şairleri, bu bakımdan rubaîlerin de içeriğini değiştirmiştir. Şimdi rubaîlerdeki başlıca Sebk-i Hindî unsurlarına kısaca göz atabiliriz.

Öncelikle tasavvufi muhtevanın işlenişi bakımından Esrâr Dede'nin rubaîlerini ayrı bir yere koymalıyız. Şairin rubaîlerinin büyük bir çoğunluğu dini-tasavvufi konularda yazılmıştır. Allah'ı, Hz. Muhammed'i, dört halifeyi ve Mevlevi büyüklerini (Mevlâna,

[1] Horata, O., (1998), Esrâr Dede Hayatı, Eserleri, Şiir Dünyası ve Divanı, Ankara, T.C. Kültür Bakanlığı Yay., s.6
[2] Horata, O., (1998), s.28
[3] Horata, O., (1998), s.70

Şems-i Tebrizî, Hasan Çelebi, Rusuhî, Sultan Veled, Şeyh Gâlib) tasavvufi şiirlerinde oldukça sık işleyen Esrâr Dede, ayrıca Mevlevî dervişlere öğütler de vermektedir. :

Ey Mevlevî menba'-ı fenadır matbah
Kân-ı ni'am-ı nûr-ı rızâdır matbah
Her şu'lesi bir nûr-ı tecelli-i cemâl
San ''vâdi-i Eymen-i'' hüdâdır matbah

Esrâr Dede, Hint üslubunun önemli bir unsuru olan, soyut-somut kavramlarla kurulan tamlamaları rubaîlerinde kullanmıştır:

Şeb geldi yine gamınla kaldım tenhâ
Hicrân elemi hâbı harâm etdi bana
Bir yanımı aldı âteş-i vâ-veylâ
Bir yandan ise hücum eder bahr-i belâ

Yukarıdaki beyitte de görüldüğü üzere ''ateş'' kavramı şairin rubaîlerinde görülen bir kavramdır. Bunun dışında ''hayret ve Musa-Tûr-Tecellî'' gibi imaj ve kavramlar da Sebk-i Hindî özelliği olarak rubaîlerinde görülür:

'Âşk âteşi etdi kâleb ü kalbi harâb
Cibrîl-i dil oldu şu'le-i âha kebâb
Hurşîd-i cihân-ı 'aşk oldu bî-tâb
Ol rütbede şu'lelendi kim tâb-ı 'itâb

Sebk-i Hindî şiirinde ince hayaller ve yeni mazmunların kullanımı da oldukça fazladır. Bu özellik Esrâr Dede'nin bazı rubaîlerinde de görülmektedir:

Rû-pûş iken mihr-i zuhûra şebimiz
Âyîneye suret mi verir kevkebimiz
Hurşîd remed-dîde olur baksa size
Seyr et nerede karar eder mezhebimiz

Ayrıca Esrâr Dede yukarıdaki rubaîde olduğu gibi çeşitli rubaîlerinde, Sebk-i Hindî şiirinin bir başka özelliği olan mübalağa sanatını da kullanmıştır.

Sebk-i Hindî şairleri, sevgilinin kendilerinden önceki ulaşılmazlığını kaldırmış, onu mahallesinde oturan, gezintiye çıkan veya aşığıyla konuşan bir kişi olarak somutlaştırmıştır:

Geldi seherî yanıma ol ateş-rû
Ser-çeşme-i hurşîd gibi elde sebû
Yüzün yüzüme koyup dedi gûşuma kim
Bî-çâre güneş doğdu nedir bu uyku

Yukarıdaki rubaîde, sebk-i vukû olarak adlandırılan bir ara mektep döneminin izleri de görülür. Bu mektebin en önemli husûsiyeti, âşık ile maşûk arasındaki aşk ve aşıklık hallerinin gerçekçi bir dille anlatılmasıdır.[4] Bu rubaîde sevgili, aşığının yanına gelip kulağına bir şeyler fısıldamaktadır.

İnsanın iç dünyasına çokça yöneldiği, benlik duygusunun şiirlerde hat safhaya ulaştığı Sebk-i Hindî üslubuyla Esrâr Dede'nin de benlik duygularını samimice aktardığı ve çektiği acıları şiir diline yansıttığı rubaîleri mevcuttur:

Eyvâh belâ-yı hecre düşdüm eyvah
Sevdâya düşürdü beni gam-ı vâ-veylâh
Herkes bana dîvâne deyü ta'n eyler

[4] Babacan, İ., (2012), Klâsik Türk Şiirinin Son Baharı Sebk-i Hindî (Hint Üslubu), Ankara, Akçağ Yayınları, s.410

Ahvâlimi kimse bilmez illa'llâh

Türkçe kaynaklar, Osmanlı sahası Sebk-i Hindî şiirinin özelliklerinden bahsederken, Sebk-i Hindî şairlerinin derin ve ince hayalleri dile getirmek suretiyle, sıklıkla tezata yer verdiklerini vurgulamıştır:[5]

Gelmez bana gerçi şerbet-i dehr lezîz
Ammâ kef-i dil-berden olan zehr lezîz
Men 'âşıkım 'âşık sana ey dost bana
Lutfun gibi oldu etdiğin kahr lezîz

Sebk-i Hindî şiirinde kullanılan edebi sanatlardan biri olan irsal-i mesel sanatı da Esrâr Dede'nin rubaîlerinde bazen görülür. Saptadığı bir durumu şair, alt mısralarda çeşitli örneklerle açıklar:

Zâhidlere teklîf-i mey-i nâb galat
Elbetde dıraht-ı huşk içün âb galat
Mecrûh-ı gamım ur beni ey hançer-i çeşm
Nîm-bismile gayrı lutf-ı kassâb yasak

Sebk-i Hindî şiirinin en önemli dil özelliklerinden biri olan genişletilmiş tamlamaların sıkça kullanımı, Esrâr Dede'nin de rubaîlerinde başvurduğu bir özellik olmuştur:

Fehm eyle nedir hakikat-i mezhebimiz
Ser-çeşme-i şems-i dindir meşrebimiz
Âsâr-ı zuhura zâhir olsak da yine
Âyîneyi sûretde komaz kâlebimiz

Farsça ağırlıklı bir dil kullanımı da Hint üslubunda görülen özelliklerdendir. Bu açıdan bakacak olursak sekiz tane rubaîsi tamamen Farsça yazılmıştır:

Ân dil ki ez-ân zülf rehî şod çi-koned
V'an ser ki zi-sevdât tehi şod çi-koned
Bâ-ân dil ü ân serî bî-'aşk u hevâ
Ger mülk-i cihân-râ şehî şod çi-koned

Sonuç olarak kendini Mevleviliğe adamış bir şair olan ve rubaîlerini de daha çok bu doğrultuda, dini-tasavvufi konularda yazan Esrâr Dede, şiirle uğraşan biri olarak, kendi döneminin en yaygın üslubu olan Sebk-i Hindî'nin dil ve muhteva özelliklerine tamamen kayıtsız kalamamış, bu özelliklerden bazılarını rubaîlerine yansıtmıştır.

Kaynakça

Babacan, İsrafil, (2012), *Klâsik Türk Şiirinin Son Baharı Sebk-i Hindî (Hint Üslubu)*, Ankara, Akçağ Yay.

Horata, Osman, (1998), *Esrâr Dede Hayatı, Eserleri, Şiir Dünyası ve Divanı*, Ankara, T.C. Kültür Bakanlığı Yay.

[5] Babacan, İ., (2012), s.371

EDEBÎ BİR MEKTEP OLARAK HÂTEMÎLER VE HÂTEMÎLERDE MAHALLÎLEŞME EĞİLİMİ

Serkan DEMİR

İstanbul Kültür Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

18. yüzyıl, Osmanlı coğrafyasındaki siyasi ve ekonomik çözülüşlerin sosyal hayat üzerindeki etkisiyle bir nevi olgunlaşma ve bu olgunlaşma sayesinde kendi sesini bulabilme çabalarının yaşandığı tarih olur. Ele alacağımız çalışma içerisinde yer alan üç şairin -Akovalı-zâde Hâtem (ö.1754), Mehmet Emin Belîğ (ö.1760) ve Râtib Ahmed Paşa (ö.1762)- Yenişehr-i Fener'deki Hoca Hâtem'in sohbet mahfilinde bir araya geldikleri vakit sadece dinî yahut siyasi sohbetlerin edilmediği, ders aralarında muhakkak şiirden de bahsettiklerini, bunun üzerine kafa yorduklarını söyleyebiliriz. Bu düşüncenin desteklenmesini sağlayan husus ise ele aldığımız üç şairin tam bir Divana sahip olmalarıdır. Bu Divanları baz aldığımızda da ortaya çıkan önemli bir nokta ise bu üç şairin birbirlerini etkilediği ve birbirlerinden etkilendiğidir. Yüzyılın hemen başında Sâbit'in ve Nedim'in ortaya koydukları şiirler, bir arayış içerisinde olan şairlere de yeni bir kapı aralamaktadır. Hâtem, Belîğ ve Râtib'in şiirlerinde hissedilen bu birlikteliğin en önemli tezahürü ise mahallîleşme adını verdiğimiz eğilimde kendisini göstermektedir.

Kendisinden önce gelmiş bazı şairlerden tabii olarak etkilenen Hâtem'in, kendi sesini bulan bir şiir diline sahip olduğumuzun farkındadır. Fars şiirinin o kalıplaşmış ve artık sunî gelen hayal malzemesi, dil aracılığıyla azaltma isteği belki de çeşitli sebeplerle yapmış olduğu yolculuklar sırasında dimağında yer etmiştir. Türkçe söylemek ve bunu gür bir sesle dillendirmek, elbette dönemin ve edebî zihniyetin etkin rol oynamasıyla mümkün olmuştur:

Biz Türkçe söyleriz 'Acemî dikkat eylesin
Hâtem döner reddiyyelenür her Derriyemiz (Hâtem/G.61-5)

Onun bu kararlı söyleyişi aynı şekilde Belîğ'de de kendisini hissettirmiştir. Belîğ, her ne kadar Farsçanın bir şiir dili olduğunu kabul etse de "Türkî zebânı", yani Türkçeyi bilinçli bir biçimde tercih ettiğini ifade etmektedir:

Türkî zebânı eyle bu tarz ile intihâb
Elyak egerçi nazma zebân-ı Derriyedir (Belîğ/G.69-4)

Fars'tan üstün olma iddiası belki de klasik Türk şiiri içerisindeki en büyük iddialardan biridir. Çünkü şair kimliklerinin önünde yaklaşık iki yüz senelik bir önceliğiyle duran Fars şiiri ve şairleri her zaman bu duyguyu hissetmelerine sebebiyet vermiştir. Mağrur söyleyişlerinin altında yatan bu bilinçdışı durum çoğu kez belirli bir hâl alarak şiirde kendisine yer bulur. Belîğ, üstünlüğünü Anadolu'da kabul ettirdiğini iddia edip bunun yanı sıra Fars şairlerini de geçeceğini söyleyebilmektedir:

Pişvâsı benüm ammâ şu›arâ-yı Rûmuñ
Giçerem böyle giderse füsâhâ-yı 'Acemî (Belîğ/K.7-30)

Bunun yanı sıra Fars şairlerini taklit ederek Farsça şiir yazanlara da bıyık altında gülerek dalga geçmekte ve bir anlamda onları yermektedir. Çünkü ona göre kekliği taklit eden karganın, sonunda kendi yürüyüşünü dahi unutmasına benzeyecektir bu durum:

Fârsî şi›r yapar Rûm'da şâ›ir mesela
Revişin zâğ unudur kebki iderken taklid (Belîğ/G.35-5)

Aynı ifadeye Râtib'in bir beytinde de karşılaşmaktayız. Taklit ederek aslı gibi olamayacak olan karga düştüğü bu sahtelikten kurtulamayacak ve bu yüzden de ne olursa olsun o beklediği itibarı da bulamayacaktır:

Aslı gerek cilâ-yı safâ-yâfte-i nihâd
Şûr-ı ta'abla sâhte zâğa ne i'tibâr (Râtib/G.71-6)

Üstün olma ve bu üstünlüğü dile getirme Hâtemîlerde sık sık karşılaştığımız durumlardan biridir. Hâtem, bir gazelinde bu sefer yerelliğin ön plana çıktığı bir anlayışla İstanbul kumaşının meşhur Halep kumaşından üstün tutmuştur. Daha öncesinde Halep kumaşının değeri hakkında hem-fikir olan şairler XVIII. yüzyılda bu imge değişikliğinin birçok sebebi olabilir. Cemal Kurnaz konuyla ilgili yazmış olduğu bir makalede Halep Kumaşı›nın yerini bu yüzyılda Hint Kumaşı›nın aldığını söylemektedir. Hint Kumaşı dönem içersinde etkisini gösteren Sebk-i Hindî akımının da bir nevi yenilikçi ruhunu simgeleştirmektedir.[1] Bu iki farklı kumaş imgesinin yanına Hâtem, İstanbul Kumaşı'nı eklemektedir. İstanbul kumaşı, eskisi gibi değeri olmayan Halep Kumaşı'nın yerini alabilecek derecededir. Bu yüzden Hâtem'in "nenün nesidür" diye bir yandan dalga geçen tavrı yerli unsurların o dönemde revaçta olmasının vermiş olduğu özgüvenden kaynaklanmaktadır. Tabii yine buradaki "biz" sözcüğü, bizi Hâtemîler mektebini düşünmeye sevk etmektedir:

Biz kumâş-ı Sıtanbul'uz Hâtem
Laf-bâf-ı Haleb nenüñ nesidir (Hâtem/G.46-7)

Hâtemîler, 18. yüzyılın edebiyat alanındaki en önemli yönü olan mahalli konuların edebiyata girmesiyle birlikte bu duruma kayıtsız kalmamışlar ve şiirlerini önemli bir bölümünü bu malzemelerden yararlanarak oluşturmuşlardır. Her fırsatta şiire konuk edilen canlı hayat sahneleri, çeşitli meslek gruplarına dair yerel detaylar ve gündelik hayatın belli başlı sorunları, sanatlarına da mahalli bir doku kazandırmıştır. Tabii burada bütünüyle böyle bir malzemenin kullanıldığını savunmaktan ziyade, dönemin belli başlı eğilimlerin Hâtemîlerde niteliksel olarak bu yönde görüldüğü için önem veriyoruz. Coğrafya olarak genellikle yaşadıkları yeri ve özellikle İstanbul'un semtlerini şiirlerinde kullanmaları, buna bağlı olarak bir anlam bütünlüğü meydana getirmeleri dikkat çekicidir. Her coğrafyanın kendine has gelenekleri ve âdetleri olması da, bu bilinçte ifade edildiği vakit

[1] Kurnaz, C., (2007), "Şiirsel Bir İmge Olarak Halep Kumaşı", *Turkish Studies*, s.618-623.

önem kazanır. Hâtemîlerde coğrafyanın da etkisiyle bu geleneklerin şiir malzemesi olarak kullanıldığını söyleyebiliriz. Bireyin toplumla kurmuş olduğu ilişki ve bu ilişkiler neticesinde meydana getirmiş oldukları bazı hareketlilikler (alış-veriş, düğün vb.) yerellik bakımından değerlendirildiğinde yazdıkları şiirlerde karşımıza çıkmaktadır. İnsanların inanç biçimleri, inanışlarından ortaya çıkan ritüelleri de tabii olarak zamanla bir yerel kimlik kazanmasıyla beraber, çoğu zaman da bunun birer kültür öğesi haline dönüştüğünü düşünmemize sebebiyet vermektedir. Sanat ve sanatla ilişkisi olan bazı mecraların, yine eğlence ve oyun materyallerinin kullanılması ve şiirlerde zikredilmesi de muhtevayı canlı kılan unsurlardandır. Belli noktalardaki aksaklıkların sosyal hayatı etkilemesi ve bunun neticesinde ortaya çıkan komik veya trajik durumlar; bir aktarım öğesi olarak şiirin muhtevasında yer bulmuştur. Hâtemiler ismiyle zikrettiğimiz bu grup, mahallîleşmenin etkin görünümünü güçlendirecek parçaları şiirlerinde söz konusu etmiş olmaları ve bunun için de canlı bir üslup meydana getirmeleri muhtevanın bu tablodaki görünümünü güçlendirmiştir.

Kaynakça

Ceylan, Ömür, (2011), "Büyüyen Gölgeler Yüzyılı 18. Asır Klasik Türk Şiiri", *Bağ Bozumu*, İstanbul, Kesit Yay.

Demirel, Gamze, (2005), *Belîğ Mehmet Emin Divanı İnceleme,Tenkitli Metin, Tahlil*, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Horata, Osman, (2009), *Has Bahçede Hazan Vakti*, ara, AnAkçağ Yay.

Kılıç, Yasin, (1996), *Ratib Ahmet Paşa Divanı, Hayatı, Edebî Şahsiyeti, Divanının Tenkitli Metni ve İncelemesi*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Kurnaz, Cemal, (2007), "Şiirsel Bir İmge Olarak Halep Kumaşı", Turkish Studies

Özgül, M. Kayahan, (2006), *Divan Yolu'ndan Pera'ya Selametle Modern Türk Şiirine Doğru*, Ankara, Hece Yay.

Varışoğlu, Celal, (1997) *Hâtem Hayatı, Edebî Şahsiyeti, Divanının Tenkitli Metni ve İncelemesi*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

ÜTOPYA - DİSTOPYA BAĞLAMINDA *BALIK İZLERİNİN SESİ* ROMANI

Deniz ÜRÜN

İnönü Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

İdeal toplum tasavvurlarına hemen her çağda rastlanmaktadır. Gerçekleştirilmesi imkânsız dünya tasavvuruna ütopya adı verilir. Platon'un (M.Ö.427-347)Devlet (M.Ö. 375) adlı eserinden itibaren ideal bir toplum düzeni isteği insanoğlunu ütopyalar düşlemeye götürmüştür. Ütopyanın isim babası olarak bilinen Thomas More, 'yer' anlamına gelen 'topos' kelimesinin başına 'yok' anlamındaki 'ou' ve 'iyi' anlamındaki 'eu' öneklerini birleştirerek getirmiş ve 'ütopya' kelimesini oluşturmuştur (Doğan, 2008: 67).

Ütopya beraberinde karşı ütopyaları yani distopyaları doğurmuştur. Günümüze kadar gelen ütopik metinler insanların vazgeçilmez bir gereksinimi olmuştur. Dünya edebiyatını yıllarca besleyen bir kaynak olan ütopya Türk Edebiyatında özellikle Tanzimat'tan sonra kendini göstermeye başlamıştır. Türk edebiyatında ütopya türünün ilk örneği rüya metinleridir. Namık Kemal'in rüyası Türk edebiyatında ilk ütopik eserdir. İsmail Gaspıralı'nın (1851-1914) 'Darürrahat Müslümanları'ndaki '1887-1889'Darürrahat Türk edebiyatının ilk ütopik romanı olarak dikkat çekmiştir (Canbaz Yumuşak, 2012: 55). Ütopyanın izleri Servet-i Fünun'la devam etmiştir. Edebi metinler içerisine yedirilen ütopya tasavvurlarıyla birlikte insanlar fikirlerini ortaya koymaya imkân bulmuşlardır. Cumhuriyet Dönemi Türk edebiyatında Buket Uzuner'in ikinci romanı olan 'Balık İzlerinin Sesi' romanı 1992 yılında yayınlanmıştır. 1993 yılında Yunus Nadi Roman Ödülü'ne layık görülmüştür.

Türk edebiyatında alışılmışın dışına çıkan bir romandır. Bu çalışmada Türk edebiyatına yeni bir kapı açan Buket Uzuner 'in 'Balık İzlerinin Sesi' romanı, ütopya – distopya bağlamında çözümlenmeye çalışılacaktır.

Eserin Konusu

Buket Uzuner'in 'Balık İzlerinin Sesi' romanı değişik uluslardan seçilmiş seksen sekiz özel insanın normallerin dünyasından uzakta yaşamak için Fantolt Seçkin Öğrenciler

Merkezi'nde bir araya gelişlerinin öyküsüdür. Roman, Türkiye'den gelen Afife Piri'nin gözünden anlatılmaktadır. Burada ünlü yazar Romain Gary'nin ismini edinen Romain Kacew ile tanışarak duygusal bir bağ kurar.

Zaman geçtikçe buraya misafir olarak gelen seçkin öğrenciler sürekli olarak izlendikleri düşüncesine kapılırlar. Kısa bir süre sonra Fantolt Öğrenci Merkezi'nin gerçek yüzü ortaya çıkar. Aslında burası bir kliniktir ve bu seçkin insanların deli oldukları düşünülür. Kliniğin kurulma amacı bu insanları normalleştirmektir. Bu mekân seçkinler için tam bir distopyadır. Seçkin öğrenciler buranın iç yüzünü gördükten sonra kurtulma yolları arayışı içerisine girerler. Romain Gary'nin liderliğinde Balık İzlerinin Sesi Adası'na kaçarlar. Romanın ütopik yönü ortaya çıkmıştır. Bu adaya yerleştikten sonra Romain Afife'yi aşklarının devam edebilmesi için terk ederek normallerin yaşam alanına dönmeyi seçer. Adanın yok olmasıyla roman son bulur.

Balık İzlerinin Sesi Romanında Aşk

Romanda aşk Anders-Afife Piri-Romain Gary üçlüsü arasında yaşanır. Romanda ütopik aşkı ve cinselliği temsil eden Afife ve Romain'dir. Fantolt Öğrenci Merkezi'nde başlayan aşk Balık İzlerinin Sesi Adası'nda devam eder. Balık İzlerinin Sesi Adası'na gelindiğinde Romain, birlikte yaşayarak aşkını öldürmek yerine Afife'den ayrılır. Ve böylece aşklarını ölümsüz kılarlar. Romanda cinsellik fazla yer tutmaz. Kısaca anlatılmıştır. Ebedileştirilmeye çalışılan saf bir aşk anlayışı mevcuttur.

Fantolt Öğrenci Merkezi: Distopya

Ütopik bir kurgu üzerine kurulan eser, seçkinlerin Fantolt Öğrenci Merkezi'ne getiriliş sebebini öğrenmeleriyle distopya mahiyetine bürünmüştür.'Önemli bir tarafıyla oyun fikri üzerine kurulan Balık İzlerinin Sesi, Birleşmiş Milletler tarafından seksen sekiz ülkeden seksen sekiz özel burslu seçilmiş öğrencinin bir yıl boyunca kalacakları adı belirtilmeyen kuzey ülkelerinden birinde yine adı verilmeyen bir kentinin kırk bir kilometre dışında ormanın içerisine toplanmaları, kendilerini seçilmiş üstün kişiler olarak görürlerken gerçekte bu yerin bir klinik olduğunu, kendilerine de deli gözüyle bakıldığını öğrenmeleri sonucunda buradan kurtulma çabaları ve bu çabaya bağlı olarak ütopik bir mekân olan Balık İzlerinin Sesi Adası'na kaçmaları üzerine kurulmuştur.' (Gariper, Küçükcoşkun, 2007:71) Fantolt merkezinin seçkinler için normallerden kurtuluş yeri olarak görülmesi, merkezi ütopik bir mekân olarak karşımıza çıkarmıştır. Daha sonra buranın bir klinik olduğunu öğrenmeleri merkezi ütopik mekândan distopik bir mekâna dönüştürmüştür. Bu mekânda seçilmiş öğrencilere zihinlerini kontrol etmek amacıyla pembe haplar verilir, kameralarla odaları izlenir ve insani yakınlaşmalara karşı bir dizi önlem alınır. Merkezin gözlerden uzak ve kasvetli havası buranın tam bir distopya olmasını sağlamıştır. Bunun sonucunda kurtuluşu Balık İzlerinin Sesi Adası'na kaçmakta bulurlar. Seçkinlerin adayı cennetten bir yer olarak görmeleri eserdeki ütopya unsurunun şekilenmesine zemin hazırlamıştır.

Ütopya: Ada

Balık İzlerinin Sesi Adası ütopyadır. Eser T.Compenalla'nın 'Güneş Ülkesi' Francies Becon'un 'Yeni Atlantis' Peyami Safa'nın 'Yalnızız' ı Thomas More'un Ütopya'sı ile benzerlikler göstermiştir. Seçkin öğrencilerin klinikten kurtuluş arayışları, mutlu bir yer tasarlamaları ütopyayı doğurmuştur. Balık İzlerinin Sesi Adası bir ütopya olarak karşımıza çıkmıştır. Thomas More'nun Adası ile Balık İzlerinin Sesi Adası arasında benzerlik vardır. Eserde seçilmişlerin Fantolttan çıkarak Balık İzlerinin Sesi Adasına gelişleri 'bir soykırımdan kurtuluş' olarak nitelendirilmektedir (Uzuner, 2006: 161). Adanın birçok farklı özelliği

vardır. Daha önce balıkların yaşamış olduğu bu ada balıkların burayı terk etmesiyle birlikte seçkin öğrencilere kalmıştır. Ada seçkinler için düşledikleri hayatı yaşabilme imkânı sunar.

Herkesin kendi kişiliğine uygun olarak tasarlanmış bir evi vardır. Bu adadaki evlerde tüm kıymetli sanat eserlerinin aslı bulunmakta gerçek dünyada ise taklitleri mevcuttur. Balık İzlerinin Sesi Adası'nda ilginç bir yaklaşımla karşılaşılmaktadır. 'Ulaşım faytonla sağlandığı gibi tekerleksiz, negatif yer çekimi üreten beyin gücüyle çalışan ulaşım araçları vardır'(Uzuner, 2006:178-179). Adadaki bu araç tamamen ütopik bir şekilde tanımlanmıştır.

Ada'da yönetimden bahsetmemiz pek mümkün değildir. Herkes seçilmiş olduğu için toplumun düzenini bozacak davranışlarda bulunmamaktadırlar. Romanın sonunda adanın ütopik olması özelliği öne çıkmakta ve yok oluşu anlatılmaktadır. Hiçbir zaman mevcut olamayacak olan ütopik Balık İzlerinin Sesi Adası ortadan kaybolur ve bu bitiş tarzıyla birlikte yazar romanın gerçeklikle bağını ortadan kaldırarak ütopik-fantastik bir yapıya bürünmesine imkan sağlar:

"Balıklar kaybolunca, deniz sustu. Sudaki bütün sesler, izler ve yüzler eridi, söndü, yitti.
Ve deniz sustu.
Deniz sustu.
Sustu deniz.
Sustu.
Deniz.
Deniz aslında sus-tu.
Aslında.
Deniz.
Sus" (Uzuner, 2006: 214).

Bu satırlarla son bulan roman, bir kâbusla başlayıp güzel bir rüyâdan uyanışla son bulmuş gibidir. Deniz adeta yaşanan tüm olayları saklayan bir sığınağa dönüşmüş, adayı içerisine saklamıştır.

Sonuç

Ütopya, gerçekleştirilmesi imkânsız dünya tasavvurudur. İnsanlarda ideal bir toplum düzeni isteği yıllarca süregelmiştir. Dünyada bu türün ilk örneğini Thomas More vermiştir. Bizim edebiyatımızda ise Namık Kemal'in 'rüyâ metinleri' bu türe örnek verilebilir. Ütopya zamanla karşı ütopya olan distopyayı meydana getirmiştir. Uzuner'in Balık İzlerinin Sesi romanı bu türde önemli bir eserdir. Eser normallik-seçilmişlik çatışması üzerine kurulmuştur. Seçilmiş öğrencilerin normalleştirilmeleri için kurulan Fantolt Öğrenci Merkezi distopya, bu öğrencilerin daha sonra sığındıkları Balık İzlerinin Sesi Adası ütopyadır. Adanın bir çok olağanüstü özellikleri vardır. Seçilmişler, normallerin dünyasından kaçış yolu olarak adayı tercih etmişlerdir. Romanda aşk gerçek mutluluğa ermek için terk ediliştir. Roman adanın yok olması ile son bulmuştur. Bu ada yazarın ve seçilmişler olarak adlandırılan roman kahramanlarının ütopyası olarak karşımıza çıkmıştır.

Kaynakça

Canbaz Yumuşak, F. (2012), 'Ütopya, Karşı-Ütopya ve Türk Edebiyatında Ütopya Geleneği', *Bilig*, Bahar 2012/61.

Doğan, Sedat (2008) , 'Ütopya ve Trajedi', *İLEM*, 3/65-82.

Gariper, Cafer; Küçükcoşkun, Yasemin, (2007), 'Buket Uzuner'in Kişilikler Oyunu ve Fantastik-Ütopik Dünyası: Balık İzlerinin Sesi Romanı', *Türkbilig*, 2007/14.

Uzuner, Buket (2006), *Balık İzlerinin Sesi*, İstanbul, Everest Yayınları

CAHİT KÜLEBİ'NİN RÜZGÂR ADLI ŞİİR KİTABINDA KENDİ YAŞAMINA AİT DİL BİLGİSEL VE SÖZCÜKSEL İZLER

Ebru KUYBU

Uludağ Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı

Cumhuriyet sonrası Türk şiirinin öne çıkan isimlerinden biri Cahit Külebi'dir. Yaşadığı dönemde herhangi bir edebî topluluğa katılmamış olan Külebi, hiçbir zaman kendi toprağından, duygu dünyasından, çocukluk, gençlik ve olgunluk dönemi yaşam izlerini şiirlerine yansıtmaktan vazgeçmemiştir. Cahit Külebi'nin 1946 yılında yayımladığı "Rüzgâr" adlı şiir kitabı da şairin kendi yaşamından izleri ve duygularını hem dil bilgisel unsurlarla hem de kelime dünyasıyla yansıtmasıyla önem taşımaktadır.

Bu bildiride; Cahit Külebi'nin "Rüzgâr" adlı şiir kitabında yaşam öyküsüne ve duygu dünyasına ait izler, iyelik ekleri, kişi zamirleri, zaman ekleri gibi dil bilgisel unsurlar ve Külebi'nin seçtiği kelimelerle ortaya konmaya çalışılacaktır. Bu şekilde şairin ortaya koyduğu içerikle dilsel yapının örtüştüğü, dil bilgisel unsurlar ve kelime dünyasıyla konunun birbirini tamamladığı görülecektir.

Türkçede görülen geçmiş zaman "Fiilin (eylemin) belirttiği kavramın, içinde bulunan zamandan önce olup bittiğini kesinlikle bildiren zaman ekidir."[1] Bunun dışında görülen geçmiş zaman eki belli bir tanıklığı ya da olaydan ve durumdan emin olma halini ifade ettiği için Külebi'nin şiirlerinde sıkça kullandığı dil bilgisel yapılardandır.[2]

Külebi'nin 1947 yılında kaleme aldığı "Günler Bana Bir Hikâye Anlattı"[3] şiiri Külebi'nin yaşam öyküsünden bir kamera kaydı gibi zihinde tuttuğu insan manzaralarından izler taşır. "Geçen gün bir kadın gördüm.", "Geçen gün bir adam gördüm." gibi doğrudan gözlemlere dayalı tecrübelerin "gördüm", "dedim" gibi I. teklik kişi eki -(I)m ve tanıklık ifade eden görülen geçmiş zaman eki -dI ile kullanılması yaşam tecrübesine dilsel örgünün de eşlik ettiğinin kanıtıdır.

[1] Gülensoy T, (2010), *Türkçe El Kitabı*, Ankara , Akçağ Yayınları, s.568.
[2] Yaman E,(1999*), Türkiye Türkçesinde Zaman Kaymaları*, Ankara, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Dil Kurumu Yayınları:730, s.23.
[3] Külebi C, (2009), *Bütün Şiirleri*, İstanbul, Bilgi Yayınevi, s.98.

"Şahıs zamirleri, varlıkları kişi olarak temsil eden ve kişi adlarının yerine geçen zamirlerdir. Bütün varlıklar teklik ve çokluk biçimleri ile üç şahısta toplanırlar. Bunlardan birincisi konuşan veya konuşanlar: ben, biz; ikincisi kendisine söz söylenen veya söylenenler; sen, siz; üçüncüsü de sözü edilen şahıs, nesne veya şahısları ve nesneleri karşılayan o, onlar'dır."[4] diyen Zeynep Korkmaz'a uygun olarak Külebi, şiirlerinde yaşam öyküsünün izlerini, ben ve biz zamirlerini kullanarak vermeyi tercih etmiştir.

"Her gün bir taşını söker atarız/Hele bir işimize elversin/Tozu dumana katarız." [5] dizelerinde Külebi, edindiği tecrübeleri aktarırken "biz" zamirini kullanmayı tercih etmiştir. "Biz" zamiri, şairin kendisinin de içinde bulunduğu en az iki kişilik bir grubu ifade ettiği için dizenin dil bilgisel yapıyla da örtüştüğü görülmektedir.

Cahit Külebi, bir Anadolu çocuğudur. Tokat-Zile'de başlayan hayat macerası Artova, Sivas, Niksar, Ankara, İstanbul, Kayseri, İzmir gibi şehirlere kadar uzanmıştır. Cahit Külebi'nin "Kadınlar III" adlı şiirinde "Sade bunlar mı Cahit Külebi!/ Doğup büyüdüğün Niksar'da/ Kadınlar görmedin mi?" [6]demiştir. Cahit Külebi, bu şiirde kendiyle konuşma havasındadır ve bu havayı dilsel yapıyla da pekiştirir. Söz varlığında yaşamında önemli yer tutan mekân adlarından Niksar'ın da geçtiği görülmektedir.

İyelik ekleri de Külebi'nin Rüzgâr'ında sıklıkla kullandığı eklerdendendir. Özellikle I. teklik ve çokluk kişi iyelik eklerini tercih ederek Külebi, kendi yaşam izlerini vermeyi amaçlamaktadır. "Bu ekler, adın karşıladığı nesnenin kime veya neye ait olduğunu bildiren, sahiplik gösteren ve adlar ile adlar arasında bağlantı kuran eklerdir."[7]

"İstanbul'daki" adlı şiirinde kendi öz yaşam öyküsüne dönen ve bunu dil bilgisel unsurlarla anlatan Külebi, "İstanbul'da bir sevdiğim vardı/Keçi yavrusuna benzer/Rüzgâr eserdi hafiften gözlerimde/Halden anlardı."[8] der. Bu dizelerde Külebi'nin keçi sözcüğünü benzetme olarak kullanması sözcük dünyasına kendi öz yaşam öyküsünün damga vurduğunu göstermektedir. "sevdiğim" ve "gözlerimde " ifadelerinde geçen +(I)m I. teklik kişi iyelik eki ve şairin tecrübelerine uygun olarak kelime dünyasında yer verdiği İstanbul sözcüksel ve dil bilgisel izlere işarettir.

Cahit Külebi, kendi yaşamındaki izleri şiirlerinde dil bilgisel ve sözcüksel izlerle yansıtmayı tercih etmiş ve bunun için de çeşitli yollar izlemiştir. Tüm örneklerin ışığında şu sonuçlara varılabilir:

Cahit Külebi, Rüzgâr adlı şiir kitabında "ben" I. teklik kişi zamirini ve "biz" I. çokluk kişi zamirini sıklıkla kullanmıştır.

Cahit Külebi, Rüzgâr adlı şiir kitabında fiil çekimlerinde genellikle görülen geçmiş zaman eki olan ve bir tanıklığı ifade eden –dI zaman ekini kullanmayı tercih etmiştir.

Dikkat çeken unsurlardan biri de fiil çekiminde kullanılan zaman eklerinin I. teklik ve çokluk kişi ekleri olarak tercih edilmesidir.

Külebi, dil bilgisel yapıyı kurarken kendi yaşamından izleri sahiplik-aitlik bildiren I. teklik ve çokluk kişi iyelik ekleri ile de pekiştirmiştir.

Cahit Külebi'nin de kendi yaşam tecrübelerine bağlı olarak söz varlığını kurduğunu ve buna bağlı olarak Anadolu'da geçen çocukluğuna bağlı olarak mekân ve şehir adları, özel yaşamına bağlı olarak özel adlar Rüzgâr adlı şiir kitabında sıkça yer almıştır.

[4] Korkmaz Z., (2009), *Türkiye Türkçesi Grameri Şekil Bilgisi*, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, s.405.
[5] Külebi C., (2009), *Bütün Şiirleri*, İstanbul, Bilgi Yayınevi, s.98.
[6] Külebi C., (2009), *Bütün Şiirleri*, İstanbul, Bilgi Yayınevi, s.111.
[7] Korkmaz Z., (2009), Türkiye Türkçesi Grameri Şekil Bilgisi, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, s.405.
[8] Külebi C., (2009), *Bütün Şiirleri*, İstanbul, Bilgi Yayınevi, s.113.

Kaynakça

Çetişli İsmail, (2012), *Cahit Külebi ve Şiiri*, Ankara, Akçağ Yay.

Gülensoy Tuncer, (2010), Türkçe El Kitabı, Ankara, Akçağ Yay.

Kaya Bilgegil, (2009), *Türkçe Dilbilgisi*, Erzurum, Salkımsöğüt Yay.

Korkmaz Zeynep, (2009), Türkiye Türkçesi Grameri Şekil Bilgisi, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları.

Külebi Cahit, (2009), *Bütün Şiirleri*, İstanbul, Bilgi Yay.

Külebi Cahit, (2007), *İçi Sevda Dolu Yolculuk*, İstanbul, Bilgi Yay.

Uyguner Muzaffer, (1991), *Cahit Külebi, Yaşamı, Şiiri, Yapıtları, Seçmeler*, İstanbul, Altın Kitaplar.

Yaman Ertuğrul, (1999), *Türkiye Türkçesinde Zaman Kaymaları*, Ankara, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Dil Kurumu Yay.: 730.

POSTMODERN ŞİİR TÜRKÇEDE

Ekrem HOSEYNREZAIMIVERUD

Allame Tabatabai Üniversitesi,Yabancı Diller Fakültesi,Türk Dil ve Edebiyyat Bölümü

Özet

Postmodern şiirde şair dilin tüm kurallarınından vazgeçiyor ve boş bir kafada yeniden nahv yaratıyor.Postmoderrn şiirde, şiirin tüm unsurları dilin kendi içinden alınıyor ve tasvirler yaranıyor ve dil okadar seçkin oluyor ki şiirin tüm yaratacağı alanı ve unsurlarını kapsıyor .Başka bir değişle şiir, dil yönelimli oluyor .Şiirin olayı(anlam,içerik veya şekil) hepsi dilin içerisinde oluşuyor.Bu tür şiirlerde tasvirler dilin içerisinden doğup ve dilsel tasvirler oluşturuyorlar. Pol Riker bu tür şiirler hakında şöyle söylüyor: postmodern şiirde şair standart dilin içerisinden yeni bir nahv yaratıp ve dilin standart gramerini bozar.İşte bu dil yapısını bozmaya ve yeni yapı doğurmaya, anlamların geç anlaşılmasına ve ibham yaratmasına neden olur.Dil yönemli şiir, postmodern şiirlerde yaranılabilir ve dilin dibine kadar gidip ve labirnetlerinden geçiyor.

Reza Beraheni'nin "Kelebeklere Hitap" kitabında postmodernizmle ilgili şöyle söylemektedir: "Tabiat parçalanmalı ve yeniden yapılmalı. Şiir gerçeği unutmalıdır. Gerçeğin bir bölümü de şiirin organik şeklidir! O da bozulmalı !"postmodern şiirde şair asılı pazıl parçalarından oluşan bir metin yaradır ki her parçanın kendine has özelliği var ama sonuçta asılı olduklarına rağmen metnin derinliğinde okuyucu için bir dünya yaradıyorlar ki okuyucuya hem tanış hem de yabancıdır ve Pol Riker'in söylediğine göre postmodern şiirin zorluğu ve güzelliği bu yeni nahvi yaratmasındadır. Aşağıda bu kavram Türk edebiyyatında incelenecek.

Anahtar kelimeler: Postmodern,şiir,dil yapısını bozmak

Giriş

Türkçede postmodern şiiri incelemeden önce genel olarak postmodern şiirin özelliklerine bir deyinelim.Post modern şiirin en önemli özelliklerini şöyle sıralayabiliriz:- Yapısöküm, Farklı bakış açısı, polifoni, klaj, şizoferni tasvirler, disiplinsizlik, doğrusal olmayan gelişme, merkezi olmayan ve dağınık yapı, dengesizlik, belirtsizlik, odaklı soyutlama, iham, soyutlama, postmodern şiirin en belirgin özelliklerindendir.

Ama Türk edebiyatında gerçekten postmodern şiirin özelliklerini taşıyan ve o tarzda şiir söyleyen şair var mi? Benim ülkemde (İran) Türkiye'nin modern ve çağdaş edebiyatı ile ilgili bilgiler ve kitaplar çok sınırlıdır. Üniversitemide bulunan sınırlı hocaların hepsi de sadece klasik edebiyatta uzmanlar. Bunun için ben araştırmamın temelinin çoğunu intenette buldum. Yani Türk edebiyatında postmodern olarak algılanan şiirleri sitelerden yakaladım.

Bu konuyu incelemek için iki şair seçip şiirlerini incelemekten başka yol bulamadım.Bu konuda Türk edebiyyatında bu tarza en yakın şair Atila İlhanı buldum. Ama onun şiirlerini de inceledeiğimde bu sonuça vadım ki Atila İlhanın şiirleri çoğunlukla postmodern şiirin özelliklerini taşımamaktadır. Ben bunu demekten amacım mesela Atila İlhana eleştiri yapmak veya onu tenkit etmek değildir. Belki Atila İlhan kendisi o tarzda şiir söylemeği tercih etmiyor ve kendi tarzını daha beyeniyor. Ama benim demek istediğim şu ki: Türk Edebiyatı o kadar dil ve edebiyat zenginliğine rağmen neden bu konuda geride kalmıştır.

Postmodern şiir 1945'de ABD'de yaygınlık kazandı. Yani yaklaşık 70 yıl önce ve bunun yanında baya kurslar ve kurumlar bu akımı şiirde gelişletmek için açıldı. Örneğin: Allen Ginsberg, Luwrence Ferlinghetti'nin başını çektiği Beat Kuşağı, Newyork Şiir Okulu vb. Bunlar hepsi postmodernizm çerçevesinde düşünülen şiir akımlarıdır. Ama gerçekten Türk Edebiyatında bu akımı gelişletmek için bir kurum falan kurulmuş mu? Yani şunu diyebilirmiyiz ki: Şiirin de gelişmesi toplumsal ve ekonomik gelişme ile yakından ilgili midir?

Şimdi bunu daha açıklamak için Türk edebiyatına okuduklarım içinde postmodern'e yakın şiirlerden birisini seçip ve onu gerçek bir postmodern şiir (Türkçe çevrisi ile) ile karşılaştırmak istiyorum. Atila ilhanın Sisler Bulvarı şiiri ve Richard Brautigan'ın "All Watched Over By Machines Of Loving Grace" şiiri.Şiire bir genel bakışla yola çıkalım;

All Watched Over By Machines Of Loving Grace

I like to think (and the sooner the better!)/ of a cybernetic meadow/ where mammals and computers/ live together in mutually/ programming harmony / like pure water/ touching clear sky/ I like to think (right now, please!)/ of a cybernetic forest / filled with pines and electronics/ where deer stroll peacefully/ past computers/ as if they were flowers/ with spinning blossoms/ I like to think (it has to be!)/ of a cybernetic ecology/ where we are free of our labors/ and joined back to nature/ returned to our mammal/ brothers and sisters/ and all watched over/ by machines of loving grace.

Şiirin Türkçe'ye Çevirisi:

Düşünmek istiyorum (ve her ne kadar erken o kadar iyi)/ oradaki göğüs ve bilgisayarlar/ beraber yaşıyorlar/ bir harmoni planlıyorlar/ tertemiz su gibi/Gökyüzüne dokunuyorlar/ bir saybernetik ormandan/ düşünmek istiyorum/ çam ve elektronik ile dolu/ geyiğin yürüdüğü yerde/ eski bilgisayarlar/ aynen bir çiçek oldukları gibi/ Gunçelerin devrildiği zaman/düşünmek istiyorum/bu olmalıdır/ saybernetik ekolojiden/ bizim işçilerden farig olduğumuz zaman/ ve tabiata dönmemiz/göğüslerimize dönmemiz/ kiz ve erkek kardeşlerimiz/ve hepsi izlemeğe oturdular.

Sisler Bulvarı

elinin arkasında güneş duruyordu/ aylardan kasımdı üşüyorduk

/ ağacın biri bulvarda ölüyordu/ şehrin camları kaygısız gülüyordu/ her köşe başında öpüşüyorduk/ sisler bulvarı'na akşam çökmüştü/ omuzlarımıza çoktan çökmüştü/ kesik birer ... tren düdükleri iç içe giriyorlar/ aklımı fikrimi çeliyorlar/ aksaray'da ışıklar yanıyor/ sisler bulvarı ayaklanıyor/ artık kalbimi susturamıyorum

"Sisler Bulvarı" şiiri Türk Edebiyyatının tasvir zenginliğini gösteren bir şiirdir.Şiir mekan-özne-hayat düzleminde kurgulanmıştır.öznenin bir bulvarda gergin yaşamının çıkış yolu yok gibidir.Şiir bir bulvar tasviri ile başlıyor ve yavaş yavaş sisler bulvarın sakladığı hayatın ayrıntılarına giriyoruz ve böylece şiir bir çizgisel büyüme ile devam ediyor.

Şiirde hiç bir yeni nahv yaranmamıştır ve okuyucu sonuçta asılı bir vaziyette kalmayıp kafasında bir sonuçlama yapıyor ve o da modern hayat içinde gittikçe çevresinden kopan, ortak iletişimleri kaybeden bir kişinin trajik durumunu karşılamasıdır. Çünkü şiire dikkat edildiğinde öznenin yalnız bir bulvardan başka bir tanıdığı, dostu, ahbabı ya da başka ir mekan figure yoktur.Burada bildiri için sayfaların sınırlı olduğundan dolayı ben sadece kısa bir bakış yaptım bu şiir için.

"All Watched Over By Machines Of Loving Grace" şiirinde görüldüğü gibi şair farklı ve birbirlerine ilgisiz kavramları yan yana koyup ve dile yönelik bir şiir yartmıştır. Okuyucu şiiri okurken dil çerçevesinin nadir bir kelime oyunları görmektedir. Burada şair İngilizce'nin normal dil yapısını bozup ve kendine özgü bir nahv yaratmaktadır.

Sonuç

Benim bu bildiride demek istediğim şey Türk Edebiyatını soru işareti altına sokmak değildir.Aksi taktirde ben bu bildirini Türk Edebiyyatına merakımdan dolayı yazdım. Gerçekten bu boşluk için bir çare kılınmamalı mı? Bu ülkenin o kadar zengin kültür ve edebiyyata sahip olduğu zaman neden bu konuda boşluk yaşamaktadır ve eğer böyle değilse yani eğer ben yanılıyorsam o zaman tanıtımda eksiklikler yaşanıyor. Ben internette aradığımda da postmodern şiir ile ilgili yazı falan çok az gördüm. Ama alla şükür roman alanında postmodern ile ilgili yazarlar vardır örneğin Orhan Pamuk. Türk Edebiyyatı postmodern şiir alanında da iyice yetişmiş şairler beklemektedir

Kaynakça

Bozorg, Emin, A., (2014), "Azerbaycan Çağdaş Şiirinin İncelemesi (İran), *Şiir Dergisi*,7.

İhsan, Kolcu, A., 2007, *Modern Türk Şiiri*, Salkımsöğüt Yay.

Şevki, A., (2009), *Edebiyat ve Yorum: Deneme, İnceleme, Eleştiri*, http://books.google.com/books

SEVİNÇ ÇOKUM'UN BİR ESKİ SOKAK SESİ ADLI HİKAYE KİTABINDA RENKLER

Esra YİĞİT

İstanbul Kütür Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Sevinç Çokum, Türk edebiyatında kadın duyarlılığı ve İstanbul denilince akla gelen hikaye yazarlarımızdandır. Bu duyarlılıklarının yanı sıra ilk hikayelerinde renkleri kullanışıyla dikkat çeker. Sevinç Çokum'un ilk hikayelerinden oluşan Bir Eski Sokak Sesi adlı hikaye kitabında yirmi dört hikaye bulunmaktadır. Bu çalışmada bazı hikayelerde kullanılan renklerin geçtiği bölümler ele alınarak hikayelerin renklerle ilişkisi ele alınmıştır. Çokum'un hikayelerinde belirgin olan üslup tanımlarken 'halihazır ile geçmiş, fert ile toplum, şiir ile gerçek, iç ile dış arasındaki karmaşanın sistemli bir biçimi' şeklinde tarif edilebilir.[1] Bu hikayelerde mekan olarak İstanbul ön plandadır. Hikayelerde kadın karakterler yoğunlukta olmakla beraber, kadın hassasiyetleri de hissedilir. Karakterler, mekan, tabiat, hissiyatlar tasvir edilirken sık sık renklere başvurur. Renkler, objelerin sıfatı olarak kullanılır. Bazı hikayelerinde de objelerin ve karakterlerin kendisi olarak görülür. Gözlem gücünün de etkisiyle renkler, Çokum'un zihnine ve dolayısıyla hikayelerine ince ince işlenmiştir. Eğik Ağaçlar adlı hikayede renkler kişileşmiş ve asileşmişlerdir:

'Ötelerde bir gökkuşağı, belli belirsiz uzanmış yatıyordu. Birden sarıya boyandı bütün bulutlar. Durmadan koşan bulutların rengi hızla değişip, pembeye döndü sonra. Uzak maviliklerde mercan adaları bunlar. Artık koşmuyorlar yüksek yerlere çekildikleri için.

Gökkuşağı kayboldu. Siyah bir duman, yürüdü yürüdü; bütün renkler bu dumanla örtüldü.'[2]

Bir Eski Sokak Sesi adlı hikayede yazarın sarı, mavi ve kırmızı renklerini adeta bilinç bir şekilde kullanıldığı görülür. Çocukluğunda yan evde oturan hasta kadını anlattığı bu hikayede hakim temanın hüzün olması ve sarı rengi birçok şekilde kullanması dikkat çeker:

'Onların arasındayım. Sarı bir renk düştü, sarı bir çığlık, duvarlara, toprağa, bulutlara. Mimozalar yol alıyor ağlaya ağlaya. Eski sayfalarda pas rengi lekeler...Hastanın başaklı saçlarında ölüme giden renk.'[3]

[1] Kaplan, M, (2008), *Hikaye Tahlilleri,* İstanbul, Dergah Yayınları, s. 347.
[2] Çokum, S., (1993), *Bir Eski Sokak Sesi,* İstanbul, Ötüken Neşriyat, s.7.
[3] Çokum, S.,(1993), s. 10-11.

Mavi, ruhsal dünyanın ve derin tutkuların ifadesidir. Aynı zamanda barışı, sevgiyi ve şifayı sunar. Bazen olumsuzluğu, sürekli arayış içinde olmayı temsil eder.[4] Hikayelerinde mavi rengini sık sık kullanan yazar, bu hikayede hasta kadının yorganının mavi olduğunu ifade eder. Seçilen renkler, hikayedeki duygu yoğunluğunun okuyucuya birebir geçmesinde etkilidir.

'Oysa, mavi yorganının altından, yalnızca beyaz, zayıf kolunu çıkardı.' [5]

Aynı hikayede anlatıcı bir çocuktur ve hastaya şifa vermesi için iki kırmızı karanfil atar baca deliğinden. Kırmızı, fiziksel gücün, hareketin ve canlılığın rengi olması ile hastaya şifa vermesi ümit edilir[6]:

'Bir başka gün yine çıktım dama. İki kırmızı karanfil bulmuştum bir yerden. Onları, delikten içeriye attım. Heyecanlanmıştım. Oysa, odasına seslendiğim gün heyecanlı değildim. Ona hayat kokan bir kırmızı vermek isteyişim, yaşamasını arzu ettiğim içindi.' [7]

Bitpazarı adlı hikayede, hikaye kahramanı Hilmi Üstüngör ve eşi arasında geçen diyalogda evin boyanacağı renkler konuşulur. Emekli olan adamın ve eşinin yaşları itibarı ile yaşama umudu simgeleyen, enerjinin, bereketin, huzurun ve güvenin simgesi olan yeşili tercih ettikleri görülür[8]:

'- Oturma odası yeşil olacak. Biliyorsun.

- Yeşil.' [9]

Aynı hikayede renkler, baş kahramanın zihnindeki şaşkınlığı ve karmaşayı ifade etmek için kullanılmıştır:

'Durdu. Gökyüzüne baktı. Şakağında kırmızı, sarı, yeşil bir ağrı.'[10]

Mavi Karanlık adlı hikayede, bir hastanın gözünden hastane günleri anlatılır. Hastane, hasta psikolojisine uygun olarak mavi renginin sakinliğinin ve tekdüzeliğinin okuyucuya yansıtılışı hikayede yer bulur[11]:

'Koğuş, mavi uyku ışığına terk edildiği zaman yattığım yerden yine de görebiliyorum dünyayı.

Duvardaki mavi ışık, zamanın rengi.'[12]

Gecenin karanlığı, hastaların bıkmışlığı tek renk altında toplanır:

'Mavi karanlıkta, uyanmış ya da hiç uyumamış gözler, bir hareket bir ses arıyor.'[13]

Bir Çingene düğününün anlatıldığı Bir Düğün Sofrası adlı hikayede, Çingenelerin ruhlarındaki dinamizmin kıyafetlerinin rengiyle de yansıtıldığı görülür:

'Kapıyı, saçları ortadan ayrılıp topuz yapmış, kırmızı elbiseli bir kadın açtı.'[14]

Kocaman Bir Akça Ev adlı öyküde romatizması olan Emine adlı küçük kızın, mavi kanatlı uçan çiçekler olduğunu söylemesi bütün sağlık sorunlarına rağmen umut ve özgürlük hisleriyle dolu bir çocuk tablosu çizer:

'– Mavi kanatları var. Hiç görmedin mi? Uçar onlar. Hele bir açsınlar, toplayacağım sana, diyordu.'[15]

[4] Ustaoğlu, E., (2007) " Renklerin İnsan Yaşamındaki Yeri" (Yüksek Lisans Tezi, Maltepe Üniversitesi), s. 45.
[5] Çokum, S., (1993), s.11.
[6] Ustaoğlu, E., (2007), s. 44.
[7] Çokum, S., (1993), s.12.
[8] Ustaoğlu, E., (2007), s. 44.
[9] Çokum, S., (1993), s.19.
[10] Çokum, S., (1993), s.22.
[11] Ustaoğlu, E., (2007), s. 45.
[12] Çokum, S., (1993), s.27.
[13] Çokum, S., (1993), s.28.
[14] Çokum, S., (1993), s.49.
[15] Çokum, S., (1993), s.52.

Dönme Dolap adlı hikayede yazar, duyguları birer renk olarak görür. Mavi, bu hikayede zarar verici nitelikte, kurşun niyetine kullanılmıştır:

'O gözler, insanı delik deşik edici maviler boşaltıyordu.' [16]

Sonuç olarak renkler, anılan hikayelerde anlatımı güçlü kılmak adına yoğun bir biçimde kullanılmıştır. Sevinç Çokum, sıklıkla kullandığı renklerle okuyucuya istediği mesajı başarılı bir biçimde aktarmıştır.

Kaynakça

Çokum, Sevinç, (1993), *Bir Eski Sokak Sesi*, İstanbul, Ötüken Neşriyat.

Kaplan, Mehmet, (2008), *Hikaye Tahlilleri*, İstanbul: Dergah Yay.

Ustaoğlu, Eda, (2007), *Renklerin İnsan Yaşamındaki Yeri*, Yüksek Lisans Tezi, Maltepe Üniversitesi.

[16] Çokum, S., (1993), s.61.

BEYAZ GECELER'DEN *KARARTMA GECELERİ*'NE 'KARANLIK' İMGESİ ÜZERİNE KARŞILAŞTIRMALI BİR OKUMA DENEMESİ

Eylem DİYAPOĞLU

İnönü Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Karanlık imgesi çoğu zaman bilinmezliklerle dolu bilinçaltının bir yansıması olarak karşımıza çıkar. Bu çalışmada karanlığın bireysel izdüşümü zaman, mekân, ses gibi unsurlarla ilişkilendirilerek Karartma Geceleri[1] ve Beyaz Geceler2 romanları üzerinden izah edilmeye çalışılacaktır. Yine bu romanlardan yola çıkılarak karanlık imgesini yorumlamaları bakımından farklı ve ortak yönleri tespit edilecektir.

Karartma Geceleri Mustafa adlı veremli bir şair öğretmenin II. Dünya Savaşı yıllarında siyasi görüşleri yüzünden kaçış serüvenini ve yakalandıktan sonra hapsedildiği hücrede yaşadıklarını anlatan realist bir eserdir. Eserin genelinde bir umutsuzluk havası hâkimdir. Yazar bu durumu büyük ölçüde 'karanlık' imajıyla sağlamıştır. Karanlık, mekânı niteleyen bir sıfat olmasının ötesinde kaçak psikolojisine sahip kişinin ruh dünyasını açığa vuran bir işlevle karşımıza çıkar.

Mustafa'nın bulunduğu daimi iki mekân vardır: Biri karartmanın uygulandığı İstanbul sokakları diğeri karanlık hücresidir. Bu sokaklarda karanlık; sonsuz, belirsiz, derin ve sağlamdır. Çünkü bu bir "Kurşun geçirmez karanlık."(KG s:82) tır. Burada karanlık, kahramanın hem kaçmak zorunda olduğu hem de saklandığı yer olma işlevini üstlenir. Kaçmasının nedeni polislerin devriye gezdiği vakitlerde bir sığınak vasfı taşıyan karanlığın ayrıntıları örtme özelliğinin olmasıdır. Saklanmasının sebebiyse polisler ışıklarını doğrultmadıkları sürece saklandığı karanlığın kucağında özgürlüğün havasını soluyabilmesidir.

Karanlık hücre onun için, zaman hakkında hiçbir bilgi vermeyen, daima karanlık olan dışarıdan bağımsız ayrı bir dünyadır. Ayrı bir dünya olarak ele almamızın nedeni

[1] Ilgaz, R., (2004), *Karartma Geceleri,* İstanbul, Çınar Yayınları

[2] Dostoyevski, F., (1997), *Beyaz Geceler; Başkasının Karısı,* İstanbul, Varlık Yayınları

başkişinin kendini dışarıdaki zamandan ve yaşamdan soyutlamasıdır. Yaşama belirtisi ışıksa yaşanmamışlığın belirtisi de karanlıktır. "Yaşama belirtisi tek bir ışık yok." (KG s:14) Bu durum bize mezar çağrışımını da yapmaktadır. Başkişinin "Sanki bütün koğuşların pireleri burada toplanmıştı." (KG s:9) demesi de kendisini bir ceset, pireleri bu cesedi kemiren canlılar olduğu yönünde düşündürmektedir. Mustafa'nın arkadaşı Faruk'un kaldığı hücreyi 'mezarlık' olarak adlandırması da bu tespitimizi doğrular niteliktedir: "Sonradan öğrendim bu hücrenin bir ünü olduğunu. Girip çıkanlar arasında mezarlık diye adı varmış. Yani senin anlayacağın Çanakkale türküsünde olduğu gibi, ölmeden mezara koydular beni!" (KG s:155)

"Bir kapı gıcırtıyla aralanınca, nemli, karanlık duvarların arasına itiliverdiler." (KG s:18) şüphesiz bu karanlık duvarlar sadece fiziki babda somut bir karanlık değildir. Aynı zamanda bu duvarların, mahkûmların çektiği ezalara tanık olması nedeniyle karanlık bir geçmişi vardır. Buraya itilen kahramanlar da karanlık geçmişin artık birer parçası olmuştur.

Ses, kahramana karanlıkta yol gösteren, bazı durumlardan haberdar eden bir metafor olarak karşımıza çıkmaktadır. Hücredeyken duyduğu kadın sesi, ona muhayyilesinde kadının nasıl biri olabileceğiyle ilgili tasvirler yaptırmaktadır: "Kızına seslenen annenin saçlarının rengini bile düşünüp bulmuştu. Gözleri olsa olsa açık yeşil, yanakları pembe, sağlıklı ve canlı bir kadındı." (KG s:9) Kahraman cezaevindekilerin kim olduğunu, nereye gittiğini yine büyük ölçüde ses yardımıyla bilmektedir: "Bir zincir şakırtısıyla, dar koridordan kopup gelen, ya Sotiri'dir ya da Ömer. Topukları basık kauçuk ayakkabılarını sürüyerek geçense mutlaka Halil'dir." (KG s:9)

Yazar, eserin genelinde ezilen bir halktan bahsetmektedir: "İstiyorum ki halk, kendi çektiklerinin ayrımına varsın. Bir kez halk yoksulluğunun ayrımına varırsa. Daha doğrusu halk, halk olarak kendi gücünün ayrımına varırsa… Kaderine öylesine razı olmuş görünüyor ki." (KG s:27). Sosyal tenkit içeren bu ifadelerden hareketle halkın içine düştüğü bu durumu yazarın karanlık ile imgelediğini görüyoruz: "Gecenin ve karartmanın suskusunda çiğnenen karların ezilişi duyuluyordu." (KG s:75) Bu sözler Mustafa'nın misafir olarak kaldığı arkadaşı Cengiz'in evinde, Cengiz'in kız arkadaşı Çiğdem'e yakalandığı ve gitmek zorunda olduğu bir durumda söylenir. Burada kar olan kahraman ve kahraman gibi düşünen aydın arkadaşlarıdır. Bu karları ezen ise karanlık yüzler, ülkeyi yönetenlerdir. Bu durumu sessizce izleyenler ise karartma uygulamasıyla3 sindirilen, susan, korkan halktır.

Karanlık, Mustafa'nın İstanbul sokaklarında iken sevdiklerine kavuşma saati olmakla birlikte aynı zamanda onun kaçması gereken bir zamandır. Kahraman bir fare gibi kendisini yakalamaya çalışanlardan kaçmaktadır. Onun için karanlık, bilinçsizce yürümektir, yönünü bulamamaktır. Çünkü karanlık korkudur: Bilinmezliklerin korkusu… O, bu korkuların üzerine yürüdükçe geride aydınlık izler bırakmaktadır. Karanlık gerçekçiliğinin bir sonucudur. "Geceler çoğunlukla olumsuz gerçekliğin bir metaforu olmuştur…"4 Bıraktığı aydınlık izler de arkasından gelenlere yani topluma bir yol gösterici meşale görevi üstlenmektedir: "…toplumun kurtuluşu yolunda, olumlu bir eyleme karışarak… Yazdığı her dizede bu eylemin bir çekirdeğini görmeseydi, alacakaranlıklarda bu arka sokaklarda ne işi vardı?" (KG s:169) "Gözleri yürüdükçe alışıyordu karanlığa. Geriye dönüp bakınca geçtiğinden daha da aydınlık görüyordu karışık sokakları…"(KG s:117)

[3] Aslan, M., (2014), *Karartma Geceleri ve II. Dünya Savaşı Yılları,* http://www.rifatilgaz.org/wpsite/?p=263
[4] Albayrak, B. S., (2014), *Karartma Geceleri'nde Bir Aydın Kuşağının İzleri,* http://www.rifatilgaz.org/wpsite/?p=259

Karartma Geceleri'nde olduğu gibi Beyaz Geceler'de de 'karanlık' imgesi roman kişisinin ruh haliyle ilişkilendirilerek kullanılmıştır. Beyaz Geceler: "Metin türü; roman, duygusal roman, kısa roman, yahut isterseniz uzun hikâye gibi çeşitli biçimlerde tanımlanır"[5] biz bu tanıma katılmakla birlikte eseri 'roman' türünde yazılmış bir metin olarak ele alacağız.

Romanın kahramanı hayalperest bir genç adamdır. Bir gece kendisi gibi yalnız olan genç bir kızla tanışır. Genç kız bir yıl sonra dönmek vaadiyle giden sevgilisini beklemektedir. Sevgilisi dönmüştür ama onunla buluşmaya gelmemiştir. Bu sırada hayalperest gençle yakınlaştığı dört beyaz gece geçirir. Dördüncü gecenin sonunda kızın sevgilisi gelmiştir. Genç kız, hayalperest gençle aralarındaki ilişkiyi bitirerek sevgilisine döner. Genç adam da hayaller üzerine inşa ettiği yaşantısına geri döner.

Bu hayalperest genç için iki dünya vardır. Biri hayallerinin kurulduğu yer olan 'karanlık oda' sıdır. Diğeri ise hayalinin 'idealinin' gerçekleştiği yer olan sokaklardır. Sevdiği kızla aralarında geçen konuşmadan hareketle böyle bir çıkarımda bulunuyoruz: "-Âşık mı oldunuz? Kime? -Hiç kimseye. Bir ideale. Düşüme giren kadınlara." Sokaklar kahramanı gerçekle yüzleştirdiği için ona geleceği düşündürür (BG s:27, 28).

Karanlıkta uzaklaştıkça kaybolan siluet gibi odası yavaş yavaş kararan kahraman da hislerinin derinliğine gömülmekte ve gerçek dünyadan soyutlanmaktadır.

Karanlığın çöktüğü vakitler, onun hayal dünyasının kurulduğu anlardır. Hayalini gerçekleştiren sevdiği kızla da bu zamanda tanışır. Ancak onunla geçirdiği dört gecede karanlığa pek vurgu yapmaz. Çünkü bu geceler kahramanın mutlu ve umut dolu olduğu gecelerdir: "Şu anda o kadar neşeli, mutlu, cesur ve zekiyim ki, size kolayca yanıt vereceğim." (BG s:29) Yazar ise bu durumu mutsuzluğu ve umutsuzluğu simgelemek için kullanır: "Gecelerim o sabah bitti. Tatsız bir gündü. Yağan yağmur kederli kederli penceremin camına vuruyordu. Odam karanlıktı." (BG s:57) Yazarın eserine "Beyaz Geceler" adını vermesi de karanlık imgesinin doğurduğu olumsuz hissiyatı ortadan kaldırmak istemesindendir.

Karartma Geceleri'nde Rıfat Ilgaz, ses unsurunu karanlık içinde yolunu bulmaya çalışan kişi için olumlu bir unsur olarak kurguya dâhil ederken Dostoyevski, sesi kahramanın hayal dünyasını yıkan tahripkâr gücüyle romanında kullanır. Ses onun için kişiyi düşlerden uyandırarak realitenin tahakkümüne teslim eden bir güce sahiptir. Bu durumu, genç kızla aralarında geçen konuşmadan anlıyoruz: "Tam o sırada odanıza sırık gibi uzun, babacan, biri dalıp: 'Birader şimdi Pavlosk'tan geliyorum,' diye bağırırsa, komşunun ağacından çaldığı elmayı cebine sokarken yakalanan çocuk gibi kızmaz mısınız Nastenka?" (BG s:26).

Sonuç

Karartma Geceleri'nde ses, kahramanın karanlık hücresiyle dış dünya arasında bağlantı kuran yapıcı bir unsurdur. Karanlık hücre mezarıdır. Karanlık sokaklar ise kaçmak zorunda olduğu labirent mekândır.6 Karanlığın çöktüğü zamanlar sokaklardayken sevdiklerine kavuşma saatidir. Karanlık hücredeyse zaman mefhumu önemini yitirmiştir, zamansızlık söz konusudur.

Beyaz Geceler'deyse ses, kahramanın hayal dünyasını yıkan, yıkıcı bir unsurdur. Karanlık kahramanın umutsuzca kurduğu ütopyasıdır. Bu dünya karanlığın çökmesiyle kurulur, günışığıyla yıkılır.

[5] Denissova, N., (2010), Hayalperestin Türkçedeki Yolculuğu Fedor Dostoyevski ve Beyaz Geceler, İstanbul Üniversitesi Çeviribilim Dergisi, 1 (2), s:2

[6] Korkmaz, R., (2007), Romanda Mekanın Poetiği, *Edebiyat ve Dil Yazıları,* s: 403-410

İki farklı dönemde ve coğrafyada kaleme alınmış bu iki eserde karanlık, kolektif bilinçte 'umutsuzluk' ve 'yaşamdan soyutlanma' kavramlarını temsil etmektedir. Yazarların bu eserleri kaleme aldığı dönemde içinde bulundukları toplum sıkıntılı zamanlar geçirmektedir. Karanlığa dair ortak bir algının oluşmasında büyük oranda bu durum etkili olmuştur.

Kaynakça

Albayrak, B. Sadık, (2014), *Karartma Geceleri'nde Bir Aydın Kuşağının İzler*i, http://www.rifatilgaz.org/wpsite/?p=259

Aslan, Mustafa, (2014), *Karartma Geceleri ve II. Dünya Savaşı Yılları*, http://www.rifatilgaz.org/wpsite/?p=263

Denissova, Nilüfer, (2010), Hayalperestin Türkçedeki Yolculuğu Fedor Dostoyevski ve Beyaz Geceler, *İstanbul Üniversitesi Çeviribilim Dergisi*, 1 (2), s.2

Dostoyevski, Fyodor, (1997), *Beyaz Geceler; Başkasının Karısı*, İstanbul, Varlık Yay.

Ilgaz, Rıfat, (2004), *Karartma Geceleri*, İstanbul, Çınar Yay.

Korkmaz, Ramazan, (2007), Romanda Mekânın Poetiği, *Edebiyat ve Dil Yazıları*.

SABAHATTİN ALİ'NİN EDEBİ YAŞAMI VE KUYUCAKLI YUSUF ROMANI

Güngör BAŞDİNÇ

Yüzüncü Yıl Üniversitesi

Yaşamı

25 Şubat 1907'de Gümülcine kazasına bağlı Eğridere köyünde doğmuştur. Babasının yüzbaşı olması sebebiyle görev yerinin sık sık değişmesinden dolayı Sabahattin Ali ilköğrenimini İstanbul, Çanakkale ve Edremit'te tamamlamak zorunda kalmıştır. Eğitimini 1927'de Muallim Mektebi'nde tamamlar. Milli Eğitim Bakanlığı'nın açtığı sınavı kazanarak eğitim amacıyla iki yıl (1928-1930) süreyle Almanya'da kalır.

Ülkeye döndüğünde Orhaneli'nde ilkokul öğretmenliği, Aydın ve Konya'da ise ortaokullarda Almanca öğretmenliği yapmıştır. 1932 yılında Atatürk'e hakaret ettiği gerekçesiyle bir yıl Konya ve Sinop cezaevlerinde tutuklu kalır, 1934 yılında Milli Eğitim bakanlığının Neşriyat Müdürlüğüne alınmış, ardından Ankara 2. Ortaokul'da öğretmenlik yapmıştır. 1935 yılında Aliye Hanım ile evlenmiş, 1936'da ise askerliğe alınmıştır. 1948 Zincirli Hürriyet'teki bir yazısı yüzünden üç ay Paşakapısı Cezaevi'nde hapis yatar. Yaşadığı zorluklardan, baskılardan dolayı yurt dışına kaçmaya verir. Pasaport alamadığı için kaçak yollardan Bulgaristan'a kaçmaya karar verir, kendisini yurt dışına kaçırması için para karşılığı anlaştığı Ali Ertekin tarafından vurulur.

Sanatı

Sabahattin Ali, talihsizliklerin yaşamı boyunca peşini bırakmadığı isim olmuştur. Yaşamı boyunca yaşadığı sıkıntıları kendini hissettirir bir şekilde eserlerine yansıtmıştır. Yazdığı romanlar, öyküler, şiirler geçmişten günümüze halen aynı popüliterliğini korumakta, halen en çok okunan eserler arasında yerlerini almaktadırlar. Yusuf'un yalnızlığı, Raif Bey'in ömrü boyunca peşini bırakmayan içe çekilişi şüphesiz ki Sabahattin Ali'nin kendi kişiliğinden bağımsız değildir. Yazdıklarında otobiyografik unsurlara da yer vermiştir.

Düzenle uzlaşamayan, sol düşüncelere sahip, muhalif bir insan olan Sabahattin Ali, eserlerinde görüşlerini okuyucunun gözüne sokacak kadar açık bir tavır ile, çıplak bir

ideolojik manipülasyon ile vermez ne dediği ne anlatmak istediği aslında ortadadır ama yine de okuyucuya bütün çıplaklığı ile sunulmaz, kahramanlarına slogan attırmaz, görüşlerini konunun gizeminde saklı tutar. Toplumsal yapıya, ezen-ezilen ilişkisine, taşra-şehir arasında ikilemde kalan bireyin yaşadığı psikolojik saplantılara, geleneksel aile yapısına ve bozuk yönlerine dair yazdıklarında kendi fikirlerini eksik etmez.

Taşra olgusu Sabahattin Ali'de ana ekseni oluşturan başlıca konulardandır, taşrada güçlü-güçsüz denklemi, taşrada düzen unsurlarının güçlünün yanında yer alması, ahlaki yozlaşı, çürümüş değerler, ekonomik sömürü değişmez diyebileceğimiz ana konulardan olmuştur. Onun oluşturduğu kasaba tablosunda her zaman kasvetli, bunaltıcı bir hava hakimdir. Sabahattin Ali taşrada yaşayan insana J.Jack Rousseau'nun felsefesinin temel ilkesi ile yaklaşır: "Tanrı elinden çıkan her şey iyidir, insan elinde her şey yozlaşır." Bu görüşte nihilist felsefe de de görülen, "insan doğal olarak iyidir, ama toplumun kurumları yozlaştırır onu." fikri de hakimdir.

Sabahattin Ali edebi yaşamına Balıkesir'de öğretmenlik yaptığı sırada Orhan Şaik Gökyay yönetiminde ki Çağlayan dergisinde yazdığı şiirlerle başlar. Güneş, Hayat, Servet-i Fünun, Meşale gibi dergilerde şiirler yazmıştır. Almanya'ya gidişi onun edebi yaşamında ikinci cepheyi yarattığını söyleyebiliriz. Sabahattin Ali'nin sanatında önemli bir yere sahip olan duyguyu ve doğallığı daha ilk öyküsünde bulmaktayız. 1928 yılında Almanya'da iken yazdığı "Daüssıla" şiiriyle toplumsal düzene, işleyişe eleştiriler yöneltmiştir. Sanatında önemli bir yer işgal eden halk şiirinin etkisi 1934 yılında yazdığı Dağlar ve Rüzgar şiiriyle bir daha gün yüzüne çıkmıştır, bu şiiriyle birlikte edebi yaşamında üçüncü bir evreye girdiği de söylenebilir. 1937 yılında Kurbağanın Serenadı ve Öteki şiirler adlı bir şiir kitabı yayımlanır. 1937 yılında ilk romanı Kuyucaklı Yusuf romanını yayımlar, bu roman Sabahattin Ali'nin edebi yaşamında önemli bir yere sahiptir. 1940 yılında İçimizdeki Şeytan romanını yayımlar. 1946 yılında haftalık olarak yayın yapan mizah dergisi Markopaşa'nın başyazarı olmuştur. Sabahattin Ali bu dergide yazdığı bir yazıdan dolayı üç ay hapis yatar.

Halkçı bir tutumla ele aldığı Kuyucaklı Yusuf romanından sonra öykülerinde de halkçı, inkılapçı tutumunu devam etmiştir. Anadolu'ya yönelme, şehir-köy yaşamı arasında bocalayan insanın durumu ilk olarak Sabahattin Ali'de görülmez ancak realist bir tutumla işlenen bu konular onu Türk edebiyatı içinde çok özel bir yere taşır, popüler olmaktan her zaman kaçınmıştır. Popülist olmak ile halk için yazmak arasındaki ince çizginin bilincinde olup halktan yana olan tavrı her zaman baskın gelmiştir. Sabahattin Ali muhalif yanını bütün yazdıklarında göstermiştir, nitekim yazdığı "Kanal", "Kazlar", "Bir Cinayet Sebebi", "Kafa Kağıdı", "Gramofon Avrat", "Pazarcı", "Fikir Arkadaşı", "Bir Firar", "Düşman" gibi öykülerde de bu tutumunu devam ettirmiştir.

1943 yılında yazdığı Kürk Mantolu Madonna romanı ise Sabahattin Ali ismini çok ayrı bir yere taşımıştır. Türk edebiyatının en özgün karakteri olan Raif Efendi'nin içe kapanık yaşamı, kalabalıklar içinde yalnızlığı, dünyanın anlamsızlığı, karmaşası içinde yaşaması okuyucuyu ilk cümleden itibaren sarar.Sabahattin Ali'nin kırk yıllık yaşamından geriye izleri, etkileri asla silinmeyecek eserleri ve çileli yaşamında yaşadığı haksızlıklar, zorluklar kalmıştır. Günümüzde halen büyük bir değer olarak kabul edilmesi onun halkçı yanından, özgürlükçü tavrından, inkılapçı duruşundan bağımsız değildir elbet.

Kuyucaklı Yusuf Romanı

Sabahattin Ali'nin ilk romanı olan Kuyucaklı Yusuf 1932 yılında yazılmıştır, ilk olarak aynı yıl Yeni Anadolu gazetesinde tefrika edilmeye başlanmıştır, yarıya kadar tefrika edilen eser gazete sahibi Cemal Kutay'ın Sabahattin Ali'ye kitabın telifini ödememesi üzerine Sabahattin Ali tefrikayı yarım bırakmıştır. 1936 yılında Tan gazetesinde tekrar tefrika edilen eser 1937 yılında kitap olarak yayımlanmıştır. Roman birbirinin devamı olan üç bölümden oluşmaktadır.

Foucault'un deyimiyle, iktidarın gözetiminde hapsolmayan, Yusuf'un yaşamının anlatıldığı bu romanda Sabahattin Ali, kasabada ezenin tahakkümünü, bürokrasinin yozlaşmışlığını, ezilen insanın trajedisini aynı kanala akıtmayı başardığı söylenebilir. Kuyucaklı Yusuf romanında yüzeysel yapıda kasabada işleyen bozuk düzenin derin yapıda ise düzenin değişmesi arzusu dile getirilir.

Türk edebiyatının Anadolu'ya yönelmesi Kuyucaklı Yusuf romanı ile başlamamıştır, Sabahattin Ali'den önce Anadolu gerçeğini eserlerinde işleyen Halide Edip, Reşat Nuri, Yakup Kadri gibi yazarların asıl amacı yobaz din adamlarını ön plana çıkararak, Anadolu toplumunu idealize ederek, yapılandırarak Batı toplumunun seviyesine çıkarmak olmuş ve Anadolu genellikle bu yönlerle ele alınmıştır, Kuyucaklı Yusuf'da ise aynı coğrafyanın olaylarının seyri değişmiş, Anadolu'ya yöneliş çok tutarlı ve kapsamlı bir şekilde işlenmiştir. Kuyucaklı Yusuf'da taşra, kasaba, köy gerçeğine bir çok yönden değinilmiştir. Romanda toplumsal düzenin işleyişine karşı muhalif tutum, toplumcu gerçekçi anlayışın içinden gelen duruş, eşraf ve bürokratların işbirliği ile halka yapılan baskılarla, yönetim erki ile eşrafın halka uyguladıkları haksızlıklar, işçilere reva görülen yaşama ve çalışma şartları ekseninde devam ettirilen roman bir başkaldırı romanı olarak da değerlendirilmektedir.

Yusuf'un yaşadığı huzursuzluklar, yalnızlıklar, insanlara, kasabaya yabancılaşması sevgisizlik duvarını yükselten gelişmelerden olmuştur, bunun yanı sıra Yusuf'un kendisini huzurlu hissettiği doğa ile kendisini huzursuz eden kasaba yaşamı arasında yaşadığı karşıtlıklar, şehirde yaşanan ahlaksızlıklar, ahlaki yozlaşı, eşraf kesimindeki bozukluklar, eşrafın güç ile bürokrasiyi baskı altında tutması ile güç dengesinin eşraftan yana olması bütün bu gelişmeler Yusuf'u ruh dünyasında yaşanan çatışmalarla tek başına bırakmıştır. Sabahattin Ali toplumsal yapıda görülen çarpık dengelerle birlikte ezilen halk ile halkın yaşadığı haksızlıklarda sosyalist kıpırdanmalar yansıtmıştır.

Kuyucaklı Yusuf'un olayları Osmanlı İmparatorluğu'nun son yirmi yıllık döneminde geçerse de, yazıldığı 1930'lu yıllarda toplumsal yapı bakımından durum pek değişik değildi. İşte Kuyucaklı Yusuf'ta bu yapıya ve düzene karşı çıkış, yazarını, Orhan Kemal'in, Yaşar Kemal'in ve genellikle Anadolu romancılarının öncüsü yapar.[1]Sabahattin Ali'nin çürümüş, yozlaşmış toplumun kurumları üzerinden anlattığı Yusuf'un öyküsü Berna Moran'ın da dile getirdiği gibi onu Anadolu romanının öncüsü yapar.

Kuyucaklı Yusuf romanında doğa önemli bir yer tutar. Sabahattin Ali, toplumcu gerçekçi akımdan gelen anlayışla ve romantizm akımının doğa tasvirlerini gerçekçi bir gözlemle birleştirerek sunmuştur. Yazar tabiatı kaçış teması olarak kurgulamış, Yusuf'un kasabadan kaçıp sığınabildiği, yaşamın absürdlüğünün ayrımına vardığı bir yer olarak sunulan tabiat, aynı zamanda Yusuf'un psikolojik yapısını çözümleyen bir atmosfere sahiptir.

[1] Moran, B., (2012), Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2, Sabahattin Ali'den Yusuf Atılgan'a, İstanbul, İletişim Yayınları, s.22

Kaynakça

Çelik, Behçet., (2013), "Sur Harabesi Üzerinde Yetişen Yabani İncir", *Notos Öykü*, Geçmişten Bugüne Uzanan Köprü Sabahattin Ali, Sayı 39.

Moran, Berna, (2012), *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2, Sabahattin Ali'den Yusuf Atılgan'a*, İstanbul, İletişim Yay.

MİLLÎ MÜCADELE EDEBİYATININ ANKARA YANSIMALARINA BİR ÖRNEK: İSMÂİL SAFÂ VE *YANIK SESLER*

İbrahim Halil SÖNMEZGÜL

Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

İsmâil Safâ'nın 1925 yılında kalem aldığı Yanık Sesler adlı şiir kitabında buluna şiirleri üç başlık altına incelemek yararlı olacaktır. Çünkü eserdeki şiirlerin sıralanışı o dönemde yazılan diğer şiir kitaplarıyla aynı oluşu bize dönemin edebi özelliklerini de göstermektedir :

Kurtuluş Savaşı ve Anadolu Temalı Şiirler

İsmâil Safâ'nın Yanık Sesler adlı şiirinde ise Kurtuluş Savaşı ve Anadolu temalı şiirlere rastlamaktayız. Biz şiirleri konumuz bağlamında incelerken yazarında yoluna ışık saçan Ziya Gökalp'ın " şuur devrinde şiir susar" anlayışıyla ele alacağız. Mehmet Emin Yurdakul, Türk insanına "ben bir Türk'üm dinim, cismim uludur" diyerek seslenmesine karşın, İsmâil Safâ "ey aziz genç!" diye Türk gencine seslenmiştir. Ziya Gökalp haklıdır; bu devir bir şuur devridir. Türk aydını da şuur devrinde Türk milletine öncülük etmiş ve eserleriyle insanımızı bilinçlendirmiştir. İsmâil Safâ'nın eseri bu açıdan bize önemli bir örnek teşkil etmektedir. Bakacak olursak :

Ey aziz genç!
Hakkının ayaklar altına alınıp yurdunun
Çekindiği, namusuna, canına ve malına kudurmuşcasına
Taaruz u tasallut edildiği anları
Hatırla!..[1]

Bilindiği gibi koskoca İran kültürünün yok olmasına Şehname adlı eser engel olmuş ve bu eser sayesinde yok olmaya karşı mücadele edilmiş; Şehname etkisiyle mücadele kazanılmıştır. Kurtuluş Savaşı'da bizim varlık ve yokluk ile mücadelemizdir.

[1] İsmâil Safâ, *Yanık Sesler*, Yenigün Matbaası, Ankara, 1925,s. 3.

Gazi Mustafa Kemal ve silah arkadaşları önderliğinde Türk milleti, dünya ile mücadele etmiş, düşmanı yenmiştir. İncelersek :

Gönlümün feryadlarını tesbit etmeye kılmam mukatder olsaydı Greklerin
Düzme "İlyada'sından" ve Farsların mağrur ve nankör "Şehname'sinden" daha yüksek ve daha hakiki bir Epope meydana gelirdi.[2]

Türk Kurtuluş Savaşı'nın edebiyatımızda etkisi 1922- 1976 yıllarında kuvvetli bir şekilde yansımasına rağmen o dönemde bazı kesim tarafından tam olarak anlaşılmadığı şiirde vurgulanmak istenmiştir. Kurtuluş mücadelemizin bir epope oluşturamayacağını düşünenlere seslenir:

Bu asırda "Epope" yazılamaz
Diyenlere son Anadolu felaket ve ızdırabından
ve bu uğurda Anadolu Türk'ünün gösterdiği
ilahi fedakarlık ve kahramanlığından haberi olmayanlardır.[3]

Kütahya'nın yakınlarında bulunan Dumlupınar'da 30 Ağustos 1922'de Yunan ordusuyla yapılan mücadele Mustafa Kemal Atatürk'ün bizzat yönettiği için Başkomutanlık Meydan Muharebesi olarak tarih sayfalarında yerini alır. Türk Kurtuluş Savaşı, bu mücadelenin kazanılmasıyla kesin bir zaferle sonuçlanmıştır. İsmâil Safâ'da Dumlupınar'da Sabah şiiriyle vatanın kurtuluşunu müjdeler :

Vatandan göklere yükselen ahı
Yıllarca ufuklar topladı durdu
Fecrle uyanan bir yaz sabahı
İntikam sesleriyle yer, gök kudurdu[4]

Tarih boyunca Türkler, birçok savaşa katılmış ve en kötü zamanlarında bile vatanlarına sahip çıkmışlardır. En zor zamanda bile buhrana düşülmemiş, vatan topraklarına sahip çıkılmıştır. Bu yüzden dünyanın dört bir yanında Türk şehitlikleri vardır:

Bu buhrandır deyip kayıtsız kalma,
Bu bahtsız evlenenin ey necip genci!
Derin gafletlere bunalıp kalma
Bil ki , ölümlerin bu, en iğrenci![5]

İzmir ile İlgili Şiirler

İsmâil Safâ'nın kaleme aldığı şiirlerden bazılarının temaları İzmir ile ilgilidir. Türk Kurtuluş Savaşı esnasında Yunanlılar denize dökülmüştür. Kurtuluş mücadelesi esnasında Dumlupınar'da Yunan ordusu yenilmiş ve Türk ordusu Uşak'a girmiştir. Türk ordusu en nihayetinde 1922'de İzmir'i de işgalden kurtaracaktır. İsmâil Safâ, Elmalı Dağları adlı şiirini bu bağlamda incelemek istiyoruz :

[2] Age 3.
[3] Age 3.
[4] Age 5.
[5] Age 19.

Elmalı dağlarından mehtap yükseliyordu
Ansızın bir vavleyla çalkandı derinde
Askerler akın akın uzaktan geliyordu
Meşaleleri yanmıştı, kanlı süngülerinden[6]

Elmalı dağlarını geçmek İzmir'e yaklaşmak demektir. Bu açıdan önemli bir konumdadır. Elmalı dağlarından geçen Türk ordusu en nihayetinde İzmir'i düşman işgalinden kurtaracaktır. Şâir , İzmir'in Kanlı Akşamı adlı şiirinde mücadelenin ilk gününü şöyle resmeder:

Bir cehennem ki yandı içimde,
Bu kanlı facia çatırdayarak.
Bu zehr su neylese de bir içimde
Daima kalacak Türk'ün kanı ak.[7]

Ziya Gökalp, Türk edebiyatının önde gelen aydınlarından birisidir. Onun fikirleri birçok insanımıza rehber olmuş ve fikirleri günümüze kadar gelmiştir. Genç yaşta ölmeseydi edebiyatımız, insanımız muhakkak daha çok şey kazanacaktı. Gerek Millî Edebiyatın temelinde gerekse millî konulara eğilimli münevverlerimizin eserlerinde Ziya Gökalp'in tesiri vardır.

İsmâil Safâ, Gökalp'i bir mürşid olarak görecektir ve onun Türkçülük anlayışını hayalden gerçeğe dönüştürdüğünü şu mısralarla dile getirecektir :

Ey mürşid! Sensiz kaldık… Sen ki bir dinden
Ufkumuzda parlayan tek bir yıldızdın
Türkçülüğü rü'yalı dehlizlerden,
"Ergenekon" seddinden kurtaran izdin.[8]

3: Aşk Temalı Şiirler:

İsmâil Safâ, daha sonra Cleopatra karakterinden yola çıkarak Cleopatra başlıklı bir şiir kaleme almıştır. Sanatçı birinci dörtlükte Cleopatra'nın adının dört bir tarafa yayıldığını okuyucuya aktarmaktadır:

Bir zaman afet gibi dolaşmış adın.
Görenlere hanman, haram olurmuş.
Her kalbi çiğnemekmiş meğer maksadın.
Can vermekte her gence merâm olurmuş.[9]

Gönül adlı şiirinde ise gönlün sürekli başka güzellere meylettiğini anlatırken güzellerde ise iman olmadığını aktarır:

Güzelden güzele serseri gezerdin
Gönül ne inandın böyle her söze ?
En sonra kendinde nedamet sizden,
İman var mı sandın hiç güzellerde.[10]

[6] Age 15.
[7] Age 7.
[8] Age 23.
[9] Age 28.
[10] Age 30.

KERİME NADİR'İN *DEHŞET GECESİ*'NDE GOTİK UNSURLAR

Mehmet KARAKUŞ

Yüzüncü Yıl Üniversitesi Eğitim Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmenliği

Gotiğin Kısa Tarihi ve Türk Edebiyatı'nda Gotik Tür

Adını İskandinavya'da ortaya çıkan ve Roma İmparatorluğu'nu ele geçiren Germenik aşiretler olan Gotlardan alan Gotik tarz; mimaride, edebiyatta, sinemada ve müzikte bir akım olarak etkisini sürdüre gelmiştir. Gotik kavramı köken itibariyle Gotlardan gelse de semantik örüntülemesi ortaçağ ve Rönesans'taki gelişmelerle ilintilidir. Özge Yücesoy gotik türün bünyesinde barınan bu zıtlığı geniş bir yelpazeden şöyle dile getirir: "Bir terim olarak ilk kez kullanıldığı andan bugüne dek Gotik: moderne karşı eski moda; medeniyete karşı barbar; zarafete karşı kaba; kosmopolitan kibar tabakaya karşı kadim; Avrupai ya da Fransızvari olana karşı daha çok İngiliz ya da taşralı; empoze edilmiş bir kültüre karşı yerli kültür demektir."[1] Ortaçağın gotik mimarisi büyük, kasvetli ve korkutucu yapısıyla edebiyatta gotik romanın temel izleğini oluşturur. Gotik roman Freudvari deyimle, insanın bilinç dışında var olan ve en ilkel dönemlerinden bu yana hayatta olmasını sağlayan koruma ve korunma mekanizmalarını harekete geçiren korku motiflerini ele alır.

Bu türün ilk örneği olarak kabul edilen H. Walpole'un The Castle of Otranto (1764) romanı yapı olarak ortaçağ "romance"larının ve Don Kişot'tan sonra gelişen İngilizce "novel" sözcüğü ile ifade edilen romanın özelliklerini bir arada sergiler. The Castle of Otranto biçimi ve konusuyla sentez bir romandır. Gotik roman 18. yüzyılın son çeyreğinde altın dönemini yaşar. Radcliffe ve Lewis bu dönemin önemli iki yazarıdır. Aynı zamanda eserleriyle (Mysteries of Udolpho, The Monk) bu türün önemli iki eğilimini ortaya koyarlar. 1. Radcliffe çizgisi: Eserin sonuna kadar dorukta tutulan korku temasının mantıklı bir açıklamayla son bulması. 2. Lewis çizgisi: Doğrudan doğruya eserde olağanüstülüklere ve korkuya yer verip açıklama gereği duyulmamasıdır.

[1] Yücesoy, Ö., (2007). "Korku Edebiyatı (Gotik Edebiyat) ve Türk Romanındaki Örnekleri" İstanbul, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), s. 4–5.

19. yüzyılın ilk çeyreğinde yazılmasına rağmen bugün bile popülerliğini korumaya devam eden Frankestein (Mary Shelley,1818) romanı Dr. Frankestein'ın bilimsel çabalarıyla bir insan-canavar yaratmasını konu alır. Doktor bu yaratığa kendi adını verir ve aralarındaki ilişki baba-oğul ilişkisine döner. Ne yazık ki bir süre sonra Frankestein çözümü olmayan ontolojik bunalımlar yaşar. Bilimsel olarak insan yaratmak mümkün olmuş olsa da ruh vermek mümkün olmaz. Mary Shelley bu romanla okurlarına bilimin ürkütücü gelişmelerini eleştirel bir gözle sunar. Stoker'ın Dracula (1897) adlı eseri ise Transilvanya'da başlayan daha sonra Paris'de devam eden bir vampir romanıdır. Romanın korku unsuru ve başkahramanı Drakula kan emici bir yaratıktır. Stoker bu romanda Batının Doğuya karşı oryantalist tutumunu dile getirir. Roman ayrıca Marksistlerce de şöyle yorumlanır: "Ya burjuvazinin feodalizm, ya da özerkliğine düşkün küçük burjuvazinin her şeyi kontrol altına almaya ve kendine bağımlı kılmaya çalışan tekelci burjuvazi karşısındaki korkularını simgelemektedir."[2] Dracula pek çok açıdan cinsel çağrışımlara da açıktır. 18. yüzyılın ortalarında ortaya çıkan gotik edebiyat gerçekçiliğin etkisiyle 19. yüzyılın ilk yarısından itibaren popülerliğini kaybetse de bugün korku türüne hala kaynaklık etmektedir. Uğur'un da dediği gibi "Gotik edebiyat 18. yüzyılda Batıya hâkim olan Aydınlanmacı yaklaşıma, akılcı düşünceye karşı çıkışın estetik ifadesidir. Aynı zamanda modern seküler dünyada dinselliğe ve aşkınlığa yönelik ilginin temsilcisidir"[3]

Türk edebiyatında, gotik türün ortaya çıkışı ve gelişimi Batıdakinden farklı bir seyir izler. Tanzimat yazarları: "Namık Kemal, Ahmet Mithat ve Şemsettin Sami eski hikâyelerimizi küçümseyip, onların çocukların bile ilgi duymayacağı, cinli, perili, tılsımlı koca karı masalları olduğunu söylemişlerdir."[4] Ancak bu unsurları kullanmışlar ve korkudan hiç söz etmemişlerdir. Bizde bu türe ait ilk katkılar H. R. Gürpınar'la başlar. Mezarından Kalkan Şehit ve Gulyabani adlı romanları gotik unsurlarla bezelidir. Kenan Hulusi Koray da gotik mekânları eserlerinde kullanma konusunda ustalık gösterir. Kavaklıkoz Hanında Bir Vaka adlı öyküsü Batıdakileri aratmayan gotik mekân tasvirleri içerir. Kerime Nadir'de her ne kadar duygusal romanlarıyla öne çıkmış olsa da Dehşet Gecesi romanıyla bu türün en yetkin örneklerinden birini vermiştir. Türk edebiyatı bir süre gerçekçiliğin esaretinde olsa da 80 sonrası yazın dünyamızda Farah Yurdözü, Elif Karakaş, Sadık Yemni gibi usta yazarlar çıkarmıştır.

***Dehşet Gecesi*'nde Gotik Unsurlar**

Dehşet Gecesi romanı yapı olarak iç içe geçmiş iki öyküden oluşur. Çerçeve öyküde gazeteci Mümtaz Evren'in turistik bir otelin açılışına katılmak üzere Hakkâri'nin Cilo Dağı'na yaptığı yolculuk ve burada karşılaştığı olağanüstülükler anlatılır. İç öykü Kızıl Puhu da Cengiz'in aynı yere yolculuğu ve aynı olağanüstülüklerle karşılaşması vardır. Bu iki öyküde de kahramanlar Ruzihayâl adlı dişi bir vampirle mücadele ederler.

Romanda geniş mekân olarak Hakkâri şehrinin tercih edilmesi, yazarın paradigmatik düşünce biçimine sahip olmasındandır. Ayrıca Hakkâri'nin ve bulunduğu bölgenin, ülkenin büyük bir bölümü için uzun yıllar sosyo-kültürel açıdan çok az bilgi sahibi olunan veyahut hiç bilinmeyen bir mekân olması da bu tercihte etkilidir. Bilinmeyen yerlere, uzak mekânlara ilişkin duyulan merak ve beraberinde gelen korku, gotik roman yazarlarının hayal gücünü körükler ve mekân tasvirlerinde bilinmeyenin verdiği özgürlükle korku atmosferi daha

[2] Özkaracalar, K., (2005), *Gotik*, İstanbul, L&M Yayınları, s.24.
[3] Uğur, V., (2013), *1980 Sonrası Türkiye'de Popüler Roman*, İstanbul, Koç Üniversitesi Yayınları, s.239.
[4] Yıldırım, İ., (2003), *Korku Temrinleri, Kitap-lık Dergisi*, 66, 54-56, s.54.

inandırıcı hale getirilir. Dehşet Gecesi romanı gotik mekân tasvirleri açısından özgün olmasa da mekânın korku unsuru olarak öne çıkarılması ve korku atmosferinin bütünlük göstermesi noktasında iyi bir örnektir. Kızıl Puhu malikânesinin tasviri eserde şöyledir: "Öyle korkunç uçurumlar arasında yol alıyorduk ki gözlerim karardı. Dehşetten tüylerim diken diken oldu. Böyle bir manzarayı hayatta tasavvur bile etmemiştim. Derken tam zirvede, ilk söylentileri doğrular şekilde sivri kuleleri bulutları delen ve üzerinden gökyüzüne doğru kızıl bir ışık huzmesi yükselen muazzam bir yapının kapkara hayali göründü."[5] Mekânda öne çıkarılan özellikler, gotik mimarinin klasik yapı ölçütleriyle uyuşmaktadır. Kızıl Puhu malikânesi sivri kuleleriyle ortaçağ mimarisini anımsatmaktadır.

Ruzihayâl başlıca gotik karakter olmak üzere romanda yer ederken Ruzihayâl'in şeytani planlarının hayata geçmesinde ona yardımcı olan hortlaklar fon figür görevindelerdir. Ana gotik karakter Ruzihayâl Drakula'dan esinlenme bir karakterdir. Giovanni Scognamillo Drakula'yı şu özelikleriyle öne çıkarır: "Drakula soyludur, varlıklıdır, yüreğine sivri uçlu bir kazık çakılmadığı, başı kesilip ağzı toprakla doldurulmadığı sürece ölümsüzdür. Ayrıca çok bilgili, güçlü ve kurnazdır da şekilden şekle geçebilir. Yarasa olur, sis ve duman bile olur. Cinsel çekiciliği ise dayanılmazdır."[6] Ruzihayâl Drakula'nın bütün bu özellikleriyle aynılık gösterir. Roman içerisinde amacına uygun olarak sürekli şekil değiştirir. Gerektiğinde çekici bir kadın, cadı ya da yarasa olabilmektedir: "Kadın kollarını yanlara doğru açmış ve kollar yarasanın kanatları halinde gerilmişti. Bu kara hayal, duman bulutları arasında pencerenin boşluğunda gözden kayboldu."[7] Romanın iç öyküsünü oluşturan Kızıl Puhu da Cengiz'in ve üst öykünün ana karakteri Mümtaz Evren'in, Ruzihayâl'in tuzağa düşürmek için şekline girdiği cinsel çekiciliği yüksek kadınlara karşı zaafı söz konusudur. Bu zaaf öyle bir hale gelir ki romanın sonunda Mümtaz Evren Ruzihayâl'in hortlak olduğunu bilmesine rağmen kavuşma isteğini dile getirir.

Gotiğin vazgeçilmez bir diğer unsuru da dini motiflerin kullanımıdır. Kerime Nadir Dehşet Gecesi romanında bu motifi ustalıkla işler. Romanda Allah'a sığınarak Kelime-i Şahadet getirip Enam-ı Şerif'i okumak vampirlerin şerrinden korunmanın yolu olarak gösterilir. Cengiz bunları birebir yaparak Ruzihayâl'in kötülüğünden korunmayı başarırken, Mümtaz Evren bütün bunlardan yoksun olmasını hayıflanarak şöyle dile getirir: "Fakat hiç değilse o, habis ruhların şerrinden kendisini emin kılan bir koruyucuya sahipti. Boynunda ki Enam-ı Şerif'ten bir tanede bende bulunmayışına ne kadar esef etsem azdı."[8] Bunun sonucu olarak Mümtaz Ruzihayâl'e teslim olur. Cengiz ve Mümtaz'ın yaşadığı bu iki durum Nahl Sûresi'nin 98.99. ayetlerinde şöyle geçer: "İmdi Kur'an'ı okuyacağın zaman o kovulmuş olan şeytandan hemen Allah'a sığın. Muhakkak ki, iman etmiş olanların ve Rablerine tevekkülde bulunanların üzerine onun için bir hâkimiyet yoktur."[9]

Sonuç

Dehşet Gecesi'nin yazıldığı dönemde roman sahasına katı gerçekçi kurallar yön vermekteydi. Bu açıdan roman, gotiğe dair unsurları bünyesinde barındırarak döneminin tersi bir tutum içinde olmuştur. Romanın olay örgüsü, olayların geçtiği mekân ve karakter tablosu Türk okuruna yabancısı olduğu bambaşka bir dünyayı sunmak üzere kurgulanmıştır. Bu dünyada aklın yerine korkunun, bilincin yerine bilinçaltının, gerçeğin yerine gerçeküstünün sözü geçmektedir.

[5] Nadir, K., (1984), *Dehşet Gecesi*, İstanbul, İnkılâp ve Aka Kitabevi, s.69.70.
[6] Scognamıllo, G., (1996), *Korkunun Sanatları*, İstanbul, İnkılâp ve Aka Kitabevi, s.54.
[7] Nadir, K., (1984), s.64.
[8] Nadir, K., (1984), s.150.
[9] *KUR'AN-I KERİM*, Nahl Sûresi, 98.99. Ayet.

Kaynakça

Kur'an-ı Kerim.

Nadir, Kerime, (1984), *Dehşet Gecesi*, İstanbul, İnkılâp ve Aka Kitabevi.

Scognamillo, Giovanni, (1996), *Korkunun Sanatları*, İstanbul, İnkılâp ve Aka Kitabevi

Yıldırım, İbrahim, (2003), Korku Temrinleri. *Kitap-lık Dergisi*, 66.

Yücesoy, V. Özge, *Korku Edebiyatı (Gotik Edebiyat) ve Türk Romanındaki Örnekleri*, İstanbul, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi).

Özkaracalar, Kaya, (2005), *Gotik*. İstanbul: L&M Yay.

Uğur, Veli, (2013), *1980 Sonrası Türkiye'de Popüler Roman*, İstanbul, Koç Üniversitesi Yay.

FEMİNİST EDEBİYAT KURAMI ÇERÇEVESİNDE "SEVGİLİ ARSIZ ÖLÜM"

Meryem Mete ÇELİKBİLEK

Çukurova Üniversitesi, Fen –Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Latife Tekin'in otobiyografik özelliklerini de içinde barındıran ilk romanı "Sevgili Arsız Ölüm", Aktaş ailesinin köyden kente göçü ile birlikte kent hayatına alışamaması, kente yabancılaşmasını konu alır. Dirmit'in büyüme ve yazar olma öyküsü bu süreci kapsar. Roman adeta iki bölümden oluşur. İlk bölümde Aktaş ailesinin Alacüvek köyü etrafında gelişen hayatı anlatılırken ikinci bölümde ailenin kent ortamında sefalete varan maddi sıkıntıları, işsizlik problemiyle boğuşan aile fertlerinin hayatı konu edinilir. Kitabı okuduğumuzda dikkatimizi çok önemli bir özellik çeker. Latife Tekin; romanda kişilerini yaratırken karakter öğesine yer vermediği gibi yarattığı kişilerin ruhsal yönden çözümlenmesine de gitmez. Romanda daha çok kişilerin davranışları ön plana çıkartılır.

Aktaş ailesinin beş çocuğu vardır: Halit, Seyit, Nuğber (abla), Dirmit ve en küçükleri Mahmut. Feminist Edebiyat eleştirisi kapsamında inceleyeceğim bu eser Dirmit'in çevresinde döner. Dirmit doğduğunda babası erkek olmadığı için çok dövünür. Anne Atiye ise hurafelere göre hayatını yönlendiren değişik bir kişilik olarak yer alır romanda.

Romanın ikinci bölümünde köyden kente göç eden Aktaş ailesinin kentle giriştiği mücadele, fakirlik, işsizlik gibi konular ele alınır. Bu göçü yol ayrımı olarak görebiliriz. Feminist edebiyat kuramı çerçevesinde incelemeye çalışacağım romanı hiç şüphesiz Dirmit'in üzerinden ele alarak yapmaya çalışacağım.

Dirmit'in büyüdükçe sorgulamaya başlaması; korkusuzca, sonunda dayak dahi olsa, verdiği mücadele ve ailesinin bu mücadeleye karşı takındığı tutum kuram açısından çok önemli noktalara işaret eder. Romanda asıl önemli bölümü "Dirmit'in kitap okumaya başlaması" oluşturur. Dirmit okudukça okur. Eve koynunda sakladığı kitaplarla gelir ve onları gizli gizli okur. Yalnız Dirmit rüyalarında "Vikingler geliyor" diye bağırarak uyanmasının önüne geçemez. Kızı kitap okuduğunda, baba Huvat kızının başına geçer ve kuran okumaya başlar. En sonunda ders kitabı dışında kitap okunması Dirmit'e yasak edilir.

Dirmit neye elini atsa her şey günah, cinli, şeytanlı olarak adlandırılır. Kuram açısından incelememize devam edersek, Dirmit'in ergenliğe geçiş seremonisi önemlidir.

Dirmit'in yaşı ilerledikçe anne Atiye, kızına sürekli adet görüp görmediğini sormaya başlar. Hatta işi kızın göğüslerini yoklamaya kadar götürür. Kızına yakında genç kız olacağını duyurur, artık kışları herkesin içinde leğende yıkanamayacağını, sokakta oyun oynayamayacağını, erkek kardeşleriyle koyun koyuna yatamayacağını hatta onlarla tek başına evde yalnız kalamayacağını Dirmit'e bildirir. Dirmit annesinin söylediklerini bir türlü anlayamaz ve "Niye kız?" diye korkuyla inler. Annesi kızların fazla soru sormasının ayıp olduğunu söyler. Kızına kırmızı bir leke gördüğünde hemen söylemesini yoksa kötü yola düşeceğini söyler ve kızını korkutur ayrıca kırmızı işareti görür görmez ona sıkı bir tokat atacağını, bunun adet olduğunu söyler. Dirmit annesini dinledikçe korkudan bayılacak hale gelir ve tir tir titremeye başlar. Annesinin kızının üzerindeki tahammül edilemez baskısı Dirmit'in banyoya kapanıp kendisinde bir tuhaflık aramasına yol açar. O günden sonra Dirmit "ya erkek olursam" diye banyoya kapanmaya başlar. Anne, Dirmit'i hocalara götürür, dualar okutur ve sonunda bir gece kız, bacakları titreye titreye annesinin yanına gelir, müjdeyi verir ve "Şak!" diye tokatı yer.

Erdal Atabek'in "Kışkırtılmış Erkeklik, Bastırılmış Kadınlık" adlı kitabında okuduklarımı şu noktada paylaşmak istiyorum. Atabek, Türkiye'de kızlarımızın ergenliğe geçiş konusunda haksızlığa uğradığını kitabında dile getirir. "Neden erkeklerin ergenliğe geçişi sünnet törenleriyle kutlanırken, kızlarımızın genç kızlığa geçişi ayıp olarak görülür ve bu utanılacak bir şeymiş gibi topluma lanse edilir." görüşünü okurla paylaşır. Bu noktada Latife Tekin'in de bu konuda aynı fikri paylaştığını romandaki bu bölümle birlikte bu noktayı eleştirdiğini söylememiz mümkündür.

Bir diğer önemli nokta Dirmit'ten iki yaş küçük Mahmut'un kız arkadaşı evdekilerin, özellikle anne ve babanın gurur kaynağı olur. Önce annesi sonra da babası kızı görmek için parka gider. Hatta bir süre sonra küsen çifti anne Atiye niye küstünüz diyip barıştırır. Mahmut'un genel eve gidip hastalık kapması ve sonrasında Dirmit'in "Neden ben de erkeğe gitmiyorum?"diye hayıflanması da önemli bir noktayı işaret eder. Dirmit, bir kız olarak neyin yapılıp neyin yapılmayacağını bilmez.

Dirmit ergenliğe geçişiyle birlikte yediği sert tokattan sonra hastalanır ve yataklara düşer. İyileştiğinde yazarın deyimiyle Dirmit tüm iyi huylarını yatağa döker. Yengesinin topuklu ayakkabılarını giyip banyoya kapanır ve bir süre sonra banyodan çıkmaz olur. Derken Dirmit, Aysun'la tanışır, onu annesinden ileri sayar, evi barkı unutur. Dirmit her eve gelişinde Aysun yüzünden dayak yer. Aysun'la arkadaşlığa devam eden Dirmit'in annesi tarafından bir gün uyurken kızlığı yoklanır.

Ağabeyi Halit'in elinde bir defterle askerden gelmesi romanın belki de dönüm noktasını oluşturur. Dirmit'in kalem ve kağıtla kurduğu bütün ilişkiler bir çeşit şiddetle karşılık bulurken, kardeşi Halit'in askerde yazdığı hatıralar, şiir yazmayı öğrenmesi, Battal Gazi'nin bütün destanlarını "su gibi içmesi" gurur duyulacak bir durum olarak algılanır. Halit'in defteri el üstünde tutulurken Dirmit'in yazdıkları hor görülür. Çünkü Halit'in defteri evin içini yansıtır ve bu defter askerden dönüşün bir ritüeli olarak görülür. Halit, Dirmit gibi kendisini evin dışında tutmadığından yazdıkları kabul görür. Dirmit ise okur, evdekilerden farklı olduğunun farkındadır ve bu farkındalığı yazarak dile getirir. Dirmit'in şiir yazmaya başlaması aile fertlerini rahatsız eder. Yazmak adeta aile tarafından kötü yola düşmekle eş sayılır ve Dirmit hep engellenir.

Romanın sonunda Dirmit'in şiir yazması, dama çıkması yasaklanır ve Dirmit ailesindeki herkes için birer mektup yazar. Mektubu bir köşeden bir köşeye odanın ortasına ip gibi asar. Bir ucunu da alıp inadına dama çıkar ve damdan aşağı sarkıtır. Mektup damdan şehre doğru uçup gider. Mektup adeta Dirmit'in özgürlüğünü simgeler. Mektupla birlikte Dirmit'in yazdıkları da kuş olup, süzülür gider.

Sonuç olarak; evdekilerin hiçbiri kişiliğini bulamamış insanlardır. Dirmit okuduğu için bu hayatın köhneliğinin farkındadır ve yazarak kişiliğini bulmak ister. Dirmit damdan baktığı zaman gördüğü açık perdeli evlerdeki gibi bir hayat ister. Evet "Açık perde". Çünkü Dirmit'e göre perdesi açık olan evde yaşayan insanlar hayatlarından asla utanmıyor; Seyit ağabeyi ise eve gelir gelmez karanlık olmadan perdeleri kapattırıyor çünkü yaşadığı hayattan utanıyor. Dirmit'in içine doğduğu dünyanın gerçekliğini, kendisine dayatılan kadın biçiminde olmayı reddedişi aile üyeleri tarafından hiçbir zaman anlaşılamaz ve iyiye yorulmaz. Dirmit duvarların arkasındakileri gördüğünü, konuşulanları duyduğunu söylerken de aslında hayata karşı farklı duruşunu, içinde doğup büyüdüğü insanların anlayamayacağı anlamlandırma biçimini ortaya koyar ve kendisini onlardan ayırır. Dirmit'in ailesine rağmen yazdığı birbirine eklenmiş upuzun mektubu şehrin semalarına salıvermesi de boşuna değildir. Bu Dirmit'in, yani bir kadının, yazar olma yolunda önemli haykırışıdır.

Kaynakça

Tekin, L., (1998), *Sevgili Arsız Ölüm*, İstanbul, Everest Yay.

Atabek, E., (2006), *Kışkırtılmış Erkeklik Bastırılmış Kadınlık*, İstanbul, Alkım Yay.

AHMET HAMDİ TANPINAR'IN TENKİT VE TAHLİLLERİNE YENİDEN BAKIŞ

Nihal İLİMEN

İnönü Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Ahmet Hamdi Tanpınar, hikâyeci, romancı ve şair kimliğinin yanı sıra "19'uncu asır Türk Edebiyatı Tarihi" isimli eseriyle ve çeşitli neşriyatta yazdığı makaleleriyle çeşitli konulara dair fikirlerini aktarma imkânı bulmuştur.

Ahmet Hamdi Tanpınar, edebiyat dünyasının sorunlarını eleştirirken aynı zamanda Türk modernleşmesinin de izini sürmüştür. Eserlerin yazıldığı ortamı, tarihi arka planı ortaya koymaya çalışmıştır. Yazarın yetiştiği atmosferi, onun ruh halini yansıtmaya çalışmıştır.

Tanpınar, ilk kapsamlı yazılarını şiir üzerine yazmış, doğrudan şiiri sorunsallaştırdığı yazılarının yanında İstanbul Üniversitesi'ndeki derslerinde de farklı bağlamlarda şiiri tartışmaya açmıştır.

Şiiri 'dil' bağlamında ele alan Tanpınar, makalelerinde fikir beyanında bulunmak için nesri kullanmak gerektiğini vurgulayarak şiirle nesri birbirinden ayırmak gerektiğini söylerken haklıdır. Nesirde bir dilin bütün imkânlarını kullanmak mümkün iken sanatçı, şiirin dar ve kapalı anlam dünyasına niçin hapsolmak ister? Bunu anlamak mümkün değildir. Bu yüzdendir ki, sadece mustarip ve huzursuz ruhun saf bir lisanı olması lazım gelen şiirin ideolojik amaçlarla kullanılmasına karşı çıkar.

Heiddegger'in dediği gibi 'Dil, düşüncenin evidir.' O halde şiiri fikre kurban etmek yerine dili geliştirmeye çalışmak gerekir.

Tanpınar'a göre; "Şiir yazıldığı lisanın malıdır, O lisanda okunmak şartıyla güzelliklerine sahiptir, çünkü şiir dilin özüdür, kokusudur, lezzetidir, musiki kabiliyetidir yahut bunlardan doğan hususi bir şekildir."[1]

[1] Kerman, Z., (2000), *Edebiyat Üzerine Makaleler-Ahmet Hamdi Tanpınar*, İstanbul, Dergah Yayınları, 13, 17, 21, 24, 28

Mustafa İsen; "19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi'nin giriş bölümünde Tanpınar'ın şiir bağlamında yazdığı yazılarda ürettiği şiir bilgisinin, kullandığı oryantalist kaynaklar açısından ayrıca önemli olduğunu belirtir. "Giriş" bölümünün Osmanlı şiir çalışmaları için önemli bir metin olduğunu, Tanpınar'ın Osmanlı şiirinin imaj sistemini açıklamak için kullandığı "Saray İstiaresi" kavramının bu alandaki bazı çalışmalara önemli kuramsal açılım sağladığını söyler. Tanpınar'ın çok iyi bildiği Batı kültüründen devşirdiği metotlarla dikkate değer sezgi ve kanaatlerini de ekleyerek, Osmanlı edebiyatının en olumsuz görünen yönlerini çok yerinde ve isabetli yorumlarıyla gözler önüne sermeyi başardığını söyler.[2]

Edebi hayatımızın gazetelere emanet edildiği, okuyan insan sayısının parmakla sayılacak kadar az olduğu zaman diliminde edebiyatımızın zenginleşmesini beklemek beyhude idi. Tanpınar'dan bu yana okur sayısında dişe dokunur bir artış sağlanmış mıdır? Ne yazık ki bu soruya gönül rahatlığıyla evet diyemediğimiz gibi dilimizi ilim dili haline getirme, dünya ölçeğinde edebiyatçı, şair yetiştirme konusunda da iyi bir noktada olduğumuzu söyleyemiyoruz.

Tanpınar'a göre; "Bir memlekette bir sanat türünün tek başına inkişafını yapabilmesi imkânı yoktur. Ona müsait vasatı verecek bütün bir edebiyat hayatının bulunması lazımdır. Türk romanı münferit eserler şeklinde kaldıkça ilerlemesi güç bir şeydir. Bizde belki bir romanı yazmak için her şey vardır. Fakat romancıyı beslemek için bütün bir memleket hayatını birden kavrayan o elektrikli edebiyat havası yoktur. Sanat hayatımız evvela dağınık, sonra fakirdir."[3]

Bu fakirliğin sebebini çok yönlü düşünmeliyiz. Sadece kendi dünyasını bilen, diğer kültürlere biraz tepeden bakan Osmanlı aydını halkın yaşayışından uzak kalmıştır. Osmanlı devletinin çözülüş sürecine girmesiyle de ezik/yenik ruh haline bürünmüştür. Bu psikoloji onu Batı'da her gördüğünü aynen olduğu gibi almaya itmiştir. Bu da taklitçiliği getirmiştir. Bunlarla beraber kendi değerlerine/kültürüne yabancılaşma özgüven yitimine sebep olmuştur. Edebiyatımız birbirinden ayrı iki koldan sürdürülmeye çalışılmıştır. Bu iki başlılık hem edebi dünyamızı hem de fikir dünyamızı fakirleştirmiştir diyebiliriz.

Hâlbuki halkın yaşadığı hayatı bir sanatkâr en güzel şekilde yansıtabilmeliydi. Kurmaca olan aslında yaşamayan, yaşaması mümkün olmayan karakterleri okumak okuyucuya bir şey katmaz. İnsanın acısını sevincini ruh dünyasını görmeyen/seslendirmeyen bir sanata ne kadar sanat diyebiliriz?

Bizde tenkidin münekkitsiz geldiğini söyleyen Tanpınar'a hak vermemek elde değil. Bizde genelde isim üzerinde tartışmalar yapılır. Tarafgirlik ön plandadır. Karşı cenahta iseniz eseriniz ne kadar kaliteli olursa olsun o görmezden gelinir. Bu ortamda sağlıklı bir tenkitin yapıldığını nasıl söyleyebiliriz?

Tenkit yaparken eserin ruhumuzda ve dimağımızda bıraktığı ize/tada bakmak lazımdır. Kendinizi buluyorsanız o eserde sanatkâr sizinle irtibata geçmiş demektir. Elbette, bu tür eserler zamana yenik düşmeyeceklerdir.

Şüphesiz kültürler, medeniyetler arası etkileşim kaçınılmazdır. Hele de kitle iletişim araçlarıyla sınırların yok olduğu, dünyanın küçük bir köy haline geldiği dünyamızda aksini iddia edemeyiz. Ancak her etkileşim kötü ve zararlı değildir. Bilakis kültürlerin

[2] İsen, M., (1997) *Divan Şiirinin Çağdaş Bir Yorumcusu: A. Hamdi Tanpınar, Ötelerden Bir Ses,* Akçağ Yayınları, 345, 62

[3] a.g.e., 34,36, 73,76, 78

zenginleşmesine, yeniden üretilmesine katkıda bulunurlar. Kültürde, bilimde, sanatta süreklilik vardır. Akan birer nehir gibidirler. Bazen coşar kabarır, bazen de cılızlaşır suları… Belirleyici olan kimin daha çok katkıda bulunduğu ile ilgilidir.

Öncelikle devamlı bir teyakkuzla kendine, değerlerine, sanatına, kültürüne dışardan bir gözle bakmayı bilmek ve ciddi eleştiriler yapmak gerekir. Bunu yaparken bize ait her şeyi kötü görerek kaldırıp atmak ne kadar yanlış ise, eksikleri görmezden gelerek hareket etmek de o kadar yanlıştır. Eleştiri yapıcı olmalı gelişmeye/zenginleşmeye sevk etmeli. İşte Tanpınar da bunu yapmaya çalışmıştır. Kendisine yapıştırılmaya çalışılan Batıcı etiketinin aksine O, hem köklerine bağlılık yönüyle yerli, hem de Batı'nın bilgiye ulaşma metotlarını keşfetme ve eşyaya bakışını kendi birikimiyle yoğurarak bir senteze ulaşan büyük bir mütefekkirdir.

Hilmi Yavuz'a göre ise; "Gelenek ve modern arasında, iki arada bir derede kalmış biridir. Batıcılığın veya Batılı olma hevesinin bir taşı tepeye kadar çıkarıp sonra yeniden aşağıya yuvarlayan adamın çabası (sisyphos) olduğunun farkındadır. Eğer Tanpınar'dan bir şey öğrenilecekse bu öğrenilmelidir."[4]

"Kurtuluşun reçetesi önce kendini bilmek, sonra da sevmektir." der Tanpınar… Tanımadan sevemezsiniz. Sevmezseniz de ünsiyet kuramazsınız.

Bana göre de tanımadan sevemeyiz. Sevmeyince de ünsiyet kuramayız. O zaman da ne sanatta ne bilimde özgün, kalıcı eserler ortaya koyamayız. Günü kurtarmaya yönelik tedbirlerle, yüzeysel tahlillerle sorunlarımıza çare bulamayız. Tanpınar'ın makalelerinde ve sözünü ettiğimiz kitaplarındaki fikirler üzerinde yeniden düşünmeli ve bu tavsiyeler, tahliller, tenkitler ışığında kendimize, edebiyatımıza, dünyayı algılayış biçimimize yeniden bakmalıyız.

Kaynakça

Ahmet Hamdi Tanpınar, (2000), *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Haz: Zeynep Kerman, İstanbul, Dergâh Yay.

Ahmet Hamdi Tanpınar, (2000), Edebiyat Üzerine Makaleler. Haz: Zeynep Kerman, İstanbul, Dergâh Yay.

Mustafa İsen, (1997), *Divan Şiirinin Çağdaş Bir Yorumcusu: A. Hamdi Tanpınar, Ötelerden Bir Ses*, Ankara, Akçağ Yay.

Hilmi Yavuz, *Tanpınar Batılı mı Yoksa Batıcı mıydı?,* Zaman gazetesi

[4] Yavuz, H., "Tanpınar Batılı mı Yoksa Batıcı mıydı?" http://www. zaman.com.tr, makaleler

1950'Lİ YILLARDAKİ TOPLUMCU GERÇEKÇİLİK VE BİREYCİLİK TARTIŞMALARINA *VARLIK* DERGİSİNİN BAKIŞI ÜZERİNE

Pınar BUDAK

Celal Bayar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı

1950'li yıllar Türk toplumsal hayatında tarım toplumundan sanayi toplumuna geçişin yaşandığı, köyden kente geçişin artması ile birlikte kent nüfusunun da artması ve kente adapte sorunlarının yaşandığı bir dönemdir. Bununla birlikte II. Dünya Savaşı'nın tüm dünyada ortaya çıkardığı toplumsal ve siyasal değişiklikler edebiyatı da etkilemiştir. Bu değişiklikler, edebiyatta bir grubun daha soyut, toplumdan uzak, bireye ve bireyin iç dünyasına dönük eserler vermesine; diğer bir grubun da"toplumcu gerçekçi" görüşle eserler vermesine yol açmıştır.

Bu durum, edebiyat dergilerinde ve gazetelerde de kendini göstermiştir. Bu yıllarda Beraber, Mavi, Yeditepe, Yeni Yeditepe, Devinim, Yürüyüş, Hisar, Pazar Postası, Son Havadis, Yücel, Gençlik, İmece, Değişim gibi dergilerde toplumcu gerçekçi veya bireyci yönelimler ağır basmaktadır.

Sanatçının topluma inmesi, toplumu yansıtması gerektiğini savunan dergiler arasında Mavi ve Son Mavi dergilerini sayabiliriz. Bu dergide özellikle Orhan Veli, Attilâ İlhan, Ferit Edgü, Muzaffer Erdost'un yazıları bu açıdan dikkate değerdir.

Orhan Veli Mavi'de yer alan bir yazısında[1] "Toplumda yaşayan insan ister istemez toplumsal olmak zorundadır. Ferdî kelimesini icat eden de odur. Toplum için olmayan bir şey yoktur ki sanat olsun. Sanat adamının anlattığı şey ferdin de hâli olsa, hâli anlatan fert o çoğunluğun fertlerinden oldukça, sanatkâr toplumun sanatkârı olarak kalacaktır." der. Yine bu dergide yer alan Muzaffer Erdost'a ait "Tek Ayak Üstünde Gerçek"[2], Attilâ İlhan'a ait "Sosyal Realizmin Halkçılığı, Milliyetçiliği, İstiklalciliği"[3] ve Ferit Edgü'ye ait

[1] Veli, O., (Ekim 1953), "Ne Demişler? Tanınmış Sanatçılarımızın Düşünceleri", Mavi.
[2] Erdost, M., (Haziran 1954), "Tek Ayak Üstüne Gerçek", *Mavi.*
[3] İlhan, A., (23 Eylül 1954), "Sosyal Realizmin Halkçılığı, Milliyetçiliği, İstiklalciliği", *Mavi.*

"Toplum ve Sanatçı" adlı yazılarda da sanatın toplumu yansıtması gerektiğine, toplumcu gerçekçiliğe ve sanatçının toplumdaki görevine değinilmektedir.

Mavi'nin yanında Pazar Postası, Son Havadis, Devinim, Yücel, İmece, Gençlik, Adımlar, Beraber, Yürüyüş, Yeditepe, Yeni Yeditepe dergileri de bu yılların toplumcu gerçekçi görüşü savunan, sanatın halkı, halkın meselelerini anlatması gerektiğini savunan dergilerdir. Sosyal realizmciler, faydalı sanatı savunurlar. Memleketi havadan değil içinden ve sosyal mânâda görmek gerektiğini, bu konuları da sanat eseri hâline getirmek gerektiğini ifade ederler. Sanat adamının, cemiyetin bir parçası olduğunu, sanatı gerçekler âlemine soktuğunu ve sanatın beşerî bir mahiyet aldığını söylerler. Sanatın diğer ideoloji zümrelerinden farklı olarak realiteyi şekillendirdiğini ve insan cemiyetinin yükselişinde aktif bir rol oynadığını belirtirler.

Bu yıllarda sosyal realizmin karşısında, sanatın ferdî duyguları ve yaşamı yansıtması, toplum davalarına âlet edilmemesi gerektiği düşüncesini savunan dergilerden biri olarak Hisar'ı zikredebiliriz. Burada Munis Faik Ozansoy, "Düşündüğüm Gibi- Şiire Dair"[4] ve "Sanatkârın Vazifesi"[5], Mehmet Çınarlı, "Düşünceler- Yeni Şiir"[6] başlıklı yazılarıyla sanatın toplum meselelerini anlatan bir araç olmasına karşı çıkarlar ve sanatın bireyci olması gerektiğini savunurlar.

Tüm bu tartışmalar yaşanırken 80 yıldır varlığını sürdüren, Türk dergiciliğinin uzun soluklu yayını Varlık ise her iki görüşe de taraf olmamış, her iki kutba da eşit mesafede durmuştur. Derginin kurucusu Yaşar Nabi, "İnsanî Edebiyat"[7] başlıklı yazısında insanî hakikatler ve felaketler üzerinde kafa yormak gerektiğini belirtirken bunun da yine ferdî olmayla bağlantısını kurar. Cemil Sena Ongun, "İki Mantık ve Realite Korkusu"[8] adlı yazısında gerçeklerden kaçmamak gerektiğini ifade ederken derginin aynı yıl çıkan sayısında Rüştü Şardağ, "Realizm Sarhoşluğu"[9] başlıklı yazısıyla Tanzimat'tan beri yakalanılmış olan realite hastalığına dikkat çeker. Yaşar Nabi Nayır'ın "İdeoloji Salgını"[10], "Hangi Gerçek"[11] ve "Halka Yaklaşmak"[12], Suut Kemal Yetkin'in "Güdümlü Edebiyat Üzerine"[13] ve Taha Hüseyin'in "Toplum Karşısında Yazar"[14] başlıklı yazısında bu konudaki görüşlerini dile getirirler.

Görüldüğü üzere Varlık, devrinin kutuplaşmış her iki görüşüne de aynı mesafededir. Sanatın toplumla ilgili olmasını onaylamakta ancak salt ideolojik, toplumsal davaları yazmasına karşı çıkmaktadır. Halkın içine inmekle, insan psikolojisine inmek arasında ikilem yaşandığını, toplum içinde yaşayan insanın toplumsal olması gerektiğini, ancak bunun da yine ferdî kelimesinden hareketle oluştuğunu, insanın ferdî kelimesini toplum içinde yaşarken oluşturduğunu, şiirde mânânın da zevkin de ferdin değil toplumun malı olması gerektiğini savunmaktadır.

---

[4] Ozansoy, M. F., (7 Mayıs 1950), "Düşündüğüm Gibi- Şiire Dair", *Hisar.*
[5] Ozansoy, M. F., (28 Ağustos 1952), "Sanatkârın Vazifesi", *Hisar.*
[6] Çınarlı, M., (Ocak-Şubat 1951), "Düşünceler- Yeni Şiir", *Hisar.*
[7] Nayır, Y. N., (Mayıs 1940), "İnsanî Edebiyat", *Varlık.*
[8] Ongun, C. S., (Mart 1941), "İki Mantık ve Realite Korkusu", *Varlık.*
[9] Şardağ, R. (Kasım 1941), "Realizm Sarhoşluğu", *Varlık.*
[10] Nayır, Y. N, (Aralık 1945), "İdeoloji Salgını", *Varlık.*
[11] Nayır, Y. N, (Ocak 1954), "Hangi Gerçek", *Varlık.*
[12] Nayır, Y. N, (Şubat 1954), "Halka Yaklaşmak", *Varlık.*
[13] Yetkin, S. K, (Ağustos 1954), "Güdümlü Edebiyat Üzerine", *Varlık.*
[14] Hüseyin, T., (Ekim 1954), "Toplum Karşısında Yazar", *Varlık.*.

Kaynakça

Çınarlı, Mehmet, (Ocak- Şubat 1951), "Düşünceler-Yeni Şiir", *Hisar*.

Erdost, Muzaffer, (Haziran 1954), "Tek Ayak Üstüne Gerçek", *Mavi*.

Hüseyin, Taha, (Ekim 1954), "Toplum Karşısında Yazar", *Varlık*.

İlhan, Attilâ, (Eylül 1954), "Sosyal Realizmin Halkçılığı, Milliyetçiliği, İstiklâlciliği", *Mavi*.

Nayır, Yaşar Nabi, (Mayıs 1940), "İnsanî Edebiyat", *Varlık*.

Nayır, Yaşar Nabi, (Aralık 1945), "İdeoloji Salgını", *Varlık*.

Nayır, Yaşar Nabi, (Ocak 1954), "Hangi Gerçek", *Varlık*.

Nayır, Yaşar Nabi, (Şubat 1954), "Halka Yaklaşmak", *Varlık*.

Ongun, Cemil Sena, (Mart 1941), "İki Mantık ve Realite Korkusu", *Varlık*.

Ozansoy, Munis Faik, (Mayıs 1950), "Düşündüğüm Gibi- Şiire Dair", *Hisar*.

Ozansoy, Munis Faik, (Ağustos 1952), "Sanatkârın Vazifesi", *Hisar*.

Şardağ, Rüştü, (Kasım 1941), "Realizm Sarhoşluğu", *Varlık*.

Veli, Orhan, (Ekim 1953), "Ne Demişler? Tanınmış Sanatçılarımızın Düşünceleri", *Mavi*.

Yetkin, Suut Kemal, (Ağustos 1954), "Güdümlü Edebiyat Üzerine", *Varlık*.

İHSAN OKTAY ANAR'IN ROMANLARINDA YAŞAMA BAĞLILIK VE ÖLÜMSÜZLÜK ARZUSU

Rabia UYAR

Ahi Evran Üniversitesi

Giriş

Ölüm bireyin içselleştiremediği ve genel anlamda kaçtığı bir olaydır. Dünyada kendisine bir rol edinen insan bu rolün hiç bitmeyeceğini düşünür. Bilinen hayatın sonu olan ölüm ile birlikte insan bireyin sonu bilinmez bir hal alır. Ölümden sonraki hayatın bilinmezliği bireyde var olan hayatını koruma isteği uyandırır. Genelde her insanda varolan ölümsüzlük ve sonsuza kadar yaşama isteği edebiyata da yansımıştır. Bu çalışmada İhsan Oktay ANAR'IN romanlarında yaşama bağlılık ve ölümsüzlük arzusu incelenecektir. Romanlar: Puslu Kıtalar Atlası, Efrasiyâb'ın Hikayeleri, Amat, Suskunlar ve Yedinci Gün.

Puslu Kıtalar Atlası

Puslu Kıtalar Atlası İhsan Oktay Anar'ın ilk romanıdır. 1995 yılında yayımlanan bu kitapta yedi ana bölüm vardır. Bölüm başlıkları: Kostantiniye'de Birkaç Kişi, Günbatımı, Yeraltı, Yılanın Renkleri, Büyük Efendi, Ölüler ve Kahramanlar, Karanlık. Son bölüm dışındaki bütün bölümler kendi içerisinde üç bölüme ayrılmıştır. Son bölüm tektir.

Romanda olaylar Osmanlı Devleti döneminde geçmektedir. Ölümsüzlük arzusu açısından ele alındığında Ebrehe karakteri dikkati çekmektedir. Bir istihbarat teşkilatının başında bulunan Ebrehe erkek kılığına girmiş bir kadındır. Başında bulunduğu teşkilatı kendi istek ve arzularına göre kullanan Ebrehe bir tesadüf sonucu yedi yıl sonra kıyametin kopacağını öğrenir. Hem akıbet korkusu hem de sahip olduğu güçten vazgeçememesi nedeniyle bir ölümsüzlük arayışına girer. Ancak bu sırada hayatına Bünyamin isimli bir genç girer. Bünyamin bir anlamda Ebrehe'nin hayatına aşkı sokar. Bir kadın olarak Ebrehe aşkı uğruna ölümsüzlük isteğinden vazgeçer. Ancak hayatı boyunca insanları bir oyuncak gibi kullandığı için acılı bir ölümden kurtulamaz.

Efrasiyâb'ın Hikâyeleri

Kitapta çerçeve bir hikâyenin içerisinde anlatılan sekiz hikaye vardır. Her hikâyenin sonunda kitabın ana iki karakteri olan Ölüm ve Cezzar Dede'nin konuşmaları ile hayatın anlamı ve ölüm sorgulanır.

Ölüm Cezzar Dede'nin canını almaya geldiğinde gelişen bazı olaylar sonucunda Ölüm ile Cezzar Dede bibirlerine hikaye anlatmaya karar verirler. Bir taraftan da Ölüm asıl işini yapmaya yani can almaya devam eder. Ancak canını alması gereken Uzun İhsan sürekli Ölüm'den kaçmaktadır. Ölüm ise onu takip eder ve her gittiği yere peşinden gider.

Kitabın sonunda ölümü de hayat kadar doğal karşılayan Cezzar Dede'nin ömrü uzarken ölümden kaçmaya çalışan Uzun İhsan kurtulamaz.

Amat

2005 yılında yayımlanan Amat romanında ölümsüzlük konusu insanlık tarihinin başlangıcından beri var olan insan şeytan çatışması içinde verilir.

Kitap uğursuz bir günde sefere çıkan Amat isimli bir gemide olanları anlatır. Kitap ölümsüzlük düşüncesi bakımından incelendiğinde üç karakter dilkkati çekmektedir: Diyavol Paşa, Nuh Usta ve Kırbaç Süleyman Reis.

Diyavol Paşa geminin kaptanıdır. Gemide Tanrı gibi hareket etmeye çalışan şeytandır. Nuh Usta ise Amat'ı inşa eden marangozdur. Hazreti Nuh (a.s) ile Nuh Usta arasında bağlantı kurulur. Kırbaç Süleyman Reis ise geminin ikinci kaptanıdır. Gemi içerisinde ilahi düzeni bozan insan konumundadır.

Kırbaç Süleyman gemiye yüksek bir makamdan atanmıştır. Diyavol Paşa eğer bu görevi istemezse Süleyman'ın gemiden ayrılabileceğini söyler. Süleyman bu teklifi kabul etmeyi düşünürken kamarada ölümle ilgili okuduğu bir yazı sebebiyle vazgeçer. Bu yazıya göre ölümden sonra hayat yoktur. Yok olma korkusu Süleyman'ı rahatsız eder ölümsüz olabilmenin yollarını araştırmak için gemide kalmaya karar verir. Diyavol Paşa ona bu işte yardım eder ve kamaradaki bir kitap hariç bütün kitapları kullanmasına izin verir. Fakat yasakları çiğnemek insanoğlunun doğasında vardır. Burada da Kırbaç Süleyman yasağı çiğner ve Yasak Kitab'a alır. Bunun üzerine Diyavol Paşa tarafından ağır bir şekilde cezalandırılır. İlerleyen bölümlerde Kırbaç Süleyman'ın ölümsüzlüğe ulaşıp ulaşmadığı hakkında bilgi yoktur.

Kitabın sonunda Amat isimli bir geminin gerçekten var olup olmadığı mullakta bırakılmıştır.

Suskunlar

Suskunlar romanı 2007 yılında yayımlanmıştır. Roman üç ana bölümden oluşur: Yegâh, Dügâh, Segâh. Bu ana bölümler de kendi içerisinde farklı bölümlere ayrılmıştır.

Yazar bu romanda müziği insan doğasına olumlu (hatta belki iyileştirici) etkisinden yararlanmıştır. Kitaba göre müzik aşkla yapılır. Allah da kainatı aşkla yapmıştır. O halde kainatın kendisi bir müziktir. Ancak bu müziğin sesi bazen güzel bazen ise çirkindir. Hangi sesten istifade edeceğine kişi kendisi karar verir.

Roman ölümsüzlük problemi açısından ele alındığında iki kahraman öne çıkmaktadır: Pereveli İskender ve Tağut. İskender ölümsüzlüğe ulaşmaya çalışan müzik üstadlarından biridir. Tağut ise ölümsüzlüğe ulaşmanın mümkün olduğunu söyleyerek onu kendi amaçları için kullanan şeytandır.

İskender bir cücedir ve kendi Osmanlı ülkesine esir olarak getirilmiş bir müzik üstadıdır. Aklı sayesinde kısa zamanda esirlikten kurtulur ancak aynı zamanda Neva isimli çok güzel bir kıza da âşık olur. Sevdiğine kavuşamayacağının bilincinde olan İskender

Neva'ya sahip olamayacaksam her şeye sahip olurum o zaman diyerek ölümüsüzlüğe ulaşmaya çalışır. Bu uğurda cinayetler işler Müslüman insanların dînî duygularını sömürerek birçok kişinin ölümüne sebep olur. Kitabın sonunda ölümsüzlüğe erişemez ve ölür.

Bu kitapta da ölümsüzlük arzusu insan şeytan çatışması içerisinde verilir ve şeytan insan karşısında yine kaybeder.

Yedinci Gün

İhsan Oktay Anar'ın 2012 yılında yayımlanan Yedinci Gün adlı kitabı üç ana bölümden olşur: Baba, Oğul, Hayalet.

Romana ilk bakışta İhsan Sait isimli karaktetin sevgilisine ulaşma çabası anlatılır. Gelecekteki sevgilisine ulaşabilmek için zamanda yolculuk yapan bir gemi de icat eder. Uğruna devlete bile karşı geldiği sevgilisine bir türlü ulaşamaz.

Romanın arka planında ise Osmanlı Devleti'nin yıkılış süreci ve Türkiye Cumhuriyeti'nden bahsedilmektedir.

İhsan Oktay ANAR'ın romanlarının çoğunda kahraman uzun bir hayat yaşar, belli bir zaman sonra ölümünün yaklaştığını fark ederek bundan kaçmaya çalışır. Fakat olacak olan olur ve kişi ölümden kurtulamaz. O ölünce bir başkası doğar. Dünya bu şekilde devam eder. Yazar bireysel ölümsüzlük unsurlarını bu kitapta devlete yükler. Her devlet güç kaybetmeye başladıktan sonra ölmemek yani batmamak için yollar arar. Bu kitapta devleti ölümsüz kılmak için bireyin ölmek zorunda kaldığı savaşlar bir ölümsüzlüğe ulaşma yolu olarak gösterilmiştir. Ancak ne yapılırsa yapılsın olacakları kimse engelleyemez ve kaçınılmaz olan şey olur. Osmanlı Devleti yıkılır ve yerine Türkiye Cumhuriyeti kurulur.

İNCELİKLERİN ŞAİRİ:
GÜLTEN AKIN ŞİİRLERİNDE KADIN VE KADIN ALGISI

Selin LAFCI

İstanbul Kültür Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı

Giriş

Türk edebiyatının önemli kalemlerinden olan Gülten Akın, kadınca duyarlılıkla, sorgusal ve içsel bakış açısıyla yazdığı şiirleriyle adını edebiyat dünyasına yazdırmıştır. Yarattığı şiir evreninde sosyal olaylara kayıtsız kalmamış, bunları bir incelikle dile getirmiştir.

Gülten Akın ve Şiir

Bende bir gülten kaldı
Hangi bağa diksem yabancı

Türk edebiyatına katkıda bulunmuş önemli kadın şairimiz Gülten Akın, ilk şiiri Son Haber gazetesinde 1951'de yayımlanmış ve ardından Hisar, Varlık, Türk Dili gibi dergilerde çıkmıştır. Akın'ın ilk kitabına adını veren ''Rüzgâr Saati'' adlı şiirde, kadın, adam olamamış adama, ben biçtiğin çayır çimen, ürküttüğün serçe değilim, insanım diyor.

Adam senin böyle ilk gündüzden
Sulayıp biçtiğin çayır çimen
Benim bir nokta kırılmışlığım
Gözlerimin ardında büyür durur
(Rüzgâr Saati)

Gülten Akın'ın ilk üç şiir kitabındaki "Rüzgâr Saati" (1956), "Kestim Kara Saçlarımı" (1960) ve "Sığda" (1964) şiirlerinin merkezinde bireysel, içe dönük ve kadınca duyarlığı yansıtan 'ben' vardır. Akın'ın 'ben' olgusu yalnızlığına bir göndermedir. Bu 'ben' olarak nitelendirdiği yalnızlık hiçbir zaman bütünüyle tekilliğe bürünmüş bir yalnızlık değildir. 'Ben'le birlikte 'onlar' da vardır şiirinde. Akın, en bireysel şiirlerinde bile ne

yapıp yaparak sözü halka getirmektedir.[1] Bu kitaplardaki şiirlerin çoğu özellikle kadın-bireyin aşkını, yalnızlığını, umutsuzluklarını yalın bir söyleyişle ve kimi zaman doğaya ait öğelerle kurulan imgelerle dile getirir.

"Kestim Kara Saçlarımı" şiirinde kadın saçının dinsel, geleneksel ve cinsel göndermeleri de vardır. Zina yapan kadının saçı kazınır, kadın saçından tutup sürüklenir. Saç asidir, kişi ölse bile bir süre uzamaya devam eder; kadın gebeyken saçını kesse, bebeğin ömrünün kısalacağına inanılır. ''Kestim Kara Saçlarımı'' şiiri düşünsel olarak yasaya, yasağa, töreye bir başkaldırıdır. ''Gittim geldim kara saçlarımdan kurtuldum'' diyen öznenin kurtulduğu şey, kara saçları değil kara töredir aslında. Yasağın, yasanın, törenin eleştirisi vardır şiirde: "Uzaktı dön yakındı dön çevreydi dön/ Yasaktı yasaydı töreydi dön/ İçinde dışında yanında değilim/ İçim ayıp dışım geçim sol yanım sevgi/ Bu nasıl yaşamaydı dön." Bu şiirde kadınla saçın benzerliğine de değinilir. Saçın tutsak ve kibirli olmasıyla ele alınır. Saçlar hem kafa derisine tutsaktır hem de kibirlice uzar. Bu şiir aynı zamanda kadının aydınlanmasının, kurtulmasının şiiridir:

Kestim kara saçlarımı n'olcak şimdi
Bir şeycik olmadı –Deneyin lütfen-
Aydınlığım deliyim rüzgârlıyım
Günaydın kaysıyı sallayan yele
Kurtulan dirilen kişiye günaydın

Akın'ın şiirinde, gözleyenle gözlenenin gözlerinin karşılaştığını görürüz. Bu kadınların kadınlığı ürkek, dostluğu cesur, olanlara şaşmayan, bitişleri başından bilen biridir.

Bu yığınla boş göz içinden
Bu alayla eğlenmeye aç
Varlığınızın bir gizli köşesi olmalı
Rahatça kaçıp saklanıyorsunuz

"Sorumlu Kadın'' şiirinde, kadına yüklenen ağır sorumluluklar vardır. Bu kadınlar hayatı öylesine yaşarlar ki kadın olmak utanç ve korkudan ibarettir. Kadınla erkeğin adlarının aynı tonda söylenmesi bir tür eşitlik doğuracağından, çarşılarda erkek adları açıktan kadın adları gizliden söylenir:

"Yüzünde bir olmaz hatırlıyorum sen kimsin/ Bir yanından öbür yanın görünüyor bomboş/ Yeni çarşılar gibi alımlısın geçiyorum.''

"Sonra İşte Yaşlandım'' (1995) da, susmanın, durmanın geriye çekilmenin, yalnızlığın izleri iyice belirginleşir. Kitabın adı ve kısa şiirler hem görsel hem de sezgisel olarak susmayı, çekilmeyi işaret eder.

Her konuşma bir şeyi değiştirir hayatımızda
Sustum durdum geriye geriye çekilerek
(Kısa şiir/ altı)

"AH KİMSELERİN VAKTİ YOK..."
Ah kimselerin vakti yok,
durup ince şeyleri anlamaya

Gülten Akın, şiirinde ezilen, sayılmayan, gözlerinin ardında konuşan kadın, aynı zamanda kendi yüzünde kendini çizen bir kadındır. Bu kadın, bir gün kendi yarattığı gövdesinden çıkıp gerekeni yapacaktır:

[1] Asım, Bezirci, *On Şair On Şiir*, İstanbul, May Yay., 1971, s.167

Susturulmuş, suskun günler içinden
Biraz geç de olsa, gerekenleri
Kadın elin, ana elin, üretken elin
Belki yine sen derleyeceksin
(Yaşlanmayan Bir Kadına Türkü)

Gülten Akın, "Kadınlığı, dolayısıyla ezilenlerin ortaklaşacağı duyarlığı şiire getirmeye çalıştım." der. Fakat onun Türk şiirindeki özgün konumu şiirlerini 'erkekçe' bir söylemle yazmaması olmuştur. O bütün insanlar için hiçbir ayrım düşünmemiş, ezilen erkeklerin de var olduğunu ve onlar için de yazdığını dile getirmiştir.

Sonuç

Gülten Akın'ın şiiri, ilk şiirlerinden son şiirlere dek hep şairin yaşamı çevresinde dönen bir şiirdir. Akın, kadın şair olmanın verdiği yükümlülüğün altında ezilmeden yoluna devam etmiştir. Türk Edebiyatı için önemlilik arz eden Akın'ın toplumsal yaşamın kuralları, değer yargıları, kadına yüklediği rollerle, toplumsal olaylara bakışının ve tepkisinin belirginleştiği şiirlerde sosyalist bir dünya görüşüne sahiptir.

Akın, ilk şiirlerinden beri çeşitli biçimlerde kadına ve kadın sorunsalına büyük bir yer ayırmıştır. Akın'ın şiir dünyasında, aşk olduğu kadar ayrılık, insan olduğu kadar doğa, anne olduğu kadın da var olmuştur. Nerede yaşadıysa o yere kucak açan, orayı anlamaya çalışan, oradan evrensele açılan bir şiirin peşindedir. Kendisi olmaktan daha fazlasını isteyen bir kadındır. İçine doğduğu dünyaya karşı kararlı ama zarif bir isyanı, kesin ama incelikli bir şiiri vardır.

Kaynakça

Akın, Gülten, (1976), *Ağıtlar ve Türküler*, İstanbul, Cem Yayınevi.
Akın, Gülten, (1960), *Kestim Kara Saçlarımı*, İstanbul, Yeditepe Yay.
Akın, Gülten, (1971), *Kırmızı Karanfil*, İstanbul, May Yay.
Akın, Gülten, (1998), *Sessiz Arka Bahçeler*, İstanbul, Yapı Kredi Yay.
Akın, Gülten, (1995), *Sonra İşte Yaşlandım*, İstanbul, Yapı Kredi Yay.
Bayıldıran, Sabit Kemal, (Temmuz 1975), "Gülten Akın'ın Bir Şiiri'', *Türk Dili*, Sayı 284
Bezirci, Asım, (1971), *On Şair On Şiir*, İstanbul, May Yay.

SELÂNİK'TE TÜRKÇE EDEBÎ FAALİYETLERE BİR ÖRNEK: İNTİKAM ŞİİRLERİ

Serkan COŞKUN

Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Türkçe Eğitimi Bölümü

Giriş

XIX. yüzyılın ikinci yarısından sonra Osmanlı Türkiye'sinde başlayan yenileşme ve batılılaşma hareketleri içinde Selânik başı çekiyordu. Selânik'te başta Yahudi İspanyolcası olmak üzere Rumca, Türkçe, Fransızca pek çok gazetenin yayımlandığını okuyoruz. Selânik'te çıkan Türkçe gazete ve dergiler arasında Rumeli, Zaman, Âlem, Ziraat, Çocuk Bahçesi, Gonca-yî Edeb isimleri verilebilir.[1]

1908 İkinci Meşrûtiyetin ilânını sağlayanlar İstanbul'a göre daha özgür olan Selânik'te buluştukları gibi, dilde sadeleşme ve Türkçülük hareketlerinin de şekillendiği yer Selânik olmuştur. Ziya Gökalp, İttihat ve Terakki'nin 1909'da Selânik Kongresine katılmış, Osmanlı öğretmenler kongresi Selânik'te yapılmış, dilde sadeleşmeyi ve Türkçülüğü başlatan Ömer Seyfettin'in "Yeni Lisan" makalesi 1911'de Selanik'te Genç Kalemler dergisinde yayımlanmıştır. "Yeni Lisan" adlı bu makale edebiyatımızda bir çığır açmış, dilde sadeleşme hızla yayılmış ve Ömer Seyfettin'in ileri sürdüğü dil prensipleri çerçevesinde eserler kaleme alınmıştır. İşte onlardan biri, hem Selanik'teki Türk kültür ve edebiyatı hareketini göstermesi, hem de Yeni Lisan'ın etkisine işaret etmesi bakımından 1912'de Selanik'teki Osmanlı matbaasında basılan, Mehmet Ali Tevfik'in İntikam Şiirleri adlı şiir broşürüdür. Buradaki şiirler 1911'de Osmanlının Afrika'daki son toprak parçasına saldıran, İtalyanlara tepki gösteren şiirlerdir. Bir başka ifade ile İntikam Şiirleri adlı broşür 1911 Türk-İtalyan (Trablusgarp) Savaşı üzerine yazılmıştır.

Bu yazıda adı geçen şiir broşüründeki şiirlerin bazı bölümleri verilecek ve içerik açısından bu şiirlerin tahlili yapılmaya çalışılacaktır.

---

[1] Bak: Aydın Ayhan, *Rumeli ve Akdeniz Adalarında Türk Varlığı,* UKİT Yayınları, İstanbul 2013, s. 393-397.

- II -
TÜRK GENCİ
Türk genciyim. Ziyâlıdır alnım güneş gibi
Çehremde bir sihir yaratır zindelik, şebâb
Bakır damarlarında akar bir feyizli tab
Şiirin bütün güzelliğin arkamda mevkibi
***
Gencim, fakat çiçeklere, âsûde ormanın
Altın kanatlı tayrına leylin şihâbına
Elmas benizli güzellere yok ben de itilâ
Kes, sen de kes ümîdini ey ağlayan kadın
***
Sevda, kadın, çiçek… Bana bunlar değil meram
Çöllerde hâk olanların ebkem hayâleti
Pîşinde çeşmimin ediyor daima hırâm…
***
Öç almak… İşte kalbimi aşkıyla dolduran
Ezmek sefil İtalya'yı… Görmek o milleti
Sahrası kan, gözleri kan, âsümânı kan

Türk Genci başlıklı şiir de İtalyanlara bir tepki şiiridir. Gençlik adına yazılmış bu şiirde Türk gencinin sevda, kadın ve çiçekle oyalanmadığı, onlarla işinin olmadığı ifade edilirken o dönemde etkisini nisbeten sürdüren Servet-i Fünûn şiir tarzı ve temsilcileri arka plânda eleştirilir. Şaire göre Türk gencinin amacı kan döken, zulüm yapan sefil İtalya'dan, öç almaktır.[2]

- III -
NİYAZ
Bin kere lânet ey mütekâsif acz sana
Haşmetli itilâsını kırdın hâyalimin
Sensin yaşattıran beni bîgâne, mutmain
Çılgın bir inşirâh ile handan iken Roma
***
Kin, ey vakûr ilâhe, mehâbetli âşinâ
Ey bir büyük güneş gibi kalbimde parlayan
Bahşet bu ince kollar gavlâne bir tüvân
Bir yıldırım tehevvürü doldur vücûdumu!
***
Zehr oldu içtiğim bana, zehr oldu ekmeğim.
Mazlûmların hayâli nigâhımda müzdehim
Ey kin, yarat içimde semavî bir iktidâr!
***
Kalksın görünce azmimi her türlü mânia
Ulvî hilâli rekz edeyim eski burcuna
İsterse sonra karşıma çıksın ölüm , mezar!

[2] Bak: Hale Şıvgın, *Trablusgarp Savaşı ve 1911-1912 Türk-İtalyan İlişkileri,* Türk Tarih Kurumu Basımevi-Ankara, 1989, 190 s.

İntikam Şiirleri broşürü adı üzerinde saldırgan İtalyanlardan öç almak ve onlara tepki göstermek amacıyla yazılmış olsa da aslında bu saldırıların verdiği zarara, kötü duruma ve şehit düşenlere yazılmış bir ağıttır, mersiyedir ki bu tür eserlerde olduğu gibi İntikam Şiirleri broşürünün sonu dua ile biter. Bu da Niyaz başlıklı şiirdir. Bu şiirde mazlumların hâyali, şairin gözünün önünden gitmez ve şair kin duygusuna seslenerek içinde yüce bir iktidar yaratması için dua eder. Ayrıca bayrağı, hilâli eski yerine koyduktan sonra ölümün kendisini bulmasını ister.

Selânik Şubat 1327-Mart 1328
Mehmet Ali TEVFİK

Kaynakça

Aydın, Ayhan, (2013), *Rumeli ve Akdeniz Adalarında Türk Varlığı*, İstanbul, UKİT Yay.

Hale, Şıvgın, (1989), *Trablusgarp Savaşı ve 1911-1912 Türk-İtalyan İlişkileri*, Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi.

MİLLİ MÜCADELE'NİN ÖNCESİNDE VE SONRASINDA İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ

Ümit ÖZKAN

Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Türkçe Eğitimi Bölümü

"Türk Kurtuluş Savaşı (1919-1922) sırasında işgal altında bulunan İstanbul'da çeşitli olaylar meydana gelir. Bu olayların başında işgal güçleriyle, yeni türeyen İngiliz-Fransız hayranı tüccar tiplerinin yaşantıları, Türk romanına konu olur."[1] İşgal yıllarında yaşanan olaylar ve bu olaylara şahitlik eden mekânlar da bir o kadar anlamlıdır. Milli Mücadele'nin öncesinde, işgal yıllarında ve sonrasında İstanbul Üniversitesi (Dârülfünun)'nin bu açıdan farklılık arz eden bir durumu söz konusudur. İşgal yıllarında Darülfünun'daki kimi hocaların milli mücadele aleyhindeki tavırları, kimilerinin desteği ve öğrencilerin Kurtuluş Savaşı aleyhindeki hocalara karşı yaptığı boykot, kayda değer bir durumdur.

"İstanbul'da Dârülfünun'un inşasıyla ilgili ilk adım 1846'da atılmış; İtalyan mimar Fossati'nin Ayasofya civarında 1865'te tamamladığı bina, Dârülfünun olarak kullanılmamıştır. Daha sonra başka bir binada Dârülfünun açılmış, 1865'de Dârülfünun oluşturularak derslere başlanmış, 1869'da yeni binası tamamlanmıştır. 1909'da şimdiki Vezneciler'deki yerine yerleştirilen Dârülfünun'da 1912'de bir ıslahat programı uygulanmış, öğretmenlere müderris unvanı verilmiştir. 1918-1922 yılları arasında bütçe kısıtlamaları sebebiyle üniversitede sıkıntılar yaşandığı gibi Cumhuriyet'ten sonra Dârülfünun kaldırılarak yerine modern İstanbul Üniversitesi kurulmuştur."[2]

16 Mart 1920'de resmen işgal edilen İstanbul'da, Dârülfünun'da bir takım gelişmeler olur. Bunların başında 30 Nisan-25 Ağustos 1922 tarihleri arasında süren Dârülfünun grevi gelir. Bu grev veya boykot İstanbul Üniversitesi öğrencileri tarafından gerçekleştirilir. Dârülfünun'da Kurtuluş Savaşı'na karşı Ali Kemal, şair Cenap Şahabeddin, Sevr'e imza koyan Rıza Tevfik, İran Edebiyatı Hocası Hüseyin Daniş, İngiliz Edebiyatı Tarihi okutan Barsemyan'ın Kurtuluş Savaşı ve Türklük aleyhine tavır ve sözleri, bu boykota yol açmıştır. O dönemdeki olaylara şahit

[1] Bak: Mehmet Törenek *Türk Romanında İşgal İstanbul'u,* Kitabevi Yayınları, İstanbul 2002, 199 s.
[2] İhsanoğlu, Ekmelettin, *TDV (Türkiye Diyanet Vakfı) İslâm Ansiklopedisi* Cilt 8, İstanbul 1993, s. 521-525.

olan pek çok Türk edebiyatçısı vardı. Özellikle Yakup Kadri Karaosmanoğlu ve Yusuf Ziya Ortaç; Ali Kemal, Rıza Tevfik ve Cenap Şahabeddin'in Türklük aleyhindeki tavırlarını yazılarında eleştirirler. Yusuf Ziya Ortaç, Portreler adlı kitabında Rıza Tevfik ile ilgili şöyle der:

"Rıza Tevfik'in İstiklal Savaşı'na da güveni yoktu. Birinci Dünya Harbi'nin muzaffer devletlerine karşı koyamazdık. Biz silah değil, siyaset kurtaracaktı. Rıza Tevfik, bu inanmayışının cezasını çok acı çekti: Yıllarca sevdiği yurduna, Boğaz kıyılarına hasret kalarak…"[3]

Öğrencilerin boykotu sonucunda beş ismin süresiz izinli sayılıp derslerden alınmasıyla dört aylık grev biter ve 5 Ağustos 1922'de Dârülfünun'da eğitim başlar. İstanbul Üniversitesi hocalarından Yahya Kemal Beyatlı; 19 Eylül 1923'de Edebiyat Medresesi Müderrisler Meclisi'ne getirdiği bir öneriyle, Türk Kurtuluş Savaşı'nı başarıyla sınuçlandıran Gazi Mustafa Kemal'e fahri müderrislik, (hocalık) unvanı verilmesini sağlar. Bu olaya teşekkürlerini bildiren Mustafa Kemal Paşa, Cumhuriyet'ten sonra, üniversitelerin modernleşmesi yolunda bazı tedbirler de aldırır. İşgal yıllarında, Kurtuluş Savaşı karşısında kimi zaman sessiz, kimi zaman da Kurtuluş Savaşı lehinde öğrenci gösterileriyle anılan İstanbul Üniversitesi'nin akl-ı selim hocaların girişimleriyle Ali Kemal, Cenap Şahabeddin, Rıza Tevfik, Barsemyan gibi hocaların yarattığı bu imaj değiştirilmeye çalışılır.

"Gazi Mustafa Kemal, 1919- 1927 yılları arasında İstanbul'a gelmemiş, 1927'deki ziyaretinin ardından 1930 ve 1933'de üniversiteyi ziyaret etmiştir. 1923'de Gazi Mustafa Kemal'e fahri müderrislik (hocalık) unvanı veren İstanbul Üniversitesi'nin hocaları, 1927 yılında Büyük Gazi'ye İstanbul Dârülfünun'dan Küçük Bir Armağan adıyla ortak, toplu bir armağan kitabı hazırlamışlardır. Fuat Köprülü, Neşet Ömer İrdelp, İsmail Hakkı Uzunçarşılı, Necip Âsım Yazıksız, Necmettin Sadak ve daha başka isimlerin yazarlığını yaptığı bu eserde Mustafa Kemal' in şahsiyeti, dehası, siyaseti, hayatı ve ahlâkı tanıtılmaktadır. Bir başka ifadeyle Kurtuluş Savaşı yıllarında İngiliz, Fransız işgali altında Sultan Vahdettin, Damat Ferid ve saray yanlısı diğer isimlerin Kurtuluş Savaşı aleyhindeki tavırları yüzünden Milli Mücadele konusunda yer yer sessiz kalan Ali Kemal, Cenap Şahabeddin, Rıza Tevfik ve öteki isimlerle kimi hocalarının kurtuluşu desteklemediği İstanbul Dârülfünun'u Cumhuriyetten sonra Atatürk'e hazırladığı armağan kitabı ve 1923'de verdiği fahri müderrislik unvanıyla bir noktada adı geçen muallim hocaların yarattığı olumsuz havayı dağıtmıştır."[4] Mustafa Kemâl, İstanbul Üniversitesi'ne büyük önem vermiş "1924'de Dârülfünun'dan Ankara'ya giden heyeti kabulünde, Dârülfünun'un ve çalışanlarının bizzat devlet tarafından korunup destekleneceği müjdesini vermiştir."[5]

Kaynakça

Armağan Kitabı için Bak: Taşkın Figen, İstanbul Dârülfünün'un Mustafa Kemal Atatürk için Hazırladığı Armağan Kitap, *Yakın Dönem Türkiye Araştırmaları Dergisi*, Sayı 9, 2006.

Ayvazoğlu, Beşir, (2010), *Bozgunda Fetih Rüyası*, İstanbul, Kapı Yay.

"Dârülfünun Emini İsmail Hakkı Bey'le Mülâkat", *Türk Devrimi Mülâkatları* (haz: Sabahattin Özel-Işıl Çakan Hacıibrahimoğlu), Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul 2011, s. 265.

Törenek, Mehmet, (20029, *Türk Romanında İşgal İstanbul'u*, İstanbul, Kitabevi Yay.

İhsanoğlu, Ekmelettin, (1993), *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, Cilt 8, İstanbul, s. 521-525.

Ortaç, Ziya Yusuf, (1963), *Bir Varmış Bir Yokmuş: "Portreler"*, İstanbul, Akbaba Yayınevi.

[3] Ortaç, Yusuf Ziya, *Bir Varmış Bir Yokmuş: "Portreler",* Akbaba Yayınevi: Edebiyat ve Sanat Yayınları-1, İstanbul 1963, s.56-57.

[4] Armağan Kitabı İçin Bak: Figen Taşkın *İstanbul Dârülfünün'un Mustafa Kemal Atatürk için Hazırladığı Armağan Kitap*, Yakın Dönem Türkiye Araştırmaları Dergisi Sayı 9, 2006.

[5] "Dârülfünun Emini İsmail Hakkı Bey'le Mülâkat*", Türk Devrimi Mülâkatları* (haz: Sabahattin Özel-Işıl Çakan Hacıibrahimoğlu), Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul 2011, s. 265.

"AVRUPA YAKASI" VE "MUHTEŞEM YÜZYIL" DİZİLERİNİN TÜRK HALKI ÜZERİNDEKİ YANSIMALARI

Alperen Uluer YAŞAR

Hitit Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Günümüz hiç şüphesiz ki bilgi, teknoloji ve iletişim çağıdır. Bu üç olguyu içinde barındıran ve insanların günlük hayatta en fazla ihtiyaç duyduğu aygıtlardan biri durumunda olan televizyonun, böyle ayrıcalıklı bir yere sahip olmasının nedeni bilgilendirmek ve eğlendirmek olduğu kadar başka imkânları da beraberinde sunmasıdır.[1]

Bugün çok rahatlıkla diyebiliriz ki sözlü kültür geleneğimizin yerini televizyonlar almıştır. Televizyon hemen hemen tüm toplumlarda merkezi ve en etkin hikâye anlatma aracı haline gelmiştir.[2] Sözlü geleneğimizin ürünleri olan halk hikâyeleri de günümüzde yerini televizyon dizilerine bırakmıştır. Halk hikâyelerinin iç içe geçmiş olay örgüsü ile televizyon dizilerinin olay örgüsü büyük benzerlikler taşır. Yine halk hikâyelerinin bir gecede bitmeyip olayın en heyecanlı yerinde kesilmesi ve bir diğer akşama bırakılması ile dizilerin her hafta yayınlanması da halk hikâyeleri ve diziler arasındaki benzerliği gösterir.

Televizyon ve buna bağlı olarak gelişen dizi sektörü ise her yönüyle toplumu etkilemektedir. Kitle kültürü ve televizyon birbirlerinin olmazsa olmazı haline gelmiştir.[3] Artık aile, arkadaş, eş-dost, akraba ve komşuluk ilişkilerini dizilerin belirlediğini rahatlıkla söyleyebiliriz. Evlerde misafirliğe gidilip gidilmeyeceği veya eve misafir kabul edilip edilmeyeceğine ev halkı o gün ekranda hangi dizi var ise ona bakarak karar verme noktasındadır. Yapılan araştırmada izleyicilerin program türü tercihinde 2006 yılında haberler %88.1, diziler %71.9 ve dini programlar %60.6[4]; 2008 yılında ise %93.7 ile haberler,

[1] RTÜK, (2007), İlköğretim Medya Okuryazarlığı Dersi Öğretmen El Kitabı, Ankara, RTÜK, s.47-48
[2] Oktay, H.T., (2011), *Televizyon Dizilerinin Toplumun Milli ve Manevi Değerleri Açısından Değerlendirilmesi; Aşk-ı Memnu Dizisi Örneği*, Ankara, RTÜK, s.53
[3] Cereci, S., (1996), *Televizyonun Sosyolojik Boyutu*, İstanbul, Şule Yayınları, s.28
[4] RTÜK, (2006), *Televizyon İzleme Eğilimleri Araştırması*, Ankara, RTÜK

%86.2 diziler ve %61.8 ile dini programların seyredildiği tespit edilmiştir.[5] Bu araştırmalar dizilerin Türk toplumunun haberlerden sonra en çok rağbet ettiği televizyon programı olduğunu göstermektedir. Bu yönüyle diziler üzerinde inceleme ve araştırma yapma gerekliliği oluşmuştur.

Toplumumuzda televizyon dizilerine olan bu ilginin sosyo-kültürel yapımıza olumlu veya olumsuz ne yönde etkileri olduğunu, toplumumuzun ve onun binlerce yılda oluşturduğu kültürel değerlerin, dilinin ve sosyal yapısının dizilerden ne ölçüde etkilendiğini tespit etmek istedik. Bunun için örnek olarak "Avrupa Yakası" dizisi ile "Muhteşem Yüzyıl" dizisini seçtik. Bu iki dizi birbirinden ayrı zamanlarda yayınlanmış, içerik ve yapı olarak da tamamen birbirinden farklı olması sebebiyle seçilmiştir. "Avrupa Yakası" dizisi içerik ve yapı bakımından daha batılı imgeler ve popüler kültürün izlerini taşırken, "Muhteşem Yüzyıl" dizisi ise içerik ve yapı bakımından milli ve geleneksel değerlerimizin izlerini taşır.

İki dizide de kullanılan dil üzerinde değerlendirme yaptığımızda her iki dizide kullanılan dilin birbirinden farklı olduğu ortaya çıkmaktadır. "Avrupa Yakası" dizisinde genelde kullanılan dil basit, sade ve anlaşılır durumdadır. Dizi içerisinde "Selin", "Burhan Altıntop" ve "Gafur" karakterlerinin kullandığı dilde ise bozuk Türkçe, argo kelimeler, abartılı vurgu ve söyleyiş değişiklikleri mevcuttur. Dizi içerisinde sürekli tekrarlanan "Oha falan oldum", "please don't ölme", "bak kav geldim", "böğk gelmek", "liften ımaa", "sirseri", "konuşiyy" vb. cümle ve kelimeler toplum zihninde yer etmekte ve gündelik dilimize girmektedir. Özellikle adlar ve sıfatlar keyfi bir düzen içinde yalnızca çağrışım güçleriyle, çoğu zaman melodik bir şekilde bazen de sözcük anlamlarının dışında kullanılmaktadır.[6] "Muhteşem Yüzyıl" dizisinde ise genel olarak kullanılan dil akıcı, süslü, edebî ve dikkat çekicidir. Dizide ilk bakışta yabancı kelimeler, Arapça ve Farsça terkipler çokça kullanılıyormuş gibi görünse de aslında bu kelimelerin geçmiş toplum hayatımızda ve edebî eserlerimizde kullanıldığını biliriz. Bu yönüyle "Muhteşem Yüzyıl" dizisi ve onun kullandığı dil, toplumsal hafızamızın tazelenmesine katkı sunar. Her hafta bu diziyi seyreden insanlarımız farkında olmadan bu kelimeleri ilk önce anlamlandırmaya ve daha sonra gündelik hayatında kullanmaya başlamıştır. Dizilerde kullanılan ve dolaşıma açılan bu dil, zamanla dizileri izleyen insanlar arasında bilinçli bir paylaşıma dönüşmektedir.[7] Televizyonun ısrarlı çabaları sonunda pek çok küçük eylem, mimik, sözcük önce alışkanlığa ve sonra da davranış haline gelmektedir.[8] Bu yönüyle "Avrupa Yakası" dizisi toplum üzerinde dili yozlaştırma, bozma, argoyu şirinleştirme eğilimi gösterirken, "Muhteşem Yüzyıl" dizisi ise bunun aksine doğru, güzel ve estetik Türkçe kullanımını özendirmektedir.

Yukarıda da belirttiğimiz gibi televizyonun bilgilendirmek ve eğlendirmek amaçları vardır. "Avrupa Yakası" dizisi ile insanlar bilgilenmekten çok eğlenmek amacıyla bu diziyi seyretmektedir. Zira dizinin formatında, içeriğinde ve temasında bir mesaj vermek kaygısının olmadığını ilk bakışta fark ediyoruz. Dizi içerik olarak Nişantaşı'nda yaşayan Sütçüoğlu ailesi ve Avrupa Yakası dergisi çalışanları ile onların yakınlarının komik öyküsünü anlatır. "Muhteşem Yüzyıl" dizisi ise Türk tarihinin belirli bir dönemini ele almakta-

[5] RTÜK, (2009), *Televizyon İzleme Eğilimleri Araştırması*, Ankara, RTÜK

[6] Gürbilek, N., (2009), *Vitrinde Yaşamak*, İstanbul, Metis Yayınları, s.26

[7] Köse, A., (2012), "Medya ve Dil Oyunları: Gündelik Dil Pratiklerinde Televizyon Dizilerinin Etkisi", *Milli Folklor*, S.93, s.220-233

[8] Oktay, H.T., (2011), s.60

dır. Bu sebeple bu dizi sadece eğlendirmek amacında değil, aynı zamanda o dönemle alâkalı doğru bilgileri de vermek kaygısı taşımaktadır. Bazı bölüm ve sahnelerde, özellikle harem ile alakalı olarak özel hayatın abartılarak sunulması, Türk toplumunda tepkilere de sebep olmuştur. Bunun yanı sıra bu dizi, gelenek ve göreneklerin yaşatılması, dizide kullanılan mekânların tarihi değer taşıması, yine dizideki karakterlerin gerçek ve önemli tarihi kişilikler olması hasebiyle Türk toplumunu olumlu yönde etkilemiş ve insanların bu dönemi hatırlamalarını ve bilgilenmelerini sağlamıştır. Fakat televizyon yoluyla yapılan bilgi nakli gayret ve sabır isteyen bilgi olmayıp günlük hayatta kullanılabilecek bilgilerdir.[9] Dizi yoluyla bu dönemi merak edenler olmuş ve bu dönemi anlatan tarihi kitapların satış sayısında da ciddi artışlar gözlemlenmiştir.

Her toplumda televizyon insanları eşit derecede etkilemez, etkileşim toplumdan topluma ve yine insanların içinde bulundukları sosyal çevre, ekonomik durum ve kültürel konuma göre farklılık sergilemektedir.[10]

Sonuç olarak günümüz toplumlarının yaygın kültürel formu olan popüler kültür ve kitle kültürünün en önemli üreticisi ve taşıyıcısı, medyanın en çok tercih edilen formu olan televizyonlardır.[11] Televizyonun aktardığı ve Türk toplumunun haberlerden sonra en çok takip ettiği programlar ise dizilerdir. Televizyon karşısında en çok seyircinin olduğu zaman 21.00 - 21.59 saatleri arasıdır. Bu saatler aynı zamanda dizilerin yayın saatidir. Bu saat diliminde en az bir dakikasını televizyon karşısında geçiren izleyici sayısı 27.091.232 kişidir.[12] Her akşam televizyon başında milyonlarca insanın dizileri seyredip de bunlardan etkilenmemesi mümkün değildir. Kimi insanımız dizideki bir karakteri kendine rol model belirleyebilir, onun gibi konuşmak, jest ve mimiklerini ona benzetmek veya onun gibi giyinebilmek isteyebilir. Yine bir seyirci dizide gördüğü ev aksesuarlarını ve eşyalarını kendi evine almak arzusuna girebilir. Bu ve benzeri örnekleri muhakkak çoğaltabiliriz.

Türk televizyonlarında yayınlanan dizilerin Türk aile yapısına, örf, adet ve geleneklerimize ve toplum yapımıza zarar vermesini mutlaka önlemeliyiz. Fakat televizyon ve dizileri de kültürel gelişimimizde, kültürün topluma aktarımında ve özendirilmesinde kullanılmasını da ihmal etmemeliyiz.

Kaynakça

Avcı, Nabi, (1990), *Kitle Kültürü Enformatik Cehalet*, Ankara, Rehber Yay.

Cereci, Sedat, (1996), *Televizyonun Sosyolojik Boyutu*, İstanbul, Şule Yay.8

Eyüboğlu, Ali, (2007), *TV'yi hangi saatte kaç milyon izliyor?*, http://www.milliyet.com.tr/2007/12/07/magazin/yazali.html

Gürbilek, Nurdan, (2009), *Vitrinde Yaşamak*, İstanbul, Metis Yay.

Köse, Aynur, (2012), "Medya ve Dil Oyunları: Gündelik Dil Pratiklerinde Televizyon Dizilerinin Etkisi", *Milli Folklor*, S.93.

Meder, Mehmet, (1991), *Bir Eğitim Vasıtası Olarak Televizyonun Ekonomik ve Sosyal Hayata Etkisi*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

[9] Avcı, N., (1990), *Kitle Kültürü Enformatik Cehalet*, Ankara, Rehber Yayınları, s.114

[10] Meder, M., (1991), *Bir Eğitim Vasıtası Olarak Televizyonun Ekonomik ve Sosyal Hayata Etkisi*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

[11] Köse, A., (2012), s.223

[12] Eyüboğlu, A., (2007), "TV'yi hangi saatte kaç milyon izliyor?", http://www.milliyet.com.tr/2007/12/07/magazin/yazali.html

Oktay, Hüseyin Tuğrul, (2011), Televizyon Dizilerinin Toplumun Milli ve Manevi Değerleri Açısından Değerlendirilmesi; Aşk-ı Memnu Dizisi Örneği, Ankara, RTÜK, s.53

RTÜK, (2006), Televizyon İzleme Eğilimleri Araştırması, Ankara, RTÜK

RTÜK, (2007), İlköğretim Medya Okuryazarlığı Dersi Öğretmen El Kitabı, Ankara, RTÜK, s.47-48

RTÜK, (2009), Televizyon İzleme Eğilimleri Araştırması, Ankara, RTÜK

TÜRK DÜNYASI HAYVAN MASALLARINDA KURNAZ TİLKİ TİPİNİN KULLANIMI

Burcu KAYA

Uludağ Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Bu bildiride "kurnaz tilki tipi"nin Türk, Kazak, Kırgız, Türkmen, Nogay, Uygur ve Kazan-Tatar hayvan masallarında kullanılış ve işleniş şekli tespit edilmeye çalışılacaktır.

Hayvan masallarında her hayvan kahraman kendine has alegorik bir özelliğe sahiptir. Aslan zorbalığı, zalimliği; kurt doyumsuzluğu; ayı akılsızlığı; deve saflığı, temsil eden bir tip[1] olarak masallarda karşımıza çıkmaktadır. Kurnazlığı ve hilekârlığı ile ön plana çıkan tilki ise çoğu hayvan masalında önemli bir tip olarak yer almaktadır. Tip; kendi başına var olabilen geleneksel bir masaldır. Anlam bakımından bir başka masala dayanmayan bütünlüğe sahip anlatmaya dayalı bir tür olduğu söylenebilir. Gerçekte başka bir masalla birlikte anlatılabilir. Ancak tek başına ortaya çıkabilmesi gerçeği ona bağımsızlık kazandırır. Sadece bir motiften veya birkaç motiften oluşabilir. Çoğu hayvan masalları, fıkralar tek motifli tiplerdir.[2]

Araştırmacılar derledikleri metinleri daha kolay incelemek ve karşılaştırabilmek için çeşitli tip katalogları hazırlamışlardır. Günümüzde yaygın olarak kullanılan tip kataloglarının ilk şekli Antti Aarne tarafından hazırlanmıştır. Bu katalogda masallar üç ana başlık altında sınıflandırılmıştır.[3]

Stith Thompson, Antti Aarne'nin tip kataloğuna iki yeni başlık daha ekleyerek masal tiplerini The Type of the Folktale (Masal Tipleri)[4] adlı eserinde beş kısımda ele almıştır.

Aarne ve Thompon'un tasnifinde ilk sırayı hayvan masalları almıştır.

1-299 numaralar arasında bulunan bu masallar, tiplerine göre sıralanmıştır.

Türk masalları üzerine yapılan çalışmalardan biri de Wolfram Eberhard ile Pertev

[1] Alptekin, A., (2003), *Kazak Hayvan Masalları,* Ankara, Akçağ Yayınları, s.18.
[2] Alptekin, A., (2002), *Taşeli Masalları,* Ankara, Akçağ Yayınları, s.51.
Thompson, S., (1977), *The Folktale*, Calıfornıa Unıversıty Press, Usa, s.415.
[3] Sakaoğlu, S., (2010), *Masal Araştırmaları*, Ankara, Akçağ Yayınları, s.11-12.
[4] Thompson, S., (1964), *The Type of The Folktale*, Helsınkı, Indiana University, Second Revision, s.19-20.

Naili Boratav'ın birlikte hazırladıkları Typen Türkischer Volksmärchen (Türk Masallarının Tipleri)[5] dir. Eberhard–Boratav 2500 civarındaki Türk masalı üzerinde yaptıkları incelemeler sonucu tespit ettikleri 378 masal tipini 23 başlık altında tasnif etmişlerdir. Bu başlıklardan ilk üçü hayvan masallarına aittir.

Aarne-Thompson kataloğundaki eksikliklerin giderilmesi amacıyla masal tipleri kataloğu yeniden yayına hazırlanmıştır. Masal tipleri kataloğu 2004 yılında geliştirilerek ve genişletilerek Hans-Jörg Uther tarafından yayımlanmıştır. The Type of International Folktales (Uluslararası Masal Tipleri Kataloğu) adıyla üç cilt halinde yayımlanan bu katalog masal araştırmalarında ATU (Aarne-Thompson-Uther) şeklinde kısaltılmıştır.[6]

Bu katalogda masal tipleri yedi ana başlık halinde sınıflandırılmıştır. Diğer kataloglarda vahşi hayvanlar alt başlığı altında değerlendirmeye alınan tilki tipi bu katalogda "Akıllı Tilki" alt başlığı halinde müstakil olarak ele alınmıştır. Katalogda tipin bu şekilde ele alınması, kurnazlığı ve zekâsı ile ön plana çıkan tilki tipinin diğer hayvanlar arasında en çok kullanılan tip olduğunun göstergesidir.

Ayı ile Tilki[7] masalında ayı ile arkadaş olan tilki, kurnazlığı ile ayıyı birkaç defa kandırarak insanlara dövdürür. Bunlara sinirlenen ayı, tilkiyi yemek ister fakat tilki her seferinde onu kandırarak elinden kurtulmayı başarır ve sonunda ayının ölümüne sebep olur.

Hilekâr Tilki[8] adlı Kazan-Tatar masalında tilki yolda bir koyun ayağı bulur ve daha sonra üç köye misafir olur. Evine misafir olduğu insanları kandırarak her seferinde onlara saklamaları için verdiği hayvanlardan daha büyük bir hayvan alır. Ayı ve kurt ile karşılan tilki, onları da kandırarak kaçar.

Kurnaz Tilki[9] adlı Kırgız masalında kaplan tarafından yakalanan tilki, kaplana kendisinin ormanın hâkimi olduğu söyler. Buna inanmayan kaplana inanamazsan ormana gel, hayvanların benden nasıl korktuğunu gör der. Tilkinin yanında kaplanı gören hayvanlar kaplandan korkup, kaçar. Tilki de kendisini görünce hayvanların korktuğunu söyleyerek kurnazlığı sayesinde ölümden kurtulur.

Tilki ile Keçi[10] adlı Türkmen masalında tilki, çölde koşarken bir kuyuya düşer. Kuyunun yanından geçen bir keçi, tilkiyi fark eder. Tilki, keçiye kuyunun serin ve tatlı suyu olduğunu söyleyerek keçiyi kuyuya atmaya ikna eder. Keçi kuyuya atlar, tilki keçinin sırtına basarak kuyudan çıkar. Kurnazlığı sayesinde tilki kuyuda ölmekten kurtulur.

Hilekâr Tilkinin Aşikâr Oluşu[11] adlı Uygur masalında bir yaylada dostça yaşayan hayvanların arasına giren tilki, kurnazlığı ile diğer hayvanları kandırıp onlara başkan olur. Diğer hayvanların yavrularını gizlice yiyen tilkinin sahtekâr ve hileci olduğu ortaya çıkar ve bunu anlayan hayvanlar tilkiden intikam alır.

---

[5] Eberhard, W; Boratav, P., (1953), *Typen Türkıscher Volksmärchen*, Wıesbaden, Franz Steıner Verlag Gmbh, s.27-411.

[6] Gültekin, M., (2013), *Kazan-Tatar Masalları*, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, s.111-112.

[7] Alptekin, A., (2005), Hayvan Masalları, Ankara, Akçağ Yayınları, s.35-36.

[8] Gültekin, M., (2013), s.451-452.

[9] Bakırcı, Nedim, (2004), *Türk Dünyası Coğrafyasında Tespit Edilmiş Hayvan Masalları Üzerine Bir İnceleme*, Konya, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmış Doktora Tezi, s.532.

[10] Bakırcı, N., (2004), s.671-672.

[11] Ardoğan, A., (2009), *Uygur Halk Masalları*, Ankara, Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, s.234-235.

Aslan, Kurt ve Tilki[12] adlı Kazak masalında aslan, kurt ve tilki arkadaş olur ve hiçbir hayvana zarar vermeyecekleri konusunda anlaşırlar. Daha sonra bir deve satın alıp, yemeğe karar verirler. Tilki, aslana yalan söyleyerek kurdu öldürtür. Geyik avlamaya giden aslanı da kandırarak ölümüne sebep olur ve aslanın eti ile karnını doyurur. Tilki, uyurken üzerine konan bir saksağanı yakalar. Saksağan onu kandırarak tilkinin elinden kurtulur.

Tilki ve Bıldırcın[13] adlı Nogay masalında bıldırcın ile arkadaş olan tilki, bıldırcından karnını doyurmasını, güldürmesini ve korkutmasını ister. Bıldırcın tilkinin tüm isteklerini yerine getirir. Çok korkan tilki bıldırcını yemek ister fakat bıldırcın onu kandırarak elinden kurtulur, tilkiyi avcılar öldürür.

Sonuç olarak "kurnaz tilki tipi" çoğu hayvan masalının başkahramanı olarak karşımıza çıkar. İncelenen masalların çoğunda en zor durumlardan bile kendini kurtaran tilki; aslan, kaplan, kurt gibi kendinden güçlü hayvanları kurnazlığı ile alt eder. Kimi masallarda ise kendinden güçsüz ve küçük hayvanlar tarafından kandırılabilir.

Kaynakça

Alptekin, Ali Berat, (2003), *Kazak Hayvan Masalları*, Ankara, Akçağ Yay.

Alptekin, Ali Berat, (2005), *Hayvan Masalları*, Ankara, Akçağ Yay.

Ardoğan, Arzu, (2009), *Uygur Halk Masalları*, Ankara, Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi.

Bakırcı, Nedim, (2004), *Türk Dünyası Coğrafyasında Tespit Edilmiş Hayvan Masalları Üzerine Bir İnceleme*, Konya, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Eberhard, Wolfram; Boratav, Pertev Naili, (1953) *Typen Türkıscher Volksmärchen, Wıesbaden*, Franz Steıner Verlag Gmbh.

Gültekin, Mustafa, (2013), *Kazan-Tatar Masalları (İnceleme-Metinler)*, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.

Işık, Murat, (2010), *Nogay Masalları*, Ankara, Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi.

Kaya, Burcu, (2013), *Kazak Hayvan Masalları Üzerine Bir İnceleme*, Ankara, Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi.

Sakaoğlu, Saim, (2010), *Masal Araştırmaları*, Ankara, Akçağ Yay.

Thompson, Stith, (1964), *The Type of The Folktale*, Helsinki, Indiana University, Second Revision.

Thompson, Stith, (1977), *The Folktale*, USA, Calıfornıa Unıversıty Press.

[12] Kaya, B., (2013), *Kazak Hayvan Masalları Üzerine Bir İnceleme*, Ankara, Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, s.271-274.

[13] Işık, M., (2010), *Nogay Masalları*, Ankara, Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, s.482-483.

ESKİŞEHİR'DE BİR ZİYARET FENOMENİ OLARAK SÜCA'EDDİN VELİ VE MEKÂNA BAĞLI OLARAK OLUŞAN KİMİ UYGULAMALAR ÜZERİNE

Burcu SESLİ ve Sinem KARAKÜTÜK

Eskişehir Orhan Gazi Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı

Türkler, tarihsel süreç içinde kimi dinlerle temasa geçmiş, hem dini hem de sosyal yaşamlarında bu dini değiştirmelere bağlı olarak birtakım değişiklikler yaşamışlardır. Zaman içinde bu değişmeler hız kazanmış, nihayetinde İslamiyet ile yepyeni bir din ve kültür potasına girmişlerdir. Bu farklılaşmanın temelinde hem birbirleriyle zıt hem de yer yer ortaklık gösteren resmi din ve halk dini yer almaktadır.

Türkler eski dini kültürlerinden birçok unsuru İslami motiflerle birleştirip yeni dini kültürel ortamlarında varlıklarını devam ettirmiştir. Bu noktadan hareketle Anadolu' da ziyaretle ilgili inanışların temelinin, İslamiyet öncesi Kamlık dönemine dayandığını söyleyebiliriz.

Türk dünyasında halk dini veya halk dindarlığı söz konusu olduğunda yalnızca -halk tarafından kendilerine olağanüstü haller atfedilerek kutsallaştırılan ve bu doğrultuda bir ziyaret yeri haline gelen- adak ve ziyaret yerleri etrafında oluşmuş dini kültür yer almamaktadır. Mekânlar daha birçok unsuru içinde barındırmaktadır. Mekâna bağlı oluşan tasavvuf ve bu doğrultudaki tekke ve tarikatler, Sufilik, Alevilik ve Bektaşiliğin yanı sıra büyüsel inanış, halk hekimliği gibi uygulamalar yer almaktadır. Kutsalın tezahür ettiği hierofani olarak türbe, yatır, mezar, kutsal ağaç, taş, mağara, su kaynağı ve çeşitli dilek ve adakta bulunma usulleri ile ziyaret edilen diğer adak ve ziyaret yerleri, ziyaret dindarlığını oluşturur.

Geleneksel Türk İnanış sisteminin önemli odaklarından biri olan Atalar Kültü, Ata ruhlarına saygı ve bu bağlamda gerçekleştirilen kimi uygulamanın devamı niteliğinde 'Ziyaret Fenomeni' olarak süregelmiştir. Atalar kültüne göre çok yaşayan, bilgili, yönetici insanlar öldüğünde onların ruhları ailesine ve toplumuna yardım eder, onları kötülüklerden korur. Bu ataların yalnızca ruhları değil eşyaları da kutsallaştırılmıştır. Türklerdeki

evliya kültünün temelinde atalar kültü yatmaktadır. Halk, evliyaların yattığı mezar, yatır, türbe, zaviye, tekke, dergah gibi yerlere gidip dua eder. Veliden hastalıklardan kurtulma, iş bulma, kısmet açma gibi çeşitli konularda yardım istenmektedir. Ziyaretlerde dua okunur. Ata ruhları vasıtası ile Allah'tan yardım dilenir. Burada ziyaret fenomeni sosyo-kültürel yaşamı hem temsil eden hem de yaratan bir model olarak çeşitli kültlerin ortak anahtar eylemi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bazı durumlarda Atalar kültüyle Su kültü, Ağaç kültü ve Taş kültü birleşir.

Biz bu çalışmamızda bir ziyaret fenomeni olarak Eskişehir, Seyitgazi ilçesine bağlı Arslanbeyli köyündeki Süca'eddin Veli türbesinin etrafında şekillenmiş ziyaret kültürünü ve uygulamaları ele aldık.

Seyyid Sultan Süca'eddin Veli, kutbu evliya sekizinci İmam Rıza neslinden üçüncü torunu olup, dünyaya gelmiş dört veliden (Hacı Bektaş Veli, Hacı Bayram Veli, Seyyid Sultan Süca'eddin Veli, Şeyh Şehabettin Veli) biridir. Asıl adı Ebul Beka Şeyh Baba İlyas Bin Ali'dir. Babai Tarikatinin Şeyhi ve kurucusudur. Babai Tarikatini yaymaya çalışırken halkı iyiliğe ve güzelliğe davet etmiştir. Seyyid Sultan Süca'eddin Veli, halkı ile bütünleşmiş, onlara çare olmuş bir zat olduğundan adına 'Sultan Varlığı' yahut 'Varlıklı Sultan' denilmiştir.

Horasan Tasavvufunun, Babailiğin Anadolu'ya taşınmasında ve geliştirilmesinde, 'şeriat olmazsa tarikat, tarikat olmazsa marifet' yorumuyla Süca'eddin Veli, fikir dünyasının kapısını bizlere açmıştır.

Süca'eddin Veli'nin türbesi Babailer, Sücailer, Bektaşiler ve Aleviler için önemli bir yere sahip olmakla birlikte günümüzde Sünni halk da dahil olmak üzere birçok tarikat ve mezheplere mensup insanların ortak ziyaret yeri haline gelmiş, böylelikle bir ziyaret fenomeni olmuştur.















Sonuç

Ziyaret fenomeni etrafında gerçekleştirilen uygulamaların İslamiyet'ten önceki Atalar Kültü ve Yir-Sub inanışı döneminden başlayarak İslamiyet ile birlikte şekillenerek günümüzde devam ettiğini görmekteyiz.

Ziyaret yerlerinin Veli, Derviş gibi ulu zatlara ait olduğu, onların yaşamlarında gerçekleştirdikleri kerametleri, ölmeyip yalnızca dünya değiştirmeleriyle devam ettiği, hatta bu nurun çevresindeki taş, su, ağaç gibi unsurlara da sirayet ettiği, halk inanışı bağlamında bilinmektedir. Bu unsurlar etrafında bir takım uygulamaların ve şifa, kısmet, iş ve başarı dileklerinin var olduğunu görmekteyiz.

Süca'eddin Veli Külliyesi, Alevi canların yanı sıra Sünni vatandaşlar için de bir 'ortak ziyaret merkezi' durumundadır.

Kaynakça

Çelik, Nejat, (2014), *Eskişehir Arslanbeyli Köyü Folklorik Özellikleri*, Eskişehir, Gülen Ofset Matbaa.

Demirtaş, Mehmet, (2003), *Seyyid Sultan Süca'eddin Veli*, İstanbul, Özgür Matbaa.

Demirtaş, Mehmet, (2013), *Anadolu ve Balkanlarda Süca'eddin Veli'nin Yeri ve Önemi*, Eskişehir, Gülen Ofset Matbaa.

Günay, Ünver, *Türk Halk Dindarlığının Önemli Çekim Merkezleri Olarak Dini Ziyaret Yerleri*

Kıyak, Abdülkadir, *Halk Dindarlığı Bağlamında Kutsal Mekan Anlayışı*

"Eskişehir Somut Olmayan Kültürel Miras Envanterinin Çıkarılması ve Turizme Kazandırılması Projesi" ile derlenen bilgiler ve fotoğraflar kullanılmıştır. Fotoğraf: Gamze Narin

METİNLERARASILIK BAĞLAMINDA İHSAN OKTAY ANAR'IN *AMAT* ROMANINDAKİ DİNÎ MOTİFLER

Elif BULUT

Beykent Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili& Edebiyatı Bölümü

Türk Edebiyatı'nda sınırlı sayıdaki denizcilikle ilgili romanlardan biri olan Amat, İhsan Oktay Anar'ın büyülü gerçekçilik ve kişi sembolizmi akımına bağlı kalarak yazdığı bir romandır. Bu nedenle Amat romanında kullanılan dinî motiflerin izini romandaki karakterler üzerinden süreceğiz

Roman Ohannes adındaki aşırı derecede kirli bir tellağın anlatılmasıyla başlar.[1] Halk arasında Vaftizci Yahya diye bilinen şahsiyetin parodisidir. İncil'de Yahya'nın hikayesiyle romanda Ohannes'in yaptıkları arasında benzerlikler bulunmaktadır. Romanda Tellak Ohannes, Deli Marangoz'u kirlerinden arındırdıktan sonra ikisi birlikte meyhaneye gider. Orada şarap ve ekmek tüketen Tellak Ohannes ile Nuh Usta'nın konuşmaları, İncil'de anlatılan İsa'nın son yemeğinin parodisidir.[2]

Nuh Peygamber'in parodisi olarak romanda kendisine yer bulan Nuh Usta'nın Amat gemisini inşa etmesinin[3] yanı sıra "Deli" namıyla anılması ve sözde delirdiği gerekçesiyle karısı tarafından terk edilmesi gibi bilgileri Kur'an-ı Kerim'in Mü'minun Suresi'nin 25. ayetinde ve Tevrat'ın Yaratılış kısmının 6. bölümünden alan yazar, Kur'an-ı Kerim'den ve Tevrat'tan aldığı metinleri kolaj yöntemiyle birleştirerek Amat'ta kullanılmıştır.

Amat gemisinin kaptanı olan Diyavol Paşa, Süleyman Reis ile karşılaştıkları ilk anda "Senin kaptanının bizzat ben olmama bir itirazın var mı?"[4] sorusuyla Bezm-i Elest'te ruhlara hitaben "Ben sizin Rabbiniz değil miyim?"[5] diye soran Tanrı figürine yönelik bir öykünmedir. Şeytanın günahkârlarla birlikte kurduğu düzene baş kaldıran insan figürü

[1] Anar, İ., (2013), *Amat*,İstanbul, İletişim Yayınları, s. 13.
[2] *Kutsal Kitap (Tevrat, Zebur; İncil)*, (2013), İstanbul, Kitabı Mukaddes Şirketi, Matta xxvi.26,27,28.
[3] Anar, İ., (2013), s. 208.
[4] Anar, İ., (2013), s. 26.
[5] *Kur'an-ı Kerim*, (2013), Çev. Yaşar Nuri Öztürk, İstanbul, Yeni Boyut Yayınevi, Araf, 171.

olarak kurgulanan Süleyman Reis'in mürettebatı hizaya getirmek için kullandığı kırbacı, Tevrat'ta bahsi geçen Kral Süleyman'ı sezdirmek amacıyla kullanılan bir özelliktir.

İlerlemesi gereken rotadan sürekli kıble yönüne dönen Amat'ın bu sorununu çözmek üzere Süleyman Reis'in bulduğu çözüm doğrultasunda geminin sol tarafındaki kaburgadan kesilen parçadan kadın figürünün yontulmasının anlatıldığı bölüm[6], Tevrat'ta anlatılan yaradılış öyküsünün parodisidir[7]: "RAB Tanrı Adem'e derin bir uyku verdi. Adem uyurken, RAB Tanrı onun kaburga kemiklerinden birini alıp yerini etle kapadı. Adem'den aldığı kaburga kemiğinden bir kadın yaratarak onu Adem'e getirdi."[8]

İhsan Oktay Anar, Amat'ta şeytanın cennetten kovulmasını şeytanın parodisi olan Diyavol Paşa'nın üzerinden anlatırken Kur'an-ı Kerim'in birçok yerinde geçen sahneleri yeniden yorumlayarak okuyucuya sunduğunu görebiliriz. Diyavol, ikinci reis olarak Süleyman Reis'i seçtiğini, gemidekilere söylediğinde yaşananlar, Kur'an-ı Kerim'deki Bakara Suresi'nin 30. ayetinde anlatılan Allah'ın yeryüzünde bir insan yaratacağını meleklere haber verdiği zaman yaşananlarla benzerlik görterir. Süleyman Reis'e itaat konusunda söz almak isteyen Diyavol Paşa'ya Ali Reis isyan eder. Kendisini Süleyman Reis'ten üstün gören Ali Reis, bu tepkisi nedeniyle gemideki üstünlüğünü kaybeder.[9] Son olarak Diyavol Paşa'ya "Asıl sen şunu bil ki nerede olursam olayım, seçtiğin bu adamı düşman belleyeceğim. […] Çıktığımız şu uğursuz seferin sonuna kadar süre ver bana! İşte o zaman göreceksin, kendine vekil seçtiğin bu yaratığın ne mal olduğunu!"[10] diye bağırması akıllara Kur'an-ı Kerim'in Sad Suresi'nin 76, 77 ve 78. ayetlerinde anlatılan şeytanın Adem'e secde etmeyişi ve Kuran-ı Kerim'in İsra Suresi'nin 61, 62, 63 ve 64. ayetlerinde anlatılan şeytanın Allah'ın huzurdan kovuluşunu getirir.

Amat'ın hekimi İbrahim Efendi'nin yamaklığını yapan Hâbil, Malta Adası'nda ele geçirdikleri esirin hidayete ermesi için yardımcı olduğu sırada Kur'an-ı Kerim'in Bakara Suresi'ndeki 8. ayet olan "İnsanlardan öyleleri vardır ki inanmadıkları halde Allah'a ve ahiret gününe inandık derler." ayetini tercüme ettiği sırada esirin kamıştan yapılmış bir kalemi boğazına saplaması sonucunda ölür.[11] Suçsuz yere, masum bir biçimde can veren Hâbil, bu yönü ile Kur'an-ı Kerim'deki Maide Suresi'nde anlatılan Kâbil'in kardeşi Hâbil ile ilişkilendirilmiştir.[12]

Diyavol Paşa'ya isyan etmesi nedeniyle ambara atılan Ali Reis'in Süleyman Reis'i "yasak kitabı" okumaya teşvik ettiği bölümde Süleyman Reis'e ölümsüz olabilmesi için bir kitap okumasının yeterli olduğunu söyler. Ali Reis'in bu girişimi Kur'an-ı Kerim'in Taha Suresi'nin 120. ayetindeki şeytanın Adem'i kandırmak için sorduğu soruya benzer. Ali Reis'in kışkırtması sonucu "yasak kitabı" okuyan Süleyman Reis Diyavol Paşa'ya yakalanır.dipnot Bunun üzerine Kaptan Diyavol Paşa, güvenini sarstığı gerekçesiyle Süleyman Reis'i cezalandırmak ister ve onu geminin ambarına attırır. Kur'an-ı Kerim'deki Araf Suresi'nin 24. ayetinde de aynı şekilde Allah, Adem'i şeytana uyduğu için cennetten yeryüzüne gönderir. Bu kovulma anının parodisi Tevrat'ta şu cümlelerle anlatılır: "RAB Tanrı Adem'e, 'Karının sözünü dinlediğin ve sana, meyvesini yeme dediğim ağaçtan ye-

[6] Anar, İ, (2013), s. 48-49.
[7] Sarı M, (2009),s.78.
[8] *Kutsal Kitap(Tevrat, Zebur; İncil)*, (2013),Yaratılış, ii.21-22.
[9] Anar, İ, (2013), s. 74.
[10] Anar, İ, (2013), s. 75.
[11] Anar, İ, (2013), s. 151
[12] Koçakoğlu, A, (2010), *Yerli Bir Postmodern İhsan Oktay Anar*, s.275

diğin için Toprak senin yüzünden lanetlendi' dedi, 'Yaşam boyu emek vermeden yiyecek bulamayacaksın. / Onu kovdu. Yaşam ağacının yolunu denetlemek için de Aden bahçesinin doğusuna Keruvlar ve her yana dönen alevli bir kılıç yerleştirdi."[13]

Venedik gemilerine yapılan saldırının ardından Amat'taki mürettebatının çoğu veba illetine yakalanır. Cehennem adlı hücrelere atılan vebalılardan biri olan Eşek İsrafil'de ambara kapatılır ve yanından ayırmadığı pirinç boruyu uzunca bir süre çalarak ağıt yakar. Bu niteliğiyle Eşek İsrafil, metinlerarasılık bağlamında kıyamet günü sûru üfleyecek olan melek İsrafil'in parodisidir. Ancak İsrafil ismi, Kur'an-ı Kerim'de açık açık geçmemektedir. Kıyamet'in kopuş anında yaşananlar ile Amat gemisinin mekân olarak kullanıldığı anlatının bitişi benzerlik göstermektedir. Kur'an-ı Kerim'in Zümer Suresi'nin 68. ayetinde anlatılan kıyamet anı ise şöyledir: "Sur'a üflenir ve Allah'ın dilediği kimseler dışında göklerdeki herkes ve yerdeki herkes ölür. Sonra ona bir daha üflenir, bir de bakarsın onlar kalkmış bekliyorlar."

Sonuç

Amat romanının kurgusu, kıyamet gününe kadar şeytan ile mücadele eden ve şeytanın düzenine direnen insanlık üzerinedir. Roman sembolik anlatım yönünden her ne kadar mesnevi türüyle benzerlik gösterse de İhsan Oktay Anar, tamamen postmodern bir tavırla kutsal kitaplarda adı geçen kişiler ve onların hikayelerini, parodi ve kolaj yöntemleriyle bozmuştur. Bu yönüyle roman büyülü gerçeklik akımının temel noktası olan okuyucuyu fantastik öğelerin de gerçekliğine inandırma gereğini pek çok insanın iman derecesinde inandığı kutsal metinlerdeki mucizevî hikayelerin kullanılmasıyla gerçekleştirmiştir.

Kaynakça

Koçakoğlu, Ahmet, (2010), *Yerli Bir Postmodern İhsan Oktay Anar*, Konya, Palet Yay.

Kur'an-ı Kerim, (2013), Çev. Yaşar Nuri Öztürk, İstanbul, Yeni Boyut Yayınevi.

Kutsal Kitap (Tevrat, Zebur, İncil), (2013), İstanbul, Kitabı Mukaddes Şirketi.

Sarı, Mehmet, (2009), *Metinler Arası Bağlamında İhsan Oktay Anar'ın Romanlarında Kutsal Metinlerin İzleri*, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

[13] *Kutsal Kitap (Tevrat, Zebur, İncil),*(2013), Yaratılıs iii.17.24.

BATI MOĞOLİSTAN'DA YAŞAYAN HOTON TÜRKLERİ ARASINDAKİ KAZAK VARLIĞI ÜZERİNE BAZI GÖRÜŞLER

Madine AZATKHAN

Moğolistan Millî Üniversitesi Yabancı Diller ve Kültürler Fakültesi Türkoloji Bölümü

Moğolistan'da yaşayan Türk boylarından Kazaklar, Tsengeller, Tıvalar, Dukhalar (Tsataanlar) arasında Hoton adı verilen bir başka Türk boyunun varlığı da bilinmektedir. Nüfusun büyük bölümünün, Moğolistan coğrafyası içerisinde başkent Ulanbator'a 1700 km uzaklıkta yer alan Uvs eyaletinin Tarialan sumunda yaşadığı bilinen Hotonların, bölgeye tam olarak ne zaman geldiği hususunda bazı farklı görüşler olmakla birlikte, Uygur Kökenli oldukları ve günümüzde anadillerini ve kültürlerini büyük ölçüde kaybetmekte oldukları tespit edilmiştir. Hoton Türkleri ile ilgili bir başka görüş de zaman içerisinde aralarına Kazak ve Kırgız boylarının da karışmış olmasıdır.

Bu çalışmada daha önce yapılan araştırmalar ışığında günümüz Hoton Türkleri arasında yer alan Kazak varlığına dair görüşler değerlendirilmiş, Kazakların varlığına işaret eden bulgular ortaya konulmuştur. Gerek tarihî olayları yansıtan belgeler gerekse dil özellikleri ve kültürel yaşam bağlamında yapılan incelemeler sonucunda, Hoton Türkleri arasında Kazakların da zamanla yaşamaya başladığı ve bunların bir kısmının asli kimliklerini unutmuş olsa da bir kısmının sürdürdüğü tespit edilmiştir.

Öncelikli olarak "Hoton" adını açıklamak gerekirse, geçmişten günümüze yapılan araştırmalara göre bu hususta farklı değerlendirmeler olduğu söylenilebilir. Bazı araştırmacılara göre Hoton adı Çin'in Güneybatısında bulunan Hoten şehrinin adından gelmiştir. Zamanla küçük fonetik değişmelerle "Hoton" şeklini almıştır.

Bazı araştırmacılara göre ise; bu toplumun erkekleri Moğol ordularının katliamından korunmak için kendilerini saklama amacıyla kadın elbiseleri giyip korunmuşlardır. İstila zamanlarında, kadınlar erkeklerden ayırt edilebilmek için daha çok parlak sarı, al ve gök mavisi elbiseler giymişlerdir. Erkekler ise kara renk elbiseleri tercih etmişlerdir. Bu renk, karanın hem Şaman dininin sembolü oluşu hem de içine düştükleri durumun matem olarak algılanmasından ileri geldiği belirtilmektedir. Bu sebeplerden ötürü bu Türk toplumuna, giyindikleri

elbiseler nedeniyle "Hatunlar" denilmiştir. Dolayısıyla Eski Türkçedeki "Katun" kelimesinin zamanla Katun < Hatun şeklinde fonetik değişim göstermesi ve Hotonlara komşu olan toplulukların seslendirmesiyle "Hoton" şeklini alması sonucu oluşmuştur kanısına varılmıştır.[1]

Türk soylu halklardan biri olduğu bilinen Hotonlarla ilgili olarak daha önce araştırma yapan bazı tarihçilere göre, ilk olarak Moğolistan'ın kuzey kesiminde yer alan Uvs bölgesine 1715 ya da 1836 yılları arasında gelen Hotonlar, günümüzde de Uvs bölgesinin Tarialan sumununda yaşamlarını sürdürmektedirler. Bu bölge başkent Ulaanbaatar'dan 1700 km uzaklıkta bulunmaktadır. Ancak yine yapılan araştırmalara göre, yaşam şartları bakımından da zorluklarla karşılaşan Hotonlar, 1800'lü yıllardan itibaren birlikte yaşadıkları Moğol boylarından Dörvöd, Bayatların da etkisiyle yavaş yavaş ana dillerini ve kültürlerini kaybetmeye başlamışlardır.

İlk olarak 1876-1877 yılları arasında Batı Moğolistan'a gelip Hotonlar arasında araştırma yapan G. N. Potanin kendi araştırmasında "Onlar yaklaşık 100 aile. Türk ve Moğol dillerini karıştırarak konuşuyorlar. Kendi dillerini unutmuşlar. Dinleri İslam. İslamın şartları değişmemiş. Kendilerini Müslüman olarak tanıtıyorlar. Dörvödler onlara Hotonlar diyor." şeklinde bilgiler sunmuştur.[2] Bu araştırmadan 24 sane sonra 1911 yılının Haziran-Ağustos aylarında Hotonların arasına gelip araştırma yapan B. Y. Vladimirtsov "Hotonlar yaklaşık 300-400 aileden ibarettir. Erkekleri Moğol kıyafetlerini giyer. Mollaların kıyafetleri biraz farklıdır. Kadınların kıyafetleri ise Moğol kıyafetlerine benzemiyorsa da onlar kendi geleneklerini unutmuşlardır. Selamlaşırken birbirlerine hadag vermektedirler." şeklinde bilgiler vermiştir. 1915 yılında A. Samoiloviş, Hotonların lehçelerini incelemiş ve onların Eski Uygurlar ve Kırgızlar olduklarını iddia etmiştir.[3]

Bunların dışında gerek tarihî olayları yansıtan belgeler gerekse dil özellikleri ve kültürel yaşam bağlamında, Hoton Türkleri arasında Kazakların da zamanla yaşamaya başladığı ve bunların bir kısmının asli kimliklerini unutmuş olsa da bir kısmının sürdürdüğü görüşleri de yer almaktadır.

Hotonlarla yapılan görüşmeler neticesinde kendilerini Kazak asıllı olarak tanıtanların olduğu tespit edilmiştir. 1958 yılında araştırmacı Badamhatan, Hotonların yaşadığı yerlerde yaptığı görüşmelerde şu şekilde bilgiler elde etmiştir: "1822 yılında Kerey Kazaklarının ana yurtları olan Altay dağlarına tekrar gelmesi, burada yaşayan Moğolları ve diğer halkları pek sevindirmemiştir. Yerli halk bu sebeple, Kereylere yurtlarını vermemek için ellerinden geleni yapmıştır.

Bu yüzden Moğollar Kereyleri kendi topraklarında yaşatmamak için onlara karşı belli etmeden savaşa hazırlanmışlardır ve hatta Kazakları, Moğol Torgautları Pekine şikâyet etmişlerdir. Ardından Moğolların Dörvöd boyundan Sayn Noyan Hanı, Kazak soyundan olan Kerey Cantekeylerinin Esagası soyunun en meşhur zenginlerinden biri Begen efendinin ailesine karşı, 3000 askeriyle saldırmıştır. Bu esnada, kızını evlendirmeye hazırlanan Begen Efendi, aniden olan saldırıya karşılık verememiş, halkının erkeklerinin çoğu öldürülmüştür. Hayatta kalmayı başaran erkeklerden bazıları da kadın kıyafetlerini giyip kendilerini koruma altına almaya çalışmışlardır. Moğollar, ellerine geçirdikleri halkı Uygurların yaşadığı Ulaangom bölgesine götürmüşlerdir. Bu şekilde sürgün edilen Kazaklar, bu bölgede Uygurlarla birlikte yaşamaya başlamışlardır."

Hotonların dilleri ve kültürlerine dair yapılan araştırmalarda Kazak Türkleriyle olan benzerlikerine dair tespit edilen örnekler aşağıda dikkatlere sunulmuştur:

[1] Kalafat, Y., (2013), *Cuci Kültür Coğrafyasında Karşılaştırmalı Türk Moğol Halk İnanmaları*, Ankara, Berkan Yayınevi, s. 14.

[2] Badamhatan, Увсын хотон ястан, Улаанбаатар, s. 10;

[3] Азатхан Мухан, (2010), Монголиядагы Мусылман Хотон халхы,, Баяан- Өлгий, Өлгий, баспасы, s. 6

Hayvan adlarından örnekler:

Hotonca	**Kazakça**	**Türkçe**
Bör	Böri	Kurt
İçki	Eşki	Keçi
Koyan	Hoyan	Tavşan
Tüyeg	Tüye	Deve

Kıyafet adlarından örnekler:

Tomak	Tımah	Şapka
İçim	İşik	
Ötek	Etik	Ayakkabı

Aile ile ilgili kavramlar:

Kızık	Hız	Kiz
Aki	Ake	Baba
Ata	Ata	Dede
Baya	Bala	Çocuk
Agaan	Agam	Ağabeyim
Zayiip	Zayıp	Eş

Fiiler

Gaidayer	Haytakel	Geri dön
Ang tışıp	Ant işip	Ant vermek
Kaydan	Haydan	Nereden
Kutlalı	Huthar	Kurtar

Gelenekler açısından incelendiğinde de bügünkü Anadolu Türklerinde ve Kazaklarda kapı eşiğine oturmanın uğursuzluk getireceği inancının Hoton Türklerinde de benzeri bir şekilde yaşatıldığını söylemek mümkündür. Ek olarak, dışarıdan eve yemek davetine gelen misafirlerin içinde yaşça veya makamca büyük olan misafire bir bıçak verilip hazırlanan at ya da koyun etinden birer parça keserek sofradaki misafirlere ikram etmesini istenmesi, Kazaklarda da yaşatılmaktadır.[4]

Kaynakça

Азатхан Мухан, (2010), Монголиядагы Мусылман Хотон халхы, Баяан- Өлгий, Өлгий, баспасы..

Badamhatan, Увсын хотон ястан, Улаанбаатар.

Kalafat, Y., (2013), *Cuci Kültür Coğrafyasında Karşılaştırmalı Türk Moğol Halk İnanmaları*, Ankara, Berkan Yayınevi.

Хулангийн Отгон, Хотон угсаатан, Улаанбаатар, Бит пресс.

[4] Азатхан Мухан, (2010), Монголиядагы Мусылман Хотон халхы,, Баяан- Өлгий, Өлгий, баспасы, s. 6-12

YUNUS EMRE'NİN ESERLERİNDE "GÖNÜL" MOTİFİ

Meryem ÇELİK

İnönü Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Özet

13. yüzyılda yaşamış olan ünlü halk ozanı, filozofu, halk ve Hak aşığı Yunus Emre yüzyıllardır etkisini kaybetmeden dilden dile dolaşan eserler ortaya koymuştur. İslamiyet'in Türk kavimleri arasında yayılmasıyla birlikte ortaya çıkan dini-tasavvufi Türk edebiyatının başlıca şahsiyeti sayılmış olan Yunus Emre, özlü deyişleri, sade ve duru Türkçesi, insanı gönül gözünden görerek bir kitap misali hayatı okuması vesilesiyle her dönemde dikkatleri üzerine çekmiştir. Bütün dünya ülkelerince benimsenen, eserleri dilden dile çevrilen bu şairin esas meselesinin insan olduğu bilinmektedir. Yunus Emre sonsuz hoşgörü anlayışıyla insanı insana anlatmaya ve böylece dünyayı yaşanabilecek bir mekâna çevirmeyi amaçlamaktadır. Onun bu isteklerinin sebebi dünyada şan, şöhret, maddi bir zenginlik kazanmak değil Allah'a yakın olabilmek ve Kabe olarak işaret ettiği gönlü hoş tutabilmektir. Gönül kırmak Yunus Emre nazarında asla affedilmeyecek suçlar listesinin başında gelmektedir. "Bir kez gönül kırdın ise bu kıldığın namaz değil/ Yetmiş iki millet dahi elin yüzün yumaz değil" beyitiyle bu konudaki hassasiyetinin altını çizen Yunus Emre, 'Çalabın tahtı' olarak işaret ettiği bu eşsiz mekânı, bu sırça köşkü kutsamış, hemen bütün şiirlerinde açıktan açığa yahut dolaylı bir şekilde gönülleri hoş tutmanın önemini vurgulamıştır. Bu çalışmanın amacı çok değerli bir Türk şairi olan Yunus Emre'nin şiirlerindeki gönül motifini tespit etmek ve böylelikle onun gönül kelimesiyle ile oluşturduğu anlam dünyasına değinmektir.

Anahtar Kelimeler: Türk Edebiyatı, Yunus Emre, şiir, gönül.

Abstract:

Yunus Emre who had lived un thirteenth century is a famaus folk poet, philosopher, God and olk lover. He had produced meny Works which are talked about without losing their effects throughout ages. Yunus Emre is one of the important people in sufi literature propagation among Turkish tribes. He makes him conspicuous with his saying, using unsophisticated and clear Turkish and bu means of giving human worth as they're humanbeings and reading the life like a book in every period. This poet being adopted all around the world and whose works are translated into many languages focuses on being human.Yunus Emre aims to explain human to human with his endless modesty and s oto maket he world livable.The reason of his desires isn't fame ör material things like money.He only wants to be near Allah and to maket he soul glad whish he defines as Kaaba. According to Yunus Emre, to hurt a soul is one of the unforgiven sins. He points out his sensibility with those guadrants about this situation:"If you soul your/Your prayer is in vain/People all around the world don't wash your mein."He blesses this unique and glass house called "Çalab`ın tahtı"(Allah's house) and emphasizes directly the importance of making souls glad. This research aims to set the soul theme in Yunus Emre's poems, he is very important and to mention the meanings of the soul theme.

Key Words: Turkish Literature, Yunus Emre, poem, soul.

Yunus'un Şiirlerinde Gönlün Yeri

Türk edebiyatının en önemli şahsiyetlerinden biri olan Yunus Emre hem tasavvuf edebiyatında hem de Türk milletinin duygu dünyasında derin izler bırakmıştır. "Gönül, Allah'ın tecelli mahalli olmakla birlikte, O bazen mutmain olmayan, bazen mühürlenen, bazen hastalanan, katılaşan ve kibirlenen tavırlarla da ortaya çıkabilmektedir." (Tatçı, 1990: 237).

Yunus Emre'nin Divan'ında dikkat çeken anahtar kelimelerden biri 'gönül'dür. Gönül kesinlikle kırılmaması gereken bir mabettir. Yol için bütün dünyevi isteklerden vazgeçilse de gönül yıkan Hakk'a gidilen yolda ilerleyemez:

"Aşık kişi miskin gerek yol içinde teslim gerek
Kim n'iderise boyun bura çare yok gönül yıkmağa."
Elif(1/8)sayfa:45

Yunus Emre, Allah'ı uzaklarda aramaya gerek olmadığını, tersine Allah'ın arayanın gönlünde mekân tuttuğunu onu bulmanın da nefisten, benlikten sıyrılmakla mümkün olacağına değinir. Allah'ın tenden içeri canda olduğunu söyler:

"İstemegil Hakk'ı ırak gönüldedir Hakk'a durak
Sen senligin elden bırak tenden içerü candadır."
(Yunus Emre, 1991:73)

Yunus Emre'nin inancında cennet cehennem olguları geri planı atılarak Hakk'a ulaşmak vardır. Bu beyitinde de Hakk'ın olmadığı gönülde dinin ve imanın da gereksiz olacağını vurgulamaktadır:

"Sana her işde Kadir bildik tercüman gerekmez
Sen olmadığın gönülde din ile iman gerekmez"
(Yunus Emre, 1991:100)

Yunus Emre aşağıdaki beyitinde de gönle seslenerek, bu dünyanın geçici oluğunu söylemiş, gönlü ile birlikte dostuna yani Hakk'a gitmeği istemiştir. Hakk'ın da gönüllerde olduğuna sıkça değinen Yunus'un gönlü ile yapacağı yolculuğun istikameti de bir başka gönüldür:

"Bu dünyaya kalmayalım fanidir aldanmayalım
Bir iken ayrılmayalım gel dosta gidelim gönül"
(Yunus Emre, 1991:130)

"Ölür ise ten ölür, canlar ölesi değil."diyen Yunus Emre, içinde Hakk'ı taşıyan gönüllerin hiç ölmeyeceğini gerçekleşen ölümün sadece tensel olacağını vurgular. Hakk'ın olduğu gönüller sürekli canı yeniler.

"Sen olduğun gönüller her dem canın yeniler
Bunlardır ölmeyenler hâkimi sen olasın"
(Yunus Emre, 1991:187)

Sonuç

Yunus Emre Hakk'ın insanda tecelli bulduğunu ve bu tecelli yerinin gönüller olduğunu söylemiştir. Namaz kılmak, Hacca gitmek gibi İslam›ın yapılmasını gerektirdiği ibadetlerin gönül yıkınca kabul olunmayacağını söylemektedir .Gönlünde Allah aşkını taşıyan kişiler manevi olarak ölmezler.

Kaynakça

Tatçı, Mustafa, (1990a), *Yunus Emre Divanı*, Ankara: İnceleme I.
Tatçı, Mustafa, (1991b), *Yunus Emre Divanı*, Ankara: Akçağ Yay.

FENA HALDE LEMAN VE CEHENNEM KRALİÇESİ'NDE AŞK VE CİNSELLİĞİN İŞLENİŞİ

Osman Cihad IŞIKLI

Mersin Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı

Giriş

Türk edebiyatı romana ve gelişimine Tanzimat ile birlikte ortak olmuştur. Kendi anlayışının ve toplumunun yapısıyla ilerleyen Türk romanı, Avrupa'nın etkisiyle gelişimini sürdürmektedir. Özellikle sanayi devriminden sonra gelen makineleşme ve savaşlar gibi etmenlerden ortaya çıkan egzistansiyalizm Avrupa edebiyatlarını etkilediği gibi Türk edebiyatını da etkilemiştir. Bu anlayış bunalımda olan bireyi konu olarak almış, bizim edebiyatımızda 1950'li yıllardan sonra etkileri görülmüştür. Önemli yazarlarımızdan olan Attila İlhan ve Selim İleri de bu anlayıştan etkilenerek bireyi ele alan romanlar yazmışlardır. Bireyi birçok yönüyle ele alan yazarlarımız 1980 yılında yayımladıkları Fena Halde Leman ve Cehennem Kraliçesi adlı romanlarında cinselliği işleyişleriyle eleştirmenler tarafından tepki görmüşlerdir. Vedat Günyol, Ahmet Oktay, Fethi Naci, İnci Enginün gibi yazarlar eleştirilerini dile getirirler. Özellikle İnci Enginün, Attila İlhan'ın cinselliği işleyişini bazen kaba hatta tiksindirici olarak değerlendirmiştir[1]. Ayrıca yazarlar, satış kaygısı, odağın cinsellik olması gibi sebeplerden eleştiri almışlardır. Romanlara baktığımızda yazarların ana ekseni cinselliktir. Ancak burada işlenen cinsellik bireyin bir sorunu olarak ele alınır. Onların cinselliği işleyişleri bir problematik üzerinedir.

Attilâ İlhan ve "Leman"

Romanda bütüncül bir yaklaşıma sahip olduğunu "ben o zaman total bir roman yazma peşindeyim; yani çok sağlam ekonomik, toplumsal taban ama aynı sağlamlıkta beşeri psikolojik bir de tavan"[2] değişinden anladığımız yazarın, Fena Halde Leman adlı roma-

[1] Enginun, İ., (2013), *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, 14. Baskı, İstanbul, Dergah Yayınları, s. 381

[2] Sarmâşık, B., (2005), *Attilâ İlhan; "Söyletme Kötüyü!.." röportajlar-2 (1983-19879),* Ankara, Bilgi Yayınevi, s. 99.

nında bu anlayışının yansımalarını görmekteyiz. İki bölümden oluşan romanın ilk bölümü daha çok olaylar silsilesi ve döneme dair bilgiler içerirken, ikinci bölüm modernist bir anlayışla ana karakterin cinsel kimlik sürecini işleyen bir yapı göstermektedir.

Attilâ İlhan, romanda kadın eşcinselliğini ve kısmi olarak erkek eşcinselliğini işlemiştir. Ancak burada olayın kadın ya da erkek ekseninde gitmesi sadece kurgusaldır, çünkü Attilâ İlhan'ın eşcinselliğe yaklaşımı cinsel diyalektik üzerinedir. Diyalektik düşünce, üç temel yasa olarak kabul ettiği değişim, geçişim ve dönüşüm üzerine şekillenmiş bir düşünce sistemidir. Zıtlıkların geçişim ve dönüşüm halinde olduğunu savunan anlayışın, biyolojik kimlik ve duyguların tezatlığını yani erkeğin kadın, kadının erkek olma eğilimini, doğada varolduğunu kabul ettiği yasalara bağlı olarak değerlendirmektedir. Bu cinsiyet geçişimini Attilâ İlhan romanda bireyin sorunsalı olarak işlemiştir. Romanda "Sonsöz Yerine"[3] başlığında sırasıyla, diyalektiğin temel yasası, Heraklitos'a ait bir düşünce ve Engels'e ait bir düşünce, alıntı olarak verilmiştir. Bu alıntılar sırasıyla diyalektiğin temel yasası, taslağı ve sistemi üzerinedir. Romanda cinselliği de aynı titizlikle işleyen yazar başkarakter olan Leman'ı cinsel kimlik arayışında olduğu bir süreçten geçirmiştir. Asıl adı Jeanne olan Leman Paris'te doğup büyümüş, yalnız ve sıkıntılar içinde bir hayat sürmektedir. Ekrem ile evlenerek Türkiye'ye gelir. Ekrem'in ölümü üzerine tekrar Paris'e giden Leman burada cinsel kimliğiyle bir hesaplaşma süreci yaşar. Romanda Leman, "erkek sesini andıran kalın sesi" ve "kemikli eller"[4]inin sebep olduğu erkeksiliği ile dikkat çekmektedir. Leman'ın evlenmeden önce Paris'teki hayatında, sevici bir kadın olan Miss Higgins ile yaşadığı ilişkiler onun için cinsellik sürecinin başlangıcı olmuştur. Ekrem'in ölümü üzerine geldiği Paris'te tanıştığı kişiler "(…) Lily(transvestit), Cecile(frijit), Boby(transvestit), Mamma Pellegrini(sevici) 'sapmış', ve/ya da sorunlu cinsellikleriyle dikkat çekerler"[5]. Bunlardan Cecile ile sanrısal olarak bir ilişki kurarken Lili ve Boby ile cinsel birliktelik yaşayan Leman sorgulamaları sonucu kendisinde olan erkeksemenin farkına varır. Leman özellikle kadınlaşma arzusunda bir erkek olan Lili'nin kadın gibi giyinmesinden etkilenir ve erkek gibi giyinmeye başlar. Bu süreçte cinsel kimliğini bulan Leman Türkiye'ye döner.

Attilâ İlhan bu romanda eşcinsel kimliğin yanı sıra maddi sebeplerle eğilimlerini değiştiren bireylere de yer vermiştir. Yazar aşkı Ekrem-Leman arasında işlemiştir. Ancak yazarın aşkı işleyişi cinsellik odaklıdır. Aşka cinselliği yazmak için başvurduğu görülür.

Selim İleri ve "Belkıs"

Küçük burjuva aydınlarını anlatmasıyla tanınan Selim İleri, Cehennem Kraliçesi'nde libido tutsağı olan bir bireyi anlatır. Onun anlattığı bireyler toplumdan kopmuş, acı çeken kimselerdir. Yazarın roman örgüsü aşk ve acı üzerinedir. Bu romanda aşkından, yalnızlığından veya yabancılaşmasından dolayı acı çeken kişi kadrosu yer almaktadır. Tüm sokakların acıya çıktığı romanda, cinsel sanrılarıyla sunulan, tutkularının, benliğinin peşinden giden, ahlaki değerlere karşı duran bir başkişi işlenmiştir. Belkıs'ın bu özellikleri taşımasını, cinsel faşizme karşı bir eleştiri olduğu düşüncesindeyiz.

Birey olarak yabancılaşmayı yaşayan Belkıs içinde bulunduğu toplumu çevresindeki insanları sorgular. Romanda Belkıs'ın esas olarak cinsel kimliği sanrılarıyla ortaya konulur. O, romanda "üç ayrı zaman diliminde yaşıyordu"r; "(…)anılar, sanrı ve şimdiki

[3] İlhan, A., (2009), *Fena Halde Leman*, 12. Baskı, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, s. 298.
[4] İlhan, Attilâ, (2009), s. 66.
[5] Aytemiz, B., (2003), "Leman: Fena Halde Yasak Aşk", *Edebiyat ve Eleştiri Dergisi*, Sayı:65, s. 70.

zaman"[6]. Sanrı zaman dilimi Belkıs'ın nemfomen kimliğini ortaya koyması açısından önemlidir. Korkut'la birlikteliğine rağmen Mehmet'e aşık olan, ancak Mehmet'in intiharı üzerine onu kaybeden Belkıs, toplum içerisinde gördüğü ve sıradan olarak nitelendirdiği kimselerle cinsel ilişki arzular. Mehmet'i yitiren Belkıs tutkularının, benliğinin peşine düşer. Korkut'tan ayrılıp, sanrısal olarak cinsel birliktelik yaşadığı tezgahtar çocuğa giderek isteğini dile getirir.

Yazarın romanda aşkı işleyişinde norm sarsıcı bir yan yoktur. Ancak yabancılaşmış bir birey olan başkişisinin tutkularını okuyucuya sunma gayretinde olduğu görülmektedir.

Sonuç

Her iki yazar da romanlarında işledikleri cinselliklerle eleştirilmişlerdir. Yazarların cinselliği özgün bir tarzda işledikleri ve romanlarda cinsel sahnelere yer verseler dahi pornografik kaygılar gözetmedikleri bireyin içinde bulunduğu durumu anlatma, onun duygularını ortaya koyma çabasında oldukları görülmüştür. İki yazarın da ortak yönü cinselliği bireyin sorunsalı olarak ele almalarıdır. Bunu da sorunlu cinsellikleriyle öne çıkan roman kişilerinde görmekteyiz. Belkıs ve Leman cinsel anlamda sorunlu kişilerdir. Romanlarda görülen Miss Higgins ve Elizabeth Rothman, sevici kadın tipleridir. Bunlar başkişilerin geçmişleri olup onlar için cinsel çağrışım yapmalarıyla ortak tiplemelerdir. Belkıs ve Leman'ın ayrılan yönü ise Belkıs'ın Elizabeth Rothman'ın cinsel çağrışımlarına rağmen eşcinsel kimliğinin olmayışıdır. Ayrıca yazarlarımız bireyleri işlerken bir özgürlük vurgusu da yapmışlardır.

Kaynakça

Aytemiz, Beyhan Uygun, (2003), "Leman: Fena Halde Yasak Aşk", *Edebiyat ve Eleştiri Dergisi*, Sayı:65.

Enginun, İnci, (2013), *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, 14. Baskı, İstanbul, Dergah Yay.

İleri, Selim, (2006), *Cehennem Kraliçesi*, 5. Baskı, İstanbul, Doğan Kitap Yay.

İlhan, A., (2009), *Fena Halde Leman*, 12. Baskı, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yay.

Sarmâşık, B., (2005), *Attilâ İlhan; "Söyletme Kötüyü!.." röportajlar-2* (1983-19879), Ankara, Bilgi Yayınevi.

[6] İleri, S., (2006), *Cehennem Kraliçesi*, 5. Baskı, İstanbul, Doğan Kitap Yayınları, s. 31.

KAZAK NİNNİLERİNDE ÇOCUĞA YÜKLENEN KÜLTÜREL DEĞERLERE BİR BAKIŞ

Serpil TAŞKIN

Anonim halk edebiyatı türü olan ninniler, ağlayan çocuğu susturmak veya uyku saati gelen çocuğu uyutmak için anne kucağında, dizinde veya beşikte söylenen ezgilerdir.[1] Çocuklara ninni söylemenin kesin bir yaşı olmamakla birlikte, bebeğin etrafındaki seslerin farkına varmaya başladığı ilk birkaç aylık döneminden itibaren, genellikle 3-4 yaşına gelinceye kadar söylenmektedir.[2] Anne, doğar doğmaz sevgi ve şefkat muhtacı olan çocuklar için en ideal varlık, ana kucağı ise güveneceği ve sığınacakları yerdir. Devirler boyunca değişmeyecek olan yaratılış gereği annelik duygusunun sevgi ve şefkat tohumlarını görebileceğimiz ninnilerin yazıya aktarılmış en eski ve ilk örneği bir Sümer ninnisidir. Bundan 4000 yıl önce Abisimti adlı bir Sümer kraliçesi tarafından sağlığı bozuk olan çocuğuna söylenen, bir annenin üzüntü ve endişelerini dile getiren tarihin en eski ninnisinden bir bölüm:

"Ninni, ninni…
Neşe dolu şarkımla, kuvvetli olarak büyüsün o,
Neşe dolu şarkımla kocaman olsun o,
İrina ağacı gibi kökünden kuvvetli büyüsün o,
Şakir bitkisi gibi tacından geniş büyüsün o...[3]

"Ninniler insanlık ocağının çırasıdır." diyen Daiken, çocuk sevgisinin ve anne kutsallığının olduğu her yerde ninnilerin ırka, dine, iklime ya da ailenin büyüklüğüne bakmaksızın ortak dürtülerden meydana geldiğini söyler.[4] Ninniler, okul kavramı ve okulların olmadığı zamanlarda halkın tecrübeleriyle kendi kültürünü oluşturması ve onunla nesillerini eğitmesine örnek olan kültür unsurlarındandır.[5]

---

[1] Alptekin, Ali Berat, "Ninni", *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*, Cilt 7, Dergah Yayınları, İstanbul, 1990
[2] Yıldız, Naciye, "Ninni", *Türk Dünyası Edebiyat Tarihi*, Cilt 3, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara, 2003
[3] Çığ, Muazzez İlmiye, *Ortadoğu Uygarlık Mirası*, 1. baskı, Kaynak Yayınları, İstanbul, 2002, s. 212-213
[4] Uğurlu, Emine, *Türk Dünyasında Ninni,* (Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı Türk Halk Bilimi Bilim Dalı, 2012), s. 6
[5] Demir, Necati ve Demir, Fikriye, *Türk Ninnileri*, 3. Baskı, Tarcan Matbaacılık, Ankara, 2014, s.9

Ortak dili Türkçe olan bütün Türk topluluklarının edebiyatlarında aynı kültürün unsuru olmaları sebebiyle benzerlikler gösteren ve Türk halk edebiyatının sözlü geleneği içinde önemli bir yere sahip olan ninnilerin, Kazak Türkçesi'ndeki karşılığı 'besik jırı' dır.[6] Türk halk edebiyatında ne zaman ve kim tarafından söylendiği veya ortaya çıkarıldığı belli olmayan ninniler; ait olduğu milletin köklerini, tarihini, dünya görüşünü, inançlarını, törelerini, kısacası kültürel ve sosyal özelliklerini ortaya koyması açısından önemli folklorik ögelerdendir. Halk zekâsının mahsulü olan ninnilerde; Türk milletinin ahlaki, felsefi, estetik duygu ve düşüncesinin derinliği ve zenginliğinin yanında evlat sevgisinin ne kadar ulvi olduğunu ve ne kadar büyük bir yer tutuğunu görmemiz de mümkündür.[7] Eski dönemlere ait bir Türkmen efsanesinde, bir ülkeyi yağmalarken, ev sahibinin evinden sadece çocuğunu ve kitabını kurtardığını gören yağmacıların niye böyle yaptığını sorduğunda ev sahibinin "kitap benim geçmişim, çocuk ise geleceğim" cevabını vermesi, ninnilerin hitap ettiği çocukların ülkenin geleceğinde ne kadar önemli olduğunu göstermektedir.[8] Önceleri annenin bebeğin dikkatini toplamak amacıyla ezgili bir mırıldanma şeklinde söylemesi muhtemel ninnilere toplumun kültür seviyesinin yükselmesi ile birlikte söz de ilave edilmiştir. Sevgi ve güven güdüleri ilk planda görünen amaç olurken, annenin bilerek veya bilmeyerek bulunduğu telkinler çocuğa var olduğu toplumda asıl olarak birtakım değer ve sorumluluklar da yükler. Yaşanılan dönemin ve toplumun kültürel, sosyal özelliklerini yansıtan her özgün Türk ninni örneği gibi Kazak ninnilerinde de icracı konumunda olan anne, ruhunda yer alan sınırsız duygu ve düşüncelerini küçük şiir parçaları şeklinde dillendirirken çocuğa sosyalleşmenin ilk süreci olan ilk eğitimini de vermiş olur. Terbiyeli, akıllı, halk tarafından sevilen bir insan olarak yetişmesi arzu edilen çocuk; bu iyi düşünce ve dilekleri, büyümüş halini hayalinde canlandıran annesinin sesinden yine ninniler vasıtasıyla dinler. Çocuğun gelecekte hayırlı bir evlat olması, gelin veya damat olduğunu annesinin görmek istemesi, okuyup iyi bir meslek sahibi olması gibi ninnilerde yer alan bu bir nevi teşvik temennileri başta annesi olmak üzere toplum tarafından da çocuktan ileride edinmesi beklenilen davranışlardandır. Çocuğun dış dünya ile ilk münasebetlerinin şekillenmesine yardımcı olan ninnilerde çocuğa aşılanan düşünce ve duygular ileri yaşlarında karakterinin şekillenmesinde de etkili olur. Annenin dünyayı algılayışı ve bu algıyı bebeğine empoze edişini gösteren 'Nanni nanni' nakaratlı bir Rum ninnisinin çocuğa şeker içinde İskenderiye şehrini, pirinç içinde Kahire'yi ve İstanbul'a hükmetmeyi vaat etmesi[9] örneği, Kazak ninnilerinde de annenin çocuğuna, yurduna ve milletine bağlı olmayı öğüt verirken halkın üzerinde etki bırakmış destan kahramanlarının isimlerini söylemesi[10] ile benzer bir şekilde insanoğlunun bilinen bütün duygularının izlerini gösterir ve en önemlisi çocukta vatan sevgisinin kazandırılması gayretini de gözler önüne serer. Annenin büyük sevgi ve şefkati, mutluluğu, memnuniyeti; çektiği acılar ve hüzünleri, endişe ve korkularının birer sihirli söz yumağı olarak çocuğun hafızasında yer etmeye başlamasıyla çocuk, annenin var olduğu zamanda en yakın sırdaşı gelecekte de başına gelebilecek her türlü kötü durumda onu koruyacak bir güç görevini üstlenecektir.

[6] Yıldız, "Ninni"
[7] Çağatay Koşar, *Türkistan ile ilgili Makaleler,* 1. baskı, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1991, s. 135
[8] Yıldız, "Ninni"
[9] Uğurlu, s.4
[10] Yıldız, "Ninni"

Sonuç olarak ninniler, bütün insanlık için sözlü edebiyatın en eski örneklerinden olan ve hâlihazırda insanlığın iletişim araçlarının en özneli konumundadır. Ninniler, dil ve edebiyatları ile Türk boyları arasında köklü bir geçmişe sahip olan Kazak Türklerinin edebiyatındaki önemini, var olan kültürün vesikaları olmaları ve gelecek nesillerin bir sonrakilere aktaracakları ortak duygu - düşünce birikimini taşımaları ile gösterir. Toplumun bütün ihtiyaçlarını daha beşikteyken çocuğa sunan ve toplum hayatının sosyal-manevi dünyasını taşıması öngörülen çocuğa birtakım sorumluluklar yükleyen ninniler, yapıcı ve katkı sağlayıcı özellikleri ile çocuğu yetişeceği ve parçası olacağı toplumun da en sarsılmaz yerine oturtur. Çocuğun ait olduğu toplumda yetişkin bir birey olarak yerini almasıyla da ninniler, bu gelişme sürecindeki kültürel görevini tamamlamış olur.

Kaynakça

Alptekin, Ali Berat, (1990), "Ninni", *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*, İstanbul, Dergah Yay.

Çığ, Muazzez İlmiye, (2002), *Ortadoğu Uygarlık Mirası*, İstanbul, Kaynak Yay.

Demir, Necati; Demir, Fikriye, (2014), *Türk Ninnileri*, Ankara, Tarcan Matbaacılık.

Koşar, Çağatay, (199), *Türkistan ile İlgili Makaleler*. Ankara, Kültür Bakanlığı Yay.

Uğurlu, Emine, *Türk Dünyasında Ninni*, (Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı Türk Halk Bilimi Bilim Dalı, 2012)

Yıldız, Naciye, (2003), "Ninni". *Türk Dünyası Edebiyat Tarihi*, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Yay.

TÜRK VE MOĞOL KÜLTÜRÜNDE BİLGİNİN ÖNEMİ ÜZERİNE

Sugarnyam OLZİİBAYR

Moğolistan Millî Üniversitesi Yabancı Diller ve Kültürler Fakültesi Türkoloji Bölümü

Moğol kültüründe dünyanın algılanışı esasında üç rakamı ve buna bağlı olarak geliştirilen halk inanışları söz konusudur. Bunların başında gelenler arasında yer alan "Alemde üç karanlık durum vardır" şu şekilde açıklanmaktadır: "Birincisi, bilgisi olmayan oğulun göğsü karanlıktır; ikincisi, koyunu olmayan ailenin ağılı karanlıktır; ve üçüncüsü, ters yöne bakan mağara karanlıktır". "Bilgisi olmayan oğulun göğsü karanlıktır" şeklinde ifade edilen inanış, geleneksel Türk toplum yaşantısındaki çocuğun eğitimi ve küçük yaşlardan itibaren bilgilendirilmesinin önemini çağrıştırmaktadır. Tarih ve kültür birliği ile dil akrabalığı olan Türk ve Moğol toplumlarının inanç ekseninde de benzerlikler göstermesi kaçınılmazdır.

Bilgi insanlık tarihi boyunca farklı toplumlar tarafından önemle üzerinde durulmuş konulardan birisidir. Pek çok alim tarafından yüzyıllardır tartışılan önemli konulardan biri olan bilgi Türk ve Moğol kültürlerinde de kendine yer bulmuştur. Moğol halk edebiyatında "Dünyanın üçü" olarak adlandırılan özel bir tür vardır. Halk edebiyatının bu türü ilk önce 1946 yılında В. Н. Клюева tarafından incelenmiş ve bilmece olarak açıklanmıştır[1]. Ancak 1957 yılında М. П. Хамаганов, 1961 yılında Ts. Olziihutug[2], 1966 yılında P. Khorloo[3] bilmecenin özel bir anlam taşıyan üç hâli şeklinde açıklamıştır. Daha sonra B. Sodnom, "Dünyanın üçü, dördü" ile ilgili toplamda 207 farklı inanç tespit edip bunlar arasından seçtiği 5 ana türde Moğolların düşüncelerinin özelliklerini açıklamıştır. Ayrıca Moğolların var oluşu açıklayışını, geleneklerini, alışkanlıklarını "dünyanın üçü" olarak ayırıp açıklamıştır.[4] H. Sampildendev, M. Gaadamba: dünyanın üçünün içeriği,

[1] Содном, Б., Монгол ардын "Ертөнцийн гурав дөрөв" гэдгийн тухай", Монгол судлалын зарим асуудал IV -боть, Х дэвтэр.-Уб. х. 183.

[2] Өлзийхутаг, Ц., (1961), Ертөнцийн гурав, УБ, х. 7

[3] Пүрэвжав, Энхжаргал. С., (2013) , Монгол ардын ертөнцийн гурав, Уб.

[4] Содном, Б., Монгол ардын "Ертөнцийн гурав дөрөв" гэдгийн тухай", Монгол судлалын зарим асуудал IV -боть, Х дэвтэр.-Уб. х. 183

şeklini ve anlamını incelemiş, daha önce bu hususta çalışma yapan bilim adamlarının düşüncelerini karşılaştırmıştır. Bunun sonucunda "Moğolların dünyanın üçü inancı", Moğol halk edebiyatının özgün bir türü olarak kabul edilmiştir[5].

Moğol kültüründeki "Dünyanın üçü" inanışı, Moğol halkının yaşantısını, dünyaya bakış açısını ifade eden edebi tür yahut bir nevi atasözü olarak da açıklanabilir. Yaşam temelli olması ve kültürü yansıtması sebebiyle de sadece Moğol kültürü değil Altay dilleri konuşan halklarda ve yakın coğrafyalarda yaşayanlarda karşılaştırmalı olarak incelenmesi gereken bir hususdur diye düşünmekteyiz. Tarih ve kültür birliği ile dil akrabalığı olan Türk ve Moğol toplumlarının pek çok açıdan benzer olması, yaşam şekillerinin ve hayatı algılayışlarının da benzerliği sonucunu doğurmuştur.

Moğol kültüründe "dünyanın üçü" olarak adlandırılan inanışlar şu şekildedir:

Ертөнцийн гурван харанхуй \Dünyanın üçü karanlıktır\
Эрдэмгүй банди цээж харанхуй \Bilgisi olmayan oğulun göğsü karanlıktır\
Хойшоо харсан нүх харанхуй \Terse bakan mağara karanlıktır\
Хоньгүй айлын хот харанхуй \Koyunu olmayan ailenin ağılı karanlıktır\\
Ертөнцийн гурван баян \Dünyanın üçü zengindir\
Эрдэмтэй хүн нэг баян \Bilgili insan bir zengindir\
Өргүй хүн нэг баян \Borçsuz insan bir zengindir\
Хүүхэдтэй хүн нэг баян \Çocuklu insan bir zengindir\
Ертөнцийн гурван дийлэх \Dünyanın üçü yenendir\
Бөх сэтгэлээр мянгыг дийлэх \Sabırla çoğu şeyi yenmek\
Бяр хүчээр нэгийг дийлэх \Güçle bir şeyi yenmek\
Бичиг эрдмээр аливааг дийлэх \Bilgiyle bir şeyi yenmek\

Moğol kültüründe önemli bir yere sahip olan ve üç sayısı temelinde ifade edilen söz konusu inançlar incelendiğinde her birinde "bilginin önemini" vurgulayan bir inancın olduğu görülmektedir. "Dünyanın üçü karanlıktır: Bilgisi olmayan oğulun göğsü karanlıktır"; "Dünyanın üçü zengindir: Bilgili insan bir zengindir" ile "Dünyanın üçü yenendir; Bilgiyle bir şeyi yenmek" inançlarında görüldüğü gibi bilginin önemi sürekli olarak her inançta yerini almaktadır. "Bilgisi olmayan oğulun göğsü karanlıktır" inancında; Moğol kültüründe inançlı, bilgili olan insanın "göğsü iyi, göğüslü insan" şeklinde ifade edilişi etkilidir. Bu inanç Budist tarikatlarında lam adayının, Lamanın öğrencisinin bir şeyi ne kadar iyi, çabuk ezberleyip kavradığını kontrol etme amaçlı eğitim verilmesinden ileri geldiği bildirilmektedir. "Bilgili insan bir zengindir" inancında ise anlatılmak istenen bilginin en büyük zenginlik olduğu, en büyük erdem ve saygı duyulacak durumun bilgi ile gerçek olacağıdır. "Bilgiyle bir şeyi yenmek" inancı ise bilgili insanın karşılaşacağı her olumsuzluğu yenebileceği, sıkıntılarına çözüm bulabileceğidir. Bilgi en önemli güç kaynağıdır, insan bilgisi sayesinde her türlü zorluğun üstesinden gelebilir.

Moğol halk inanmalarında olduğu gibi Türk halk inançlarında da bilgi önemli bir yer tutmaktadır. Moğol kültüründeki "Bilgisi olmayan oğulun göğsü karanlıktır" şeklinde ifade edilen inanış, geleneksel Türk toplum yaşantısındaki çocuğun eğitimi ve küçük yaşlardan itibaren bilgilendirilmesinin önemini çağrıştırmaktadır. Türk Edebiyatının eserlerinden Kutadgu Bilig'in adında dahi yer bulan bilgi, "insan-ı kâmil" olmak, eserde anlatılmıştır. Bilginin gerekliliği ve ona sahip olmanın sağlayacağı erdem üzerinde de

[5] Сампилдэндэв, Х., Гаадамба, Ш., (2006), "Ертөнцийн гурав.", Монгол аман зохиол II -дахь хэвлэл Уб., х 337

durulmuştur: Yorı yılkı bolma bilig bil ukuş/ Bilig birle sözle yorık tut tilig (1846) (Yürü, hayvan olma, akıllı ol ve bilgi öğren; bilgiyle söyle, sözün güvenilir olsun). Özellikle "Bilge Âlimler ile İlişkiyi Anlatır" bölümünde bilgiye ve âlimlere verilen önem açıkça görülmektedir. Eserde geçen bilginin önemiyle ilgili bir söylem şöyledir: Negü bar ajunda biligde küsüş/biligsiz tise erke körksüz söküş/negü tir eşitgil biliglig kişi/ajunda sınayu yetilmiş yaşı/biligsizke törde orun bolsa kör/bu tör ilke sandı ilig buldı tör/ḳalı bilgeke tegse ilde orun/ol il boldı törde taḳı ked burun/biligke turur bu aġırlıḳ ḳamuġ/ajunḳa kerek tör kerek il ḳapuġ (260-264) (Dünyada bilgiden daha aziz ne var; bilgisiz denmesi, insan için ağır hakarettir. Ömrünü tecrübeyle geçirmiş, bilgili kişi, ne der, dinle: Bilgisiz başköşede yer bulursa, başköşe eşik ve eşik de başköşe sayılır. Eğer bilgeye eşikte bir yer rastlarsa, o eşik başköşeden daha iyi ve yüksek olur. Bütün bu saygı yalnızca bilgi içindir; dünyada yeri gerek başköşe, gerek eşik olsun)[6]

Kutadgu Bilig'de de bilginin ve erken yaşta eğitim vermenin önemi yer bulur: Kiçig erken öğret ogulka bilig/ Kiçigde bilig bilse kötrür elig (1493) (Oğula bilgiyi küçükken öğret; küçüklüğünde bilgi öğrenirse hayatta başarılı olur.)

Türk kültürünü yansıtan, geçmişteki birikimlerin yansıması olan atasözleri ve deyimlerde de Türklerin bilgiye verdikleri önemi görmek mümkündür: Bilen ile bilmeyen bir olmaz. / Bilerek yapan aldanmaz. / İlim ahirete beraber gider. / Kişi her bilmediğini ayağının altına alsa başı göğe erer. / Zenginin sermayesi kasasında, âlimin sermayesi kafasında. / Boş çuval ayakta durmaz. / Cahil ile çıkma yola; getirir başına türlü bela. / Cehalet Allah'ın bıçağı, bilgi cennetin uçağı. /Nadan ile konuşmaktansa arif ile taş taşımak yeğdir…[7]

Kaynakça

Arat, R. R., (2006), Kutadgu Bilig I / II / III, İstanbul, s. 131, 133.

Өлзийхутаг, Ц., (1961), Ертөнцийн гурав, УБ, х. 7.

Пүрэвжав, Энхжаргал. С., (2013), Монгол ардын ертөнцийн гурав, Уб.

Содном, Б., Монгол ардын "Ертөнцийн гурав дөрөв" гэдгийн тухай", Монгол судлалын зарим асуудал IV -боть, Х дэвтэр.-Уб. х. 183

Сампилдэндэв, Х., Гаадамба, Ш., (2006), "Ертөнцийн гурав.", Монгол аман зохиол II -дахь хэвлэл Уб., х 337

Yurtbaşı, M., (2013), *Sınıflandırılmış Atasözleri Sözlüğü*, Ankara, Özdemir Yayıncılık.

[6] Arat, R. R., (2006), Kutadgu Bilig I / II / III, İstanbul, s. 131, 133.

[7] Yurtbaşı, M. (2013), Sınıflandırılmış atasözleri sözlüğü, Özdemir yayıncılık, Ankara.

RENK ADLARI

Tuğçe UZUNER

Ordu Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Renkler, tarihin en eski dönemlerinden bu yana insanlığın dikkatini çekmiştir. İnsanoğlu, günlük hayatında karşılaştığı varlıkları tarif edebilmek ve birbirinden ayırt edebilmek için onların farklı özelliklerinden yararlanma yoluna gitmiştir. Bu özelliklerden biri de renklerdir. İnsanlar benzer nesneleri birbirinden ayırt edebilmek için renkleri ayırt edici bir özellik olarak kullanmışlardır.

Araştırmamıza konu olan renkler aslında Türkçenin ne kadar zengin bir anlatıma sahip olduğunu göstermektedir. Genellikle benzetmelerden yararlanılarak oluşturulan renk adları her zaman Türkçenin zengin söz varlığının dikkat çekici unsurları olmuştur ve Türk dili araştırmacılarının da her dönem dikkatini çekmiştir. Bu çalışmada çeşitli meslek gruplarından derlenen renk adları sınıflandırmaya tabi tutulmuştur.

İnsanlar bu renkleri daha belirgin kılmak için yakın çevrelerinde gördükleri varlıklardan, yaşadıkları coğrafyadan, zamandan, ekonomik durumlarından, inanışlarından hayvanlardan, bitkilerden, meyvelerden, ağaçlardan, yiyecek ve içeceklerden, doğa olaylarından, duygusal ifadelerden, organ adlarından, günlük hayatımızda etkin olan araç gereçlerden vb. birçok etkenden faydalanmışlardır. Zaman geçtikçe ve insanlar sosyal hayatlarında farklı renklerle karşılaştıkça gereksinimleri üzerine bu renk adlarını çevrelerinde gördükleriyle bağdaştırarak yeni isimler türetmeye devam etmişlerdir.

Renklerden bahsedilirken insan kendi zihninde var olan temel renk adlarını kullanmaktadır. Çünkü her insanın algısındaki renk farklıdır. Örneğin kırmızı dediğimizde bazılarının aklına bayrak, bazılarının domates, bazılarının aklına da gelincik gelecektir. Bunun sebebi ise insanların hayat tarzlarının, dünya görüşlerinin farklı oluşudur.

Zaman içinde sadece varlığı tanımada bir yardımcı gösterge olmanın ötesinde renklerin insanların ruh dünyası ile de ilgili olduğu anlaşılmaktadır. Renkler üzerine yapılan araştırmalarda görülmüştür ki her insan belirli bazı renkleri tercih etmiştir, bunun bilinçsiz bir tercih olmadığı açıktır. Renklerin insanın psikolojisini, ruh dünyasını ve kişiliğini

yansıttığı görülmüştür. Bu çalışmada değişik meslek gruplarından elde ettiğimiz renklerle bunu bir kez daha görmüş olduk. Özellikle iç cephe boyalarında daha canlı ve parlak renkler kullanılırken ki İnsanlar yaşadıkları yerler için iç açıcı ve göz alıcı renkler kullanmaya özen gösterirler, oto galerilerinden alınan renk kartelâlarında daha çok metalik ya da bronz gibi terimler kullanıldığı tespit edilmiştir.

Çiçeklerin Temel Alındığı Adlandırmalar: Açık leylak, açık papatya, akşam sefası, begonya, erguvan , metalik, güllü lokum, güz gülü, hercai, lavanta, lavanta esintisi, melisa, menekşe, menekşe bahçesi, nergis, oya çiçeği, sümbül demeti, tomurcuk, yasemin büyüsü, yavruağzı

Kuruyemişin Temel Alındığı Adlandırmalar: Badem ezmesi, bademi

Hayvan Organının Temel Alındığı Adlandırmalar: Açık fildişi

Taşların Temel Alındığı Adlandırmalar: Çakıl taşı, lületaşı

İçeceklerin Temel Alındığı Adlandırmalar: Amberli kahve, bademli şerbet, damla sakızlı kahve, espresso kahverengi, kakuleli kahve,

Yiyeceklerin Temel Alındığı Adlandırmalar: Bal, bal peteği, çikolata, hardal, kızıl çikolata, limonlu lokum, sufle, tiramisu

Şeker Adlarının Temel Alındığı Adlandırmalar: Karamela, naneli akide, susamlı akide, tarçınlı akide

Bitkilerin Temel Alındığı Adlandırmalar: Açık başak, ayçiçeği, bambu, bambu yaprağı, başak, buğday, çimen yeşili, defne, filiz, funda, günebakan, ıhlamur, kakao, kakule kahve, kekik yağı, nane limon, tütün

İçkilerin Temel Alındığı Adlandırmalar: Açık şampanya, koyu şampanya, şampanya, şarabi, şarap kızılı, tatlı şampanya, yeni şampanya

İklimin Temel Alındığı Adlandırmalar: Tropik, tropik mavi

Doğanın Temel Alındığı Adlandırmalar: Bulut, çiğ damlası, çimen kokusu, çisenti, damla sakızı, fırtına, fırtına grisi, gök mavisi, gün batımı

Ferahlığın Temel Alındığı Adlandırmalar: Meltem, mentol buğusu

Balıkların Temel Alındığı Adlandırmalar: Somon

Araçların Temel Alındığı Adlandırmalar: makine gri, makine kırmızısı, oto jant boyası, taksi sarısı, traktör kırmızı

Mevsimlerin Temel Alındığı Adlandırmalar: Bahar mavisi

Canlılığın Temel Alındığı Adlandırmalar: Bayrak kırmızı, enerjik yeşil, kışkırtıcı kahve, pastel pembe, pastel sarı, sıcak bakır kahve

Meyvelerin Temel Alındığı Adlandırmalar: elma şekeri, kan portakal kırmızı, kızılcık şerbeti, kiraz, koyu vişne, limon çiçeği, mürdüm şerbeti, nar çiçeği, portakal, portakal çiçeği, portakallı akide, şeftali aroma, turunç, üzüm siyahı, üzüm yeşili, vişne, yaban mersini

Sebzelerin Temel Alındığı Adlandırmalar: Patlıcan moru

Soğukluğun Temel Alındığı Adlandırmalar: Buz, buz beyazı, buz grisi, buz mavisi, buzul gri, buzul yeşili, kutup, seramik, serin lila

Uçukluğun Temel Alındığı Adlandırmalar: Açık mavi, bebek pembe, boncuk mavi, buhar gri, hayal pembesi, pamuk şekeri, prenses pembe, pudra

Buğunun Temel Alındığı Adlandırmalar: Bal buğu, duman

Değerli Taşların Temel Alındığı Adlandırmalar: Kristal gri, lal, mercan beyaz, mercan turuncu, yakut kırmızı, yakut kızılı, zümrüt yeşili

Elementlerin Temel Alındığı Adlandırmalar: Andesit gri, atom gri, karbon siyah, kobalt mavi, krom sarı, magnezit kahve, platinyum gri

Maden Adlarının Temel Alındığı Adlandırmalar: Aliminyum, alüminyum gri, bronz, bronz kahverengi, çelik gri, granit gri

Parlaklığın Temel Alındığı Adlandırmalar: Altın kakao, altın karamel, altın parıltılı bal, altın parıltılı toffee, altın sarısı, çoban yıldızı, floresan boncuk mavi, floresan kavun içi, floresan kırmızı

Millet Adlarının Temel Alındığı Adlandırmalar: Türk kahvesi

Yer Adlarının Temel Alındığı Adlandırmalar: Acapulco grisi, Acapulco sarısı, Acapulco yeşili, Bahama beji, Bahama beyazı, Bahama beyazı, Bahama kahvesi, Bahama sarısı, Bahama yeşili, Bermuda mavisi

Koyuluğun Vurgulandığı Adlandırmalar: Derin mavi, derin siyah, gece mavi, gece yarısı, kestane bakır, koyu kahve, koyu kahve, koyu kestane, koyu kırmızı, koyu kumral, koyu pembe, koyu sarı, koyu sarı

Denizin Ve Nehirlerin Temel Alındığı Adlandırmalar: Deniz kabuğu, deniz mavisi, nehir gri, Nil kıyısı, Nil mavi, Nil yeşili, Nil yeşili, okyanus

Hayvanların Temel Alındığı Adlandırmalar: Köpekbalığı gri, kuğu

Gezegenlerin Temel Alındığı Adlandırmalar: Neptün mavi

Beyazlığın Temel Alındığı Adlandırmalar: Alp beyazı, inci, kar, kaymak, kaymaklı lokum, köpük, kristal beyaz, mat beyaz, pamuk

Açık Tonun Vurgulandığı Adlandırmalar: Açık gri, açık kahve, açık kestane akaju, açık krem, açık yeşil, buzul kahve, çok çok açık doğal sarı

İnsan Sıfatlarının Temel Alındığı Adlandırmalar: Asil lila, dingin mavi, masum beyaz, , mutlu mavi, narin pembe, romantik lila, zarif lila

Soyutluğun Temel Alındığı Adlandırmalar: Buğu, hayal

Sıcaklığın Temel Alındığı Adlandırmalar: Alev sarısı, çöl, lav kırmızı

Ağaçların Temel Alındığı Adlandırmalar: Açık meşe, çam kokusu

Tarihi Dönemlerin Temel Alındığı Adlandırmalar: Antik, Barok beji

Yeniliğin Vurgulandığı Adlandırmalar: Yeni açık kahve, yeni boncuk

Kokunun Temel Alındığı Adlandırmalar: Amber, amber kahve

Sorunlu Adlandırmalar: Arden mavi, ardent kırmızı, asteroid grisi, babylone kırmızı, sorbe kırmızı, tekno kahve, tekno kırmızı, tekno lacivert, topaz mavi, velvet kırmızı

Sonuç

Çeşitli meslek gruplarından toplanan renk kataloglarında 581 farklı renk tespit edilmiştir. Aynı renk tonları farklı kataloglarda farklı isimlerle adlandırılmıştır. Tespit edilen renklerden bazıları kullanıldıkları alanlara göre farklı isimler almışlardır. Bu adlandırmalar yapılırken sebze, meyve, tabiat, yer adları, mevsim adları, yiyecek, içecek adları, insana özgü olgular, hayvanlar gibi unsurlar temel alınmıştır. Bu durum Türkçenin benzetme yoluyla yapılmış renk adlandırmaları bakımından oldukça zengin olduğunu gösterir.